

common place

Мария Михайлова

МАРКСИСТЫ БЕЗ БУДУЩЕГО

Марксизм и русская литературная
критика (1890–1910-е гг.)

Москва, 2017

УДК 94(38)
ББК 63.3(2)6-7
М 69

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Рецензенты:

О.А. Клинг, доктор филологических наук,
В.В. Полонский, доктор филологических наук

М 69 Михайлова, Мария Викторовна
Марксисты без будущего. Марксизм и литературная критика (1890—1910-е гг.). — М.: Common place, 2017. — 662 с.
ISBN 978-999999-0-36-3

В книге на материале марксистской литературной критики в России конца XIX — начала XX вв. прослеживается идеологическая динамика русского марксизма. Опираясь на принцип самоидентификации критиков как сторонников учения Маркса, М.В. Михайлова рассматривает их литературно-критические взгляды, не отделяя «правовверных» от «еретиков», и демонстрирует живое развитие марксистской идеи. Автор отдельно останавливается на свободной обоюдной критике и нестесненных дискуссиях рубежа XIX-XX вв. В то время литературный марксизм был конгломератом многоликих концепций, но после провозглашения ленинского принципа партийности этому разнообразию пришел конец: отныне марксизм подчинялся догме и существовал в атмосфере морального и политического давления. Автор показывает нереализованные и загубленные задатки марксистской литературной критики в лице ее талантливых представителей — М. Морозова, Л. Троцкого, Н. Чужака и др.

Содержание

Введение	8
Глава I. Обоснование и практическое применение принципов марксистской методологии	32
Глава II. Методология, идеология, политика. Принцип партийности как аксиологическая категория	96
Глава III. Расширение методологических границ. Утверждение оценочного подхода.	182
Глава IV. Критика методологии и социально-политических тенденций марксистской критики в 1890—1910-е гг. Дискуссии внутри направления	256
Глава V. Отношение к предшествующей критической традиции и классическому наследию	306
Глава VI. Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего.	366

Глава VII. Панорама литературных направлений и школ в зеркале марксистской критики	468

Заключение	538

Приложение I.

Как начиналось марксистское литературоведение? (Венок на могилу Е.А. Соловьева-Андреевича).	562
А.Н. Потресов — критик и партийный публицист	584

Приложение II.

Библиография дореволюционных литературно- критических и публицистических работ Н. Чужака и М.В. Морозова (периодические издания).	600

Список литературы.	622

Введение

Крушение марксистской доктрины, произошедшее за последние десятилетия в России, вызвало у всех здравомыслящих людей вздох облегчения. Особую радость почувствовали ученые-литературоведы, избавившиеся наконец от необходимости соотносить существование литературного явления с кругом социально-политических реалий и постоянно твердить о тенденциозности, идейности, классовости, о необходимости отражения действительности в ее революционном развитии, а применительно к литературе последних ста лет и о партийности. Это избавление оказалось как нельзя более кстати, если учесть, что иные способы изучения и характеристики литературных произведений — от герменевтики и структурализма до деконструктивизма, нового историзма и прочих методологических новаций — уже достаточно прочно «обосновались» в науке, не получив, однако, широкого распространения, поскольку при применении обнаруживали свою «узкую специализацию»: неполноту и односторонность.

Кроме того, следует признать, что само марксистское литературоведение, уйдя от жесткой методологической схемы, явно утратило свои «классификационные» признаки и стало все больше приобретать черты культурно-исторического метода, когда не классовые категории,

а многообразная и разношерстная совокупность общественных, культурных и политических реалий определяют особенности художественного феномена. Да и здесь по большому счету не происходило глубокого проникновения в сущность возникающих взаимосвязей. Критик для отвода глаз произносил нечто об исторической эпохе и общественных настроениях, а потом со спокойной совестью переходил к интересующим его проблемам. Марксистская схематика составляла исключительно внешний каркас исследования, «реализуясь» в требуемом господствующей идеологической установкой количестве соответствующих терминов.

Это постепенное «сползание» с «выверенных» методологических высот, отказ от «завоеванных» позиций, казалось, с очевидностью выявили внутреннюю несостоятельность марксистской методологии литературоведческого анализа, ее недостаточность и ограниченность. Однако легкость отказа от долго господствовавших принципов и полнейший крах марксистской литературоведческой науки, прошедшие предельно безболезненно и не оставившие ощущения пустоты, заставили с тем же пренебрежением вычеркнуть и сразу забыть весь долгий путь существования этого «монстра», а лучше сказать «кентавра», которого являли собой марксизм и литература, марксизм и критика. За последние десять лет не появилось ни одного сколько-нибудь значимого исследования, касающегося возникновения, утверждения и продуцирования этого социокультурного феномена (а может быть, и фантома?) марксистской критики¹. И это

¹ Частично этой проблемы касался И. Кондаков в своих работах: «Раздвоение единого» (Две линии в развитии русской культуры) // Вопросы литературы. 1991. № 7; Покушение на литературу (О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре) // Вопросы литературы. 1992. Вып. II; Перед страшным выбором (Культурно-исторический генезис русской революции) // Вопросы литературы. 1993. Вып. VI; «Популяризатор отрицательных доктрин» («Феномен Писарева» и эстетика русского радикализма) // Вопросы литературы. 1995. Вып. V.

в то время, когда историки, философы, экономисты, социологи, культурологи уже делают попытки понять, что же представлял собой марксизм в общеисторическом плане, что являл собою на самом деле этот комплекс идей в культурном отношении.

Особенно активны в этом отношении оказались западные исследователи, по сути продолжившие работу, которой занимались и раньше, но теперь обогатившие ее новыми практическими наблюдениями. «Кризис марксизма» интенсивно обсуждался на страницах российских научных изданий начиная с 1990-х годов. Примером могут служить статьи профессора философского факультета Гуэлфского университета в Канаде Д. Мармертри², российских ученых Ю. Гранина и Дм. Иванова³, Т. Ойзермана⁴. Таким образом, в общественных науках отношение к марксизму постепенно высвобождалось из-под власти эмоций и обретало строго научный характер. Менее интенсивно эта работа проводилась в литературоведческой сфере.

И в литературоведении назрела необходимость посмотреть на марксистскую литературную критику рубежа веков не как на нечто случайное, заслуживающее «аннулирования» при первом удобном случае, а как на явление, обусловленное совокупностью обстоятельств, исторически объективно данное и, следовательно, достойное вдумчивого анализа, размышлений и оценок. Обращение к истории марксистской критики призвано научить терпимости по отношению к фактам, даже если они представляются абсолютно непродуктивными, антинаучными, неприемлемыми с какой-либо точки зрения. Надо приучить себя к мысли, что все «действительное» если и не разумно, то

² *Мармертри Д.* Кризис марксизма: возможно ли его марксистское объяснение? // Полис. 1992. № 4.

³ *Гранин Ю., Иванов Дм.* Другой Маркс // Свободная мысль. 1993. № 6.

⁴ *Ойзерман Т.* Принципиальные основы самокритики марксизма // Свободная мысль. 1993. № 7.

все же «действительно» и, как все «действительное», требует к себе внимательного, объективного, непредвзятого отношения.

В итоге наступил момент, когда марксистская критика, отодвинутая в область истории, переставшая быть прописной догмой, может быть подвергнута объективному научному анализу и «суду», что было совершенно невозможно в период идеологического давления предшествующих лет и что делало большинство работ, посвященных ее изучению, малорезультативными. Наконец можно дать научный ответ на вопрос о том, что же послужило причиной «растворения», «распыления» того фундамента, который еще недавно представлялся прочным и основательным. Обратиться к истокам явления, исход которого оказался столь плачевен, стоит хотя бы потому, что в распаде марксизма содержится прообраз судьбы всех тех доктрин, которые претендовали на глобальность, пытались втиснуть все многообразие мира в несколько исчерпывающих формул. Поэтому исследование предложенных историей вариантов судьбы марксистской идеологии применительно к литературной сфере становится весьма поучительным и перспективным в плане размышлений о плодотворности «неспецифических» методологий, приспособляемых к другим областям знаний. И в этом смысле полезно вспомнить сомнения Р. Люксембург относительно правомерности «экспансии» марксизма на все другие «территории» помимо политической и экономической. В то же время в настоящей работе отправным стало убеждение, что применение историко-социологического метода при анализе литературных явлений не означало единообразия марксистской критики, уже на раннем этапе в силу разных причин — и идеологических, и политических, и философских — трансформировавшейся в несколько течений.

Последователи Маркса особенно энергично убеждали своих слушателей и читателей, что «социализм — это не

только вопрос о хлебе, но и вопрос о культуре»⁵. Критики-марксисты надеялись, что их статьи будут сплавом социологии и эстетики, публицистики и этики, философии и психологии, будут обогащать познание жизни, раскрывать общественные идеалы и эстетические ценности, а на самом деле из-под их пера выходили приправленные классовым анализом социологические этюды чистой воды, почти не имеющие соприкосновения с нематериальными сферами. Но интерес к социальному аспекту литературы, который стал как бы прерогативой марксистской критики и литературоведения, не был инициативой критиков только марксистского лагеря. Он был продиктован новыми целями и задачами исследования, которые стимулировались ростом и развитием социологической науки на рубеже веков. Это понимали уже современники критиков-марксистов, отмечая, что сам материал и задачи, которые ставит перед собой критик, будут диктовать преимущественный интерес к тому или иному аспекту литературы. И они, по сути, приняли и посчитали вполне закономерным тот социологический «перекос», который наблюдался в марксистской критике, признав, что «всякая бывает критика — эстетическая, психологическая, общественная, социологическая, этическая, и каждая из них необходима в процессе работы критика»⁶.

Интерес к социальным связям, возникающим в процессе создания и функционирования художественного произведения, был завещан революционно-демократической критикой, предложившей рассматривать русскую культуру в свете влияния социальных факторов⁷. На рубеже веков это

⁵ Люксембург Р. О литературе. М., 1961. С. 323.

⁶ Цит. по: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 159.

⁷ Еще В.Г. Белинский признал правомерность разнообразия аналитических подходов к художественному произведению. Однако, поскольку это происходило в гегельянский период его творческого развития, выбор их он

стало мощным направлением всей мировой эстетики, которая необычайно актуализировала социологические параметры исследования гуманитарных знаний. Даже противники социологического подхода к искусству не могли игнорировать этого интереса⁸.

Но одновременно с повышением «градуса социологизма» на рубеже веков было отмечено и другое явление. Происходила переориентация всей историко-философской науки с монистического фундамента, который еще в XIX веке выглядел как спасительный и желанный, поскольку давал ученому «единую исходную точку, с которой весь мир представлялся <...> в правильной перспективе»⁹, на многоаспектный, многоуровневый подход к изучению явлений

поставил в зависимость от эстетических достоинств литературного явления. Он разделил все бытовавшие критические исследования на принадлежащие к французской или немецкой критическим школам. Рассмотрение произведения через «разбор его отношений к современному обществу и частной жизни самого автора» он считал возможным при обращении к произведениям, «которые, имея большое влияние на общество, не принадлежат к искусству», в них присутствует «эфемерный интерес текущего дня» (к таковым он отнес повести Н.М. Карамзина и комедии Д.И. Фонвизина). О подлинно же художественных произведениях следует судить, избрав точку зрения на них «как на нечто безусловное, в самом себе носящее свою причину, свое оправдание и свою оценку», выражающее «собою общие законы духа, явления разума». Поскольку в таких произведениях превалирует «общий, мировой, непреходящий интерес», то к ним надо подходить, руководствуясь «законами изящного, выводимыми из разумной мысли» (*Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М., 1977. С. 230–231*).

⁸ Так, «Весы» (1905. № 9–10) дают разбор статьи Г. Кана, в которой утверждалось, что социальная миссия присутствует в любом произведении искусства, независимо от желания и намерений художника, который субъективно может быть поглощен чисто эстетической задачей. Но социальный компонент относится к содержанию произведения, который более всего и интересует читателя и проявится всенепременно, хочет того автор или нет.

⁹ *Воровский В.В. Литературная критика. М., 1971. С. 79.*

действительности. И марксизм как система, претендующая на глобальное объяснение всех происходящих в обществе процессов, одновременно с широким распространением сразу же стал подвергаться ожесточенной критике. Тогда же оказались дискредитированы марксистское литературоведение и марксистская критика. И это было связано с убеждением, что рассмотрение художественного творчества, опирающееся не на его внутренние законы, а отталкивающееся от представления, что оно является лишь выражением чего-то более общего (общественного сознания, социальной психологии, сложной личностной структуры), принижает самостоятельную ценность художественной сферы. Так, на рубеже веков ожесточилась борьба между теми, кто хотел «прописать» искусство «по ведомству» имманентных закономерностей, и теми, кто желал исследовать его во взаимодействии с другими областями знания и жизнью.

Одним из главных оппонентов марксистской критики оказалась импрессионистическая критика начала века, принципиально отказывавшаяся от рассмотрения произведения как феномена, имеющего опору в социальной данности. Ее представители заявляли о своей незаинтересованности в создании адекватного образа произведения в сознании читателя. Их интересовало только «ответное, отраженное, разбуженное, усложненное <...> обогащенное <...> собственной личностью, новое, измененное или вновь родившееся художественное впечатление»¹⁰. Итогом этой произвольности должна была стать критика, которая «творит свой мир», критика как творчество, создающее новую комбинацию поэтических реалий, некая мозговая игра, которая выявляет в первую очередь способность к пересозданию художественного феномена, оригинальность его подхода, богатую фантазию. И хотя создатели такой критики

¹⁰ Бальмонт К. Наше литературное сегодня // Бальмонт К. Морское свечение. М., 1910. С. 175.

утверждали, что они стремятся вскрывать правду о поэзии, смотря на нее только с «новой точки зрения», а критик при этом не должен покидать пределов «поэтической данности», создавалось впечатление, что само литературное произведение интересует их меньше, чем возможность продемонстрировать «новые точки зрения» и явить миру свою индивидуальность. На борьбу с обретающим зримые контуры мнением, что критика — это род искусства, вариант философии, которая использует в качестве своего «строительного» материала данные литературы¹¹, и направила свои усилия марксистская критика.

Сложно выстраивались ее отношения с идеалистической критикой, с которой происходили, может быть, самые острые дебаты, но которая, однако, обнаруживала с нею типологическое сходство, поскольку также полагала наличие каузальных причин появления литературных произведений. Это-то и определяло некую общую (естественно, при принципиальном различии содержательных моментов) идеологическую «тональность» статей критиков-идеалистов и критиков-марксистов.

Поскольку марксистская критика игнорировала личность творца, хотела «затушевать» связь литературы с религией и другими «идеологемами» сознания (на деле просто подставляя на место одних — другие), ей важно было не упустить из поля зрения хотя бы предмет — само литературное произведение. Поэтому она и сосредоточила свое внимание на нем, углубившись в историю возникновения, создания, в причины его появления. Но

¹¹ Позже эта точка зрения отчетливо была сформулирована Вл. Ходасевичем: «Поэт, пользуясь явлениями действительности как материалом, создает из них свой собственный мир. Так и критик делает то же самое, лишь иными приемами. И творит свой мир, пользуясь как сырым материалом явлениями мира поэтического» Цит. по: Ходасевич В. «Пушкин в жизни» (по поводу книги В.В. Вересаева) // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 142.

произведение «ускользало» от нее, превращаясь в набор отражающих организацию общества признаков.

Ранняя марксистская критика до последнего времени была, несомненно, самой изученной областью советского литературоведения в целом, не говоря уже о том, что это именно тот временной отрезок истории критики, по которому существует поистине неисчислимое количество работ. Кроме того, не было, наверное, ни одного научного труда о литературе, куда бы не закрались цитаты В.И. Ленина, Г.В. Плеханова, А.В. Луначарского и т.д. И, тем не менее, на сегодняшний день необходимо признать, что обращение к этой области может обогатить литературоведа главным образом огромным числом обнаруженных фактов, которые отражают труд многих десятков ученых, скрупулезнейшим образом собиравших высказывания о литературе Ленина и других партийных деятелей того времени. Что же касается осмысления, то оно всегда происходило под углом зрения твердо отработанных представлений о законах марксистско-ленинской эстетики и выявления верности критика партийным установкам. Это не значит, что не было сказано много интересного, не были раскрыты определенные закономерности и тенденции, но объективно-беспристрастного анализа не было и быть не могло. Именно в этой области он был бы сразу же заклеен как особенно порочный, т.к. считалось, что беспристрастность и объективность вступают в конфликт с самим изучаемым материалом.

И даже там, где автору удавалось обратиться к новому материалу, как это, например, сделал в статье «Троцкий — сотрудник “Восточного обозрения”»¹² В.И. Шапошников, попытавшийся разобраться в литературных взглядах Л. Троцкого начала 1900-х годов, это не приводило ни к чему хорошему. «Осмелившись» отказаться от рассмотрения «сибирских» статей критика сквозь призму развенчания

¹² См.: Известия СО АН СССР. Серия истории, филологии и философии. 1989. № 3.

троцкизма, Шапошников все равно дал им оценку с позиций традиционной трактовки ложного понимания Троцким истинного марксизма.

Факты свидетельствуют, что из предписанных рамок удавалось вырваться очень и очень немногим ученым. Тем более должны быть по достоинству оценены работы П.А. Николаева, О.В. Семеновского, И.С. Черноуцана, В.А. Келдыша, В.И. Баранова, Л.А. Иезуитовой, Б.С. Мейлаха, В.П. Ракова и др., внесших существенный вклад в изучение марксистской литературной критики и литературоведения начала XX века, предложивших новые аспекты исследования, расширивших круг предложенных тем.

И все же партийный диктат в освещении данной проблемы был не единственным недостатком в ее изучении. Из поля зрения исследователей выпали не просто отдельные представители марксистской критики, но и целые ее пласты, поскольку все, что не совпадало с ленинской позицией, безжалостно отсекалось, объявлялось ошибочным, оппортунистическим, ревизионистским, предательским и т.п. Нельзя, конечно, сказать, что статьи таких критиков обходили молчанием, но чаще всего они привлекались в качестве полемического объекта с целью подчеркнуть неполноценность их методологических установок по сравнению с канонической марксистской критикой. Очевидно, что анализ марксистской критики в массовом масштабе проводился явно некорректно, делался упор на политические ошибки большинства критиков, на неупорядоченность их эстетических взглядов.

Но идеология социал-демократического движения, получившая в России распространение с середины 1880-х гг., втянула в зону своего влияния десятки и десятки критиков и публицистов, начавших с марксистских позиций оценивать литературный процесс. Среди них многие оставили полновесные литературные концепции, выдвинули интересные варианты подходов к литературе настоящего и прошлого. Это и М.В. Морозов, и М.П. Неведомский,

и П.С. Коган, и многие другие. И если до недавнего времени членение на ортодоксальный марксизм и отклонения от него проводилось достаточно жестко, то сегодня демаркационные линии явно расплываются и обнаруживается, что марксистская критика являет собою сложный феномен, который включает в себя деятельность более чем 70 критиков, большинство которых так или иначе испытало на себе влияние марксизма или было захвачено социалистической фразеологией. Их перу принадлежит более чем 1500 статей, многие из которых будут так или иначе привлечены для анализа в данном исследовании.

Марксистская критика была представлена яркими индивидуальностями, большинство из которых до последнего времени оставались вне поля зрения ученых, сосредоточивших свое внимание вокруг трех-четырех имен. В доказательство нашего утверждения остановимся на одной фигуре, которая в исследованиях, посвященных марксистской критике за последние 70 лет, не привлекла ничьего внимания¹³. Это Ида Аксельрод — видная пропагандистка марксизма на Западе, ученица Плеханова. Невнимание нашей литературоведческой науки оказалось столь велико, что ее имя не вошло в биобиблиографический словарь «Русские писатели», «осваивающий» наследие литераторов даже четвертого ряда. И это в то время как она, помимо опубликованных в русской печати работ о литературе, постоянно знакомила читателей «*Neue Zeit*», «*Leipziger Volkszeitung*», «*Berner Tagwacht*» и других немецкоязычных газет с новинками русской литературы! Мало того, что ее богатейшее наследие не собрано, не существует даже приблизительного представления о количестве ею созданных статей. Известно, что она писала о Шекспире, Винкельмане, Бьернсоне, Некрасове, Андрееве¹⁴, Горьком и др.

¹³ Несколько ее литературно-критических статей единственный раз были изданы В. Вольфсоном в Минске в 1923 г.

¹⁴ Текст данной статьи на французском языке хранится в Архиве дома Плеханова.

Характерно ее признание: «Написала небольшую статью о Пушкине по поводу его юбилея и послала ее в *Leipziger Volkszeitung* <...>. В Германии о Пушкине знают очень мало, и о его юбилее в печати ничего не появилось»¹⁵. Пропагандировала она творчество и совсем неизвестных Европе русских писателей — А. Кольцова, например¹⁶. Следует также учесть многочисленные рефераты, прочитанные ею в Бернском комитете читальни и других местах сосредоточения социал-демократической интеллигенции.

Аналогичным примером может служить фигура В.М. Шулятикова — критика, кажется, навечно заклеянного нашим литературоведением именем «вульгарного социолога». «Шулятиковщина» с незапамятных времен обозначала крайнюю степень вульгаризации марксистских представлений об искусстве. Действительно, произведение, попавшее в жернова «шулятиковщины», полностью утрачивало свою художественную специфику, представало замаскированным слепком с экономических интересов господствующего класса. Но при этом забывалось, что от «шулятиковщины» в первую очередь страдало философское наследие критика. Его книга «Оправдание капитализма в западноевропейской философии» (1908) была посвящена последовательной защите тезиса: все представления в капиталистическом обществе строятся «по образу и подобию» буржуазных промышленных организаций¹⁷. Но даже философской наукой сегодня практически пересмотрена правомерность применения термина «шулятиковщина» ко всему его философскому наследию¹⁸. Тем более это необходимо сделать в отношении его литературно-критических

¹⁵ Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.15.

¹⁶ См. письмо Г.В. Плеханову от 5 января 1910 г. (Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.10).

¹⁷ Шулятиков В. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. М., 1908. С. 150.

¹⁸ См.: Философские науки. 1985. № 1.

работ, которые весьма сильно разнятся в зависимости от времени написания, отражают эволюцию критика в ту или иную сторону.

Только изучение в полном объеме работ критиков марксистской ориентации может дать представление о сложности формирования марксистской критической мысли на рубеже XIX–XX веков, о поисках путей и способов применения марксистских принципов к анализу литературных явлений, об издержках и возможностях, таящихся в этой методологии. Раскрытие «количественного» роста марксистской критики поможет обрисовать сферу ее влияния, в которую попадали и чуждые ей по всем приметам художественные индивидуальности¹⁹.

Известно, что русская социал-демократия, как, впрочем, и мировая, не была идеологически монолитной. Разногласия, оттенки политических программ, наличие революционного и реформистского крыла — все это определенным образом отзывалось в литературно-критических выступлениях ее представителей. Однако не следует преувеличивать значение политической разногласицы для характеристики различных течений в марксистской критике. Большевики и меньшевики по-разному прочитывали произведения, имеющие отношение к политической ситуации, обращенные к решению революционных вопросов, но их мнения могли совпадать в оценке других произведений, не имеющих отношения к политической борьбе. Большее значение имели методологические установки, исходным пунктом которых были принципы диалектического и исторического материализма, но их конкретное «преломление» в головах критиков давало самые разноречивые результаты.

¹⁹ Так, архивные документы свидетельствуют о существовании теснейшей связи между В.М. Шулятиковым и В.Я. Брюсовым, обусловившей стойкий интерес последнего к марксизму и отозвавшейся в его литературно-критических работах последних лет жизни.

И здесь большевик В. Фриче мог «столкнуться» с большевиком В. Воровским, а большевик В. Шулятиков мог оказаться заодно с эмпириомонистом А. Богдановым. И в «особой позиции» Л. Троцкого найдется много сходного со взглядами «беспартийного марксиста» П. Когана. Таким образом, объектом данного исследования явилось изучение пересечения методологических установок и политических платформ, воздействие этого соединения на критический метод и анализ последствий этого взаимодействия.

Одной из первостепенных задач работы стало раскрытие «однородности» марксистской критики, обуславливаемой не только общей исходной методологической позицией, но и общностью социалистических воззрений критиков. «Однородность» эта и в «генетическом», и в «оценочном» крыле марксистской критики была запрограммирована ее оптимистическим, победным тоном. Призыв понять любое явление как «историческую категорию», как «преходящее явление», в котором заключены моменты «возникновения» и «будущего исчезновения»²⁰, должен был настраивать на оптимистический лад. И он же рождал единое объяснение для всех разновидностей и вариантов пессимизма, какие только можно встретить в литературе: к пессимизму склонны только обреченные на исчезновение (или уничтожение) классы и их представители. Исторические обстоятельства и нравственные категории представляются «какой-то непобедимой силой, какой-то непреодолимой сущностью, несокрушимой “вещью в себе” тем умам, которые не овладели теорией исторического развития <...> общественных отношений»²¹, т.е. историческим материализмом. Те же, кто овладел, могли руководствоваться почти соловьевым афоризмом — «Пройдет и это». В пользу «однородности» марксистской критики будет свидетельствовать

²⁰ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 403.

²¹ Там же. С. 403–404.

и восприятие ее как единой представителями других идейно-эстетических направлений, сразу уловивших нацеленность новой литературно-критической системы на обнаружение классовой обусловленности искусства, понимание литературы как производного от политико-экономического базиса, питающего многосоставные общественные процессы.

Не менее важным аспектом представляется и демонстрация относительности этой однородности, которая отнюдь не будет преследовать «селекционных» целей, т.е. отделения «чистых» от «нечистых». Мнение о «призрачности» такого явления, как марксистская литературная критика, бытовало уже при ее зарождении. На это намекал В. Кранихфельд, когда писал, что перед нами «отдельные писатели, объединенные общностью их пролетарского мировоззрения, но разные в своем отношении к задачам и явлениям искусства. Ибо научный социализм еще далек от того, чтобы дать своим последователям законченные концепции высших, т.е. наиболее удаленных от материальной экономической основы, идеологий»²².

В свете поставленных проблем в работе будут акцентированы и ситуации, когда марксистская критика в связи с осложнившейся политической обстановкой, презрев политические споры, выступала «единым фронтом» (под обложками сборников «Литературный распад», «О веяниях времени», «Из истории новейшей литературы»), и коллизии яростных столкновений, несогласий, взаимных атак, которыми так богата ее история и которые помогут обнаружить живые процессы, к несчастью, довольно быстро подавленные партийными регламентациями и установками.

Совпадение подходов и точек зрения позволит выделить не только группировки, но и быстротечные «союзы», о которых, может быть, не подозревали и сами «союзники»,

²² Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир. 1908. № 5. С. 49.

по-прежнему числившие себя врагами. Выявляя общие принципы подхода марксистской критики к анализу литературного материала, необходимо учитывать, что их исповедовали критики, обладавшие различным темпераментом, предлагавшие разнообразный инструментарий для литературоведческого анализа внутри большой методологической системы. Как тут не вспомнить замечание Кранихфельда, указавшего, что критик-марксист может создавать оригинальные теории и оставаться уникальной личностью, оперируя даже ложными схемами.

Необычайно важным представляется и изучение творческого развития отдельных критиков, анализ эволюции их взглядов, обрисовка творческих интересов, что не означает, что в работе будут представлены «творческие портреты» и «медальоны».

Критерием выделения течений в марксистской критике в работе стало отношение критиков к созданной «отцом русского марксизма» Г.В. Плехановым литературно-критической конструкции, в которой самый большой вес имели понятия «научность» и «объективность». Два акта критики, предложенные им (выявление социологического и эстетического эквивалента литературного явления), никогда, на наш взгляд, так и не слившиеся в его практике воедино, у его учеников и соратников оказались разорванными окончательно или соединенными весьма причудливо. Одних привлекало исследование социального генезиса литературных произведений. Они ориентировались на исторический этап их создания, пытаясь выстроить объективную картину преемственности и развития литературных течений и направлений. Других не удовлетворяла такого рода объективность, в своем пределе приравнивающая художника к автомату, слепо воспроизводящему общественные, классовые и экономические отношения. Они призвали на помощь постулативно-оценочный подход к художественным произведениям: и художник, и критик в свою очередь обязаны проявлять активность, недвусмысленно заявлять о своей позиции.

Тут тоже не обошлось без размежевания. Одни стали тяготеть к постулату партийности, требующему от художника трансформировать свое мировоззрение, а от критика — нацеливать и направлять писателя в русло социалистической идеологии, ориентированной на революционные преобразования в мире. Другие, не отрицая значения принципа партийности, не применяли его на практике, пытаясь выработать критерии оценки, более адекватно отвечающие самой специфике литературы как особого духовного феномена.

Если для «подплехановцев» главным оказывался мир социальных и экономических отношений и отражающая этот мир классовая психология, выливающаяся в сферу классовых идей, то для проводников принципа партийности главным оказывался критик, который, «подминая» под себя писателя, демонстрировал свою пронизательность, ум, сверхидейность, направляя и поучая «несмышлениша», в роли которого выступали и А. Чехов, и И. Бунин, и А. Куприн. Критика становилась вариантом воспитательно-просветительской публицистики, одновременно обращенной и к неразумному писателю, и к недостаточно созревшему читателю. Те же, кто пытался обнаружить дополнительные формы оценки литературного творчества, весьма значительную роль отводили творческому субъекту, писательской индивидуальности, элементам фантазии и воображению художника.

Первые, занимаясь главным образом выяснением идейного содержания искусства, обнаружением питающих его социально-психологических процессов, происходящих в обществе, являлись в большинстве своем ярыми сторонниками реалистической модели творчества. Но именно в их рядах чаще всего происходила вульгаризаторская нивелировка всех промежуточных звеньев между экономическим базисом и идеологической или художественной надстройкой, обнаружение которых только и способно хотя бы частично объяснить разнообразие

художественных индивидуумов и вариативность художественных претворений «единого фундамента». Вторые — «партийные» критики — все свои усилия сосредоточили на пропаганде социалистических идеалов, превратили критику в род социальной педагогики, сделали ее придатком политических программ. Впрочем, это не было принципиальной новацией: часть марксистской критики с самого начала была нацелена только на пропаганду нового мировоззрения, не интересовалась выработкой специфического подхода к литературным явлениям. Но категоричность, безальтернативность стали действительно приметами именно большевистской партийности, которая претендовала на установку жесткого курса в определении качества литературной продукции.

Третья же группа уделяла внимание не только идейной стороне произведения, но и пыталась раскрывать все богатство его художественной структуры. Она пропагандировала романтические устремления, приветствовала «преображающий» характер искусства, насыщение художественных образований соответствующими их специфике элементами — эмоциональностью, экспрессией, «фантазийностью», очень внимательно относилась к поискам в русле модернизма.

Однако границы между обозначенными группами были весьма подвижными, не исключалось даже одновременное «пребывание» критика (как это было, скажем, у М. Морозова) во всех. С определенной долей условности можно говорить, что к первой группе, помимо Г. Плеханова, принадлежали Л. Троцкий, П. Коган, В. Фриче, В. Шулятиков, И. Аксельрод, Ю. Каменев. Под эгидой второй объединились фигуры, занимавшиеся преимущественно партийной публицистикой. Во всяком случае, к партийным критикам можно отнести немногих. Это М. Ольминский, Н. Валентинов, Г. Алексинский, А. Потресов. В их работах не отражается «индивидуальность» пишущего, а о его позиции можно судить по печатным органам, в которых

публиковался тот или иной критик. Третью группу представляли А. Луначарский, Н. Чужак, М. Неведомский.

Для данного исследования наиболее приемлемым оказалось проблемно-диахроническое расположение и изучение материала. Определенный исторический этап рассматривается с целью обнаружения наиболее характерных для этого времени явлений и проблем, но сами исторические этапы изучаются в преемственности и взаимообусловленности. Такой подход позволил охватить и все разнообразие тематики, интересовавшей критиков социал-демократического направления, и тенденции развития, и эволюцию ранней марксистской критики в целом.

Автор работы опирается на философские и теоретические положения, согласно которым все существующее подвержено изменению, к явлениям применим принцип историчности, они подлежат оценке и объяснению. Особенный упор делается на двунаправленность связей между субъектом и объектом, воспринимаемым и воспринимающим, наблюдателем и наблюдаемым, что определяет «позиционность» получаемого знания, относительность результатов. Это особенно актуально при изучении такой подвижной и зависимой от эмоционально-интуитивных импульсов сферы, как искусство, где субъективный момент со всеми вытекающими последствиями играет ведущую роль.

В работе не будет предложено твердого терминологического разграничения понятий «критик-марксист», «критик марксистской ориентации», «социал-демократическая критика». Это объясняется тем, что идеалы социализма, коммунистическая утопия как конечная цель движения человечества были одинаково близки всем без исключения критикам этого направления, пропаганда этих идей занимала весомое место в их критических выступлениях (различия выступали лишь при разговоре о способе достижения «коммунистического рая», о степени подготовленности к проживанию в нем). Как уже указывалось, марксистская

методология литературного анализа была в центре внимания отнюдь не у всех критиков, исповедующих идеалы социализма. Кроме того, она представляла почти всегда в весьма индивидуальных вариациях, которые не позволяют «сочинить» для каждой из них подходящее определение. Тем не менее, когда в работе будет заходить речь о социалистических убеждениях критиков, предпочтение будет отдаваться понятию «социал-демократическая критика»; когда же будут выявляться принципы подхода к литературным произведениям, преимущественно будут использоваться определения «критик-марксист», «марксистская критика».

Среди проблем, потребовавших пристального рассмотрения, выделены интерпретация марксистами взаимодействия мировоззрения и творчества (на примере полифонии оценок марксистской критикой творчества и личности Л. Толстого), понимание ими специфики литературы как особой сферы духовной деятельности, суть преемственности в литературе, соотнесение марксистского подхода к искусству с принципами шестидесятников, исследование функционирования литературы в условиях капиталистического производства и рыночной экономики, а также в изучение проблемы читателя и восприятия литературы.

К перечисленным общим проблемам примыкает целый ряд частных. До сего времени мало говорилось о социал-демократической критике как об интернациональном явлении. Сопоставление высказываний русских критиков-марксистов с заявлениями по вопросам литературы, сделанными их немецкими, бельгийскими, польскими собратьями по движению, позволит увидеть «планетарный» масштаб такого явления, как марксистская критика, и покажет в чем-то воспроизводящий, подражательный характер русской литературной критики этого времени. Это поможет снять обвинения в присущих будто бы только русскому марксизму агрессивности, нетерпимости, фанатизму: на самом деле это были интернациональные «пороки» марксизма. Однако в отдельных случаях будет обнаружен

приоритет русских марксистов в решении тех или иных проблем. В работе будут приведены данные о тесном сотрудничестве М. Морозова с литовской либерально-демократической печатью, об участии в немецких социалистических и демократических изданиях И. Аксельрод, Л. Троцкого. Раскрытие же поднимаемых вопросов на материале не только русской, но и французской, немецкой, польской, испанской, норвежской литератур делается с целью показать широту охвата литературных явлений в марксистской критике (стоит напомнить, что большинство из критиков свободно владели многими языками: Шулятиков — более чем тридцатью, П. Коган знал около десяти), что было утрачено ею впоследствии, когда марксистская критика стала строить свои концепции на «извлечениях» и в полной изоляции от мирового литературного движения.

Предлагаемая работа призвана существенно восполнить пробелы в изучении марксистской литературно-критической мысли на рубеже веков, практически не освоенной в полном объеме предшествующим литературоведением. В ней намечено перспективное решение вопросов, находящихся в стадии разработки, и предложен ответ на вопрос, что из сделанного ранними критиками-марксистами может быть оставлено в арсенале науки, какие ошибочные аспекты их исследований оказались бесполезными для дальнейшего развития литературоведения, а что должно быть отрицано как мешающее прогрессу научного знания.

Говоря о критиках-марксистах, необходимо учитывать, что, несмотря на то что они часто удостоивали похвал в первую очередь тех авторов, чьи социально-политические взгляды оказывались им близки (по сравнению с этим уходили в тень даже созданные этими писателями неоспоримые художественные ценности²³), их практика зача-

²³ Неслучайно в заметке, посвященной 10-летию со дня смерти Э. Золя, в первую очередь была отмечена его позиция в деле Дрейфуса, борьба, которую он вел с «хитрым, подлым <...> не брезговавшим ничем противником»

стью оказывалась полнее и богаче, чем их теоретические построения. Теоретическая узость, искажающая перспективу литературного развития, — одно из самых слабых мест марксистской критики периода становления. Актуальность выше обозначенных проблем не подлежит сомнению. Их освещение и анализ будут способствовать созданию целостной истории развития критики на рубеже веков, а впоследствии и проблемно-типологического труда, освещающего историю европейской марксистской мысли конца XIX — начала XX века.

(Парижский вестник. 1912. № 41. 12 октября), а о его художественном творчестве сказано скороговоркой. Критики-марксисты радостно ловили слабые проблески социалистических идей или интерес к социалистической программе даже у буржуазных литераторов. Стоило Ф. Ведекинду набросать свой проект общества будущего, как он сразу же удостоился похвалы Л. Троцкого, который отметил чуткость художника, сумевшего, пусть и приблизительно, нарисовать «неотразимость социалистических форм существования» (*Троцкий Л. Литература и революция. М., 1924. С. 337*), чем подтвердил общую тенденцию искусства нового времени к сближению с социализмом. Троцкому в данном случае безразлично, что сделанный им вывод противоречит его общей концепции — отгораживанию интеллигенции от социализма. Все «мелочи» обычно приносятся марксистами в жертву нужному на данный момент тезису.

Глава I. Обоснование и практическое применение принципов марксистской методологии

Девяностые годы XIX века были отмечены бурными поисками объективных источников развития духовных сфер человеческой жизнедеятельности. Абсолютизация методов точных наук, подкреплённая открытиями во многих областях, приводила к убеждению, что вся действительность может быть понята и объяснена с предельной точностью. Тенденция к обнаружению универсальных и сверхличных структур распространилась и на гуманитарные области, в частности на психологию и социологию. Ею оказалось захвачено и литературоведение. При этом применить научные методы к исконно романтически воспринимаемым областям казалось особенно заманчивым. «Сорвать с какой-нибудь области явлений мистические покрывала, сотканые ненаучной мыслью, осветить эти явления светом научно-реалистического анализа — значит ли это разрушить их поэтическое обаяние?»²⁴ — так писалось на заре XX столетия. Глобальный замысел прочитывался ещё и так: «процесс нашего времени заключается в том, чтобы постепенно срывать покрывы со всякой тайны, чтобы дойти до

²⁴ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. М.–Л., 1926. С. 201.

научных объяснений всяких таинственных явлений...»²⁵. Сциентистская ориентация общественной мысли закрепила уверенность в возможности определения жестко заданных закономерностей, обуславливающих все сферы жизни человека и действующих на протяжении достаточно долгого времени.

Новое слово, сказанное марксизмом, казалось, давало основание для обнаружения механизма, управляющего явлениями, не поддававшимися ранее четко выверенному объяснению, а следовательно, и убедительному прогнозированию. Вот как сформулировал воздействие этого «открытия» П.С. Коган: «Неизменным оставалось убеждение, что в изучении законов, управляющих жизнью общественного организма, заключается ключ к разгадке *всех* тайн художественного творчества, к разрешению *всех* (выделено автором. — М.М.²⁶) вопросов, связанных с литературой, ее историей, критикой и т.д. — убеждение в том, что рано или поздно наука об обществе станет той основной наукой, по отношению к которой многие теперь самостоятельные дисциплины (в т.ч. и история литературы) окажутся только отделами»²⁷. Во всем этом сказалась тяга к моноидеическому мышлению и желание найти теорию, поглощающую и покрывающую все частности, в конечном счете содержащую объяснение всех имеющих место в человеческом сообществе процессов. Но на практике литературоведение и критика становились придатком марксистской социально-политической мысли, подчиняющимся ее извилистому течению.

Не стоит думать, однако, что острота методологического обоснования нового подхода четко осознавалась

²⁵ Коган П.С. Европейская литература в 1911 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. СПб. С. 453.

²⁶ Далее в работе все выделенные автором места будут печататься курсивом без специального уточнения.

²⁷ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466.

всеми критиками, так или иначе соприкасавшимися с марксизмом. Многие остались абсолютно равнодушными к этому аспекту. Некоторые считали марксистскую критику всего-навсего прямой продолжательницей заветов публицистической критики 1860-х годов и именно в «публицистичности» видели ее собственную методологию. Так, В.П. Кранихфельд писал, что поскольку «публицистическая критика не безгрешна» и ее положения «не лучше и не хуже всякой другой критики», то «методу публицистического исследования и истолкования должно быть отведено равноправное место»²⁸.

Найти место публицистики в новой методологии попытался Г.В. Плеханов. В данном случае противоречие между публицистическим началом в критике и специфической областью ее интересов снималось главным образом за счет иного понимания «публицистического»²⁹. Публицистический аспект был вынесен Плехановым за пределы критики. По его мнению, он возникает как обязательный результат включения критического исследования в широкий спектр общественных интересов, имеющих место в каждой фазе общественного развития, и затрагивает почти каждого человека вне зависимости от сферы его деятельности. Правда, Плеханов делает оговорку, смягчающую неизбежность

²⁸ Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир. 1908. № 5. С. 41, 50.

²⁹ Публицистичность, по Плеханову, — некий итог, некое функционально-производное, то, чем, по-видимому, обладает каждый продукт творческого труда, могущий быть воспринятым, трактованным с различных точек зрения. Однако публицистичность в плехановской интерпретации оказывается почти идентичной эмоциональности, приравнивается к тому воздействию, которое оказывает художественное произведение на души читателей. Публицистичность становится, таким образом, имманентно присущим, объективным, возникающим «даже против воли автора» (Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 401) свойством каждого художественного произведения.

вынесенного вердикта: «публицистический дух» откровенно заявляет о себе не всегда, а только в «переходные» эпохи, каковыми являются для критика эпохи обострения классовой борьбы. В целом складывается впечатление, что «публицистичность» критики он ставит в зависимость от «публицистичности» самого произведения. А все вместе преподносится им как имманентное свойство искусства вообще.

Однако для большинства критиков все рассуждения о публицистичности были пройденным этапом. Для них именно классовая теория марксизма стала той вехой, которая помогла более ясно обозначить, «подправить» несколько «пресноватый» социологизм предшествующих школ. Поэтому сами по себе попытки воспользоваться новыми дефинициями, предлагаемыми марксистской теорией, в частности ориентированными на все, связанное с «классом», «классовой психологией» и т.п., свидетельствуют не столько об ограниченности, узости избранных критериев, сколько об увлеченности возможностями, открываемыми новой методологией, которая предстала на тот момент как последнее слово научной мысли.

Принципиально важная для определения специфики нового подхода к анализу литературного произведения статья Г.В. Плеханова была написана в форме рецензии на книгу Акима Волынского «Русские критики. Литературные очерки»³⁰. Мы не будем останавливаться на остроумной

³⁰ Новое слово. 1897. Кн. 7. Апрель. Как это ни покажется странным, в должной мере работа не заинтересовала ни современников, ни позднейших исследователей. Созданная чуть раньше работ В.М. Шулятикова и П.С. Когана, она была, видимо, ими пропущена, но есть основания полагать, что с нею мог быть знаком Л. Троцкий — слишком уж много совпадений можно обнаружить между плехановскими установками и высказанными этим критиком мыслями. Но даже наиболее глубокие и основательные исследователи творчества первого русского марксиста (П.А. Николаев) уделили ей всего несколько строк. Также она упоминается в работах П. Куприяновского, анализирующего

и едкой, как всегда у Плеханова, полемике, на его опровержении основных положений автора. В общем они хорошо известны. Важнее конструктивная часть рецензии, в которой Плеханов набрасывает программу критического исследования нового типа. Лучшим историком искусства будет, по его убеждению, не литератор, не ученый, а «практический деятель»³¹. И наилучшим критиком будет политически ангажированный критик, стоящий на классовой точке зрения. Таким образом, Плеханов одним из первых санкционировал совмещение в одном лице участника политической жизни и литературного критика. И в будущем в большинстве своем критики-марксисты стали такими «кентаврами», чередовавшими литературно-критические статьи с политическими выступлениями, занимавшимися литературой во время политического «простоя», выполнявшими чаще всего партийные поручения под видом критических статей³². Но — следует отдать Плеханову должное — выше политической

деятельность А. Волынского, но там она привлекается в качестве вспомогательного материала для развенчания и обнаружения ошибок критика «Северного вестника».

³¹ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 388.

³² Следовательно, вопрос о «профессионализме» критика в марксистской критике не только не ставился, а даже презрительно отметался в сторону, что, несомненно, повлияло на умонастроение многих писателей. См. выпады против критиков-профессионалов в статье А. Серафимовича 1913 г. «Писатель и читатель» (Путь. № 1). Такого совершенного критика-«непрофессионала» Плеханов находит в прошлом. Это Гизо, сумевший, на его взгляд, лучше других разобраться в литературной истории народов именно потому, что для него, как для политического деятеля, совершенно ясна была связь между политикой и социальными отношениями, а следовательно, по логике Плеханова, столь же очевидной должна была стать и обусловленность литературы явлениями социальной жизни. Кроме того, уяснив для себя, что история есть результат «взаимных столкновений общественных классов», Гизо, по мысли Плеханова, «естественно, должен был попытаться применить “этот взгляд” и к истории литературы» (Плеханов Г.В. Указ. соч. С. 389).

ангажированности он ценит талант, считая, что даже для определения социологического эквивалента искусства нужно «обладать талантом или по крайней мере хоть чутьем — художника»³³. На самом деле он видел в литературной критике гораздо больше сходного с художественным творчеством, чем это принято думать: талант как неперемненное условие удачной деятельности писателя и критика и публицистичность как внутреннее свойство художественного и критического высказывания.

Плеханов обязывает критика рассматривать все явления с исторической точки зрения (в процессе их развития, возникновения и уничтожения) и называет такой подход диалектическим³⁴. Общественное развитие Плехановым понималось исключительно как прогрессивное, как восхождение от низших ступеней к высшим, что позволяет считать основой его подхода к общественным явлениям не историзм, а историцизм³⁵. Справедливость подобного взгляда обосновывалась успехами естествознания и современной техники³⁶. Об историцизме как первейшем принципе критического

³³ Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 213. (Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет»).

³⁴ Впоследствии диалектическим назовет свой критический метод и Н. Чужак, но он будет иметь в виду не поступательный динамизм общественного развития, а взаимообусловленность различных элементов художественного творения, выражающуюся в единстве формы и содержания, то есть будет пытаться перенести один из законов диалектики на художественное творчество.

³⁵ О различиях между «историзмом» и «историцизмом» см.: Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. II. Время лжепророков: Гегель, Маркс и другие оракулы. М., 1992.

³⁶ Для сравнения приведем высказывания Л. Троцкого на эту тему. Он также связывал «неустанную борьбу человеческого гения за свободу от природы» (Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 202.) с общественным освобождением и техническим прогрессом. Он склонен был некритически воспринимать «победное шествие машин». В статье 1901 года «Поэзия, машина и поэзия

суждения Плеханов говорит, когда требует, чтобы критика «в оценке поэтических идей <...> и в раскрытии творческого процесса» «опиралась» бы «прежде всего на историю»³⁷, причем исключительно на историю общественной жизни.

Первейшим заветом критика-марксиста, согласно Плеханову, должно стать понимание того, что «искусство есть отражение общественных потребностей и вкусов», и осознание того, что «общество состоит из различных классов, потребности и вкусы которых непременно должны изменяться в связи с переменами в общественных отношениях»³⁸. Но Плеханов, впрочем, прекрасно осознает, что, даже понимая значение исторических условий, невозможно их «перечислить», учесть все нюансы, а следовательно — невозможно предрешать, прогнозировать, а тем более «прописывать истории рецепты для производства гениальных писателей»³⁹. Критик жаждет избавиться от схематизма и абстракции, которые, как он предчувствует, будут довлеть над классовой теорией искусства, и даже призывает обратиться к «частностям». Однако сам все же свободнее чувствует себя, имея дело не с «особенностями <...> отдельных живописцев», а с «целыми школами» или — еще

машины» он писал, что все зависит от того, в каких социальных условиях функционирует техника. Прогресс связывался им с освобождением техники от эксплуататорской функции. В будущих «гармонически-общественных условиях» во всем «величии» предстанет «гуманно-техническая, истинно освободительная миссия» (Там же. С. 200) техники.

³⁷ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 384.

³⁸ Там же. С. 391. Надо, впрочем, заметить, что Плеханов не видит разницы между «отражением» вкусов определенной части общества в искусстве и их «выражением», ср. его фразу: «Буше выражал вкусы испорченных высших классов» (Там же. С. 394), в то время как в первом случае мы имеем дело как бы с пассивной и обязательной формой проявления означенной связи, а во втором тяжесть «ответственности» падает на плечи художника, который все же не является прямым выразителем потребностей некоей социальной группы.

³⁹ Там же. С. 390.

лучше — с «целыми эпохами»⁴⁰. В этом признании отражена существеннейшая особенность марксистской критики, методологические принципы которой оправдывали себя при анализе течений, направлений, школ, а не творческих индивидуальностей.

Поэтому естественно, что даже в рецензии на конкретную книгу Плеханов принимается объяснять причины смены литературных течений и школ. По его мнению, каждое художественное явление возникает вкупе с некоей «ассоциацией идей», имеющих хождение в обществе, коим оно и обязано своей популярностью и своим распространением. Как только происходит смена идей и представлений, данное художественное явление начинает выступать как устарелое и ассоциируется уже с кругом идей, вызывающих резкое неприятие. Так происходит, пишет он, со «всеми школами в искусстве, когда-либо игравшими большую роль, а затем удаленными со сцены явившейся против них реакцией»⁴¹. Таким образом, по логике критика-марксиста, каждый раз, казалось бы, должно происходить «сбрасывание» классики с «парохода современности». При этом критик игнорирует вопрос, при каких условиях возможно «сохранение» «добротного отношения» к отошедшим в прошлое художественным откровениям, возможно ли повторное образование в обществе той же самой «ассоциации идей», при которой эти ценности могут быть востребованы, или все же художественные явления обладают некоей ценностной константой, облегчающей восприятие их последующими поколениями. Но у Плеханова вопрос о «вечных» критериях по отношению к художественному феномену⁴² снимается как бы сам собою.

⁴⁰ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 385.

⁴¹ Там же. С. 396.

⁴² По крайней мере, его замечание о том, что каждое новое поколение есть не столько даже «класс», сколько именно стоящая у власти верхушка, удовлетворенная или неудовлетворенная своим положением и склонная подходить к искусству с требованием «вечных» канонов, явно иронично. (Там же. С. 396).

Для критика очевидно, что «ассоциация идей» в конечном счете имеет под собой один фундамент — экономическое развитие общества. Но тут-то и кроются его расхождения со многими марксистами, которые этот экономический базис видели монолитным. Он остроумно призвал своих коллег не интересоваться одною лишь «экономическою струною» (здесь он воспользовался определением Н.К. Михайловского) и всегда весьма придиричиво наблюдал за всеми попытками в марксистской критике играть на одной этой «струне», отмечая их как несостоятельные. Он предлагал всегда помнить о том, *как* выражена «отвлеченная идея», положенная в основание художественного произведения. Для Плеханова это «как» и означало индивидуализацию общих идей, воплощение их в социально-психологически детерминированных типах и характерах. Но таким образом сформулированными требованиями марксистская критика заведомо обрекала себя на взаимодействие только с узким кругом изучаемых объектов, тех, в которых жизнь воспроизводилась бы в формах самой жизни и которые нацелены на воссоздание емких, детально обрисованных, функционирующих в общественной среде характеров, причем ценность психологии действующих лиц определялась исключительно тем, насколько полно и всесторонне в ней отражена «психология целых общественных классов», а следовательно, и «историческое движение»⁴³ в целом. Правда,

⁴³ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 399. Апелляция к такому узнаваемому, жизнеподобному искусству была естественной в устах людей, вслед за Гегелем признававших главным компонентом искусства содержание и с плохо скрываемым подозрением относившихся к творчеству, ориентированному на вымысел и фантазию. Выразителен в этом отношении следующий плехановский пассаж: «В этой "фантазии", — пишет он об одной из вещей писателя В. Быстренина, — чересчур уже много той фантазии, которая близко граничит с чертовщиной (разрядка в тексте. — М.М.) и которая ни к чему хорошему не приводила даже очень талантливых писателей» (Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 621). Следует, однако, заметить, что

Плеханов делал одно очень серьезное допущение: он предлагал видеть в психологии действующих лиц не только психологию классовую, но и более дифференцированную психологию различных социальных слоев. Но в предлагаемой в 1897 году аналитической схеме отсутствовало такое «промежуточное звено», как писатель: получалось, что «психология целых общественных классов» перетекает в «психологию действующих лиц», минуя его, проходя сквозь него, не видоизменяясь, не подвергаясь субъективным коррективам и т.п.

В предложенной Плехановым методологии также изначально отсутствовала установка на анализ формы, или, как он иронично заявлял, на «показ <...> “новой красоты”»⁴⁴. Положение дел не очень исправило уточнение, которое последовало позже и на которое обычно ссылаются все литературоведы. В предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908) критик потребовал после нахождения социологического, или общественного, эквивалента данного литературного явления не забывать делать следующий шаг — давать «оценку эстетических достоинств разбираемого

подобное предпочтение было «общим местом» в материалистической эстетике начала века (ср.: отзыв А. Амфитеатрова о творчестве Н. Никандрова: «Очень мне понравился Ваш рассказ “Искусство”. Вот это дело. Хороший должен из Вас автор выйти, если не будете очень спешить и разбрасываться и не предадитесь тому самоковырянию, которое в русской молодой литературе почему-то принято считать за философию, тогда как оно, собственно говоря, есть просто тяпкин-ляпкинский процесс дохождения своим умом до сотворения мира, а пуще — нарочитой лени побывать в хорошей библиотеке и прочитать хорошую книгу <...> Давайте нам реальность и реальность. Я, конечно, вовсе не приглашаю Вас к фотографичности. Писатель имеет право грезить и бредить. Хоть архифантастический рассказ напишите, я его с удовольствием напечатаю, если он в каждой своей подробности заставит меня верить, что так было. В “Искусстве” ведь тоже есть своя приподнятость и слегка выдумка, но как это верно и хорошо» (ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 41. Л. 1)).

⁴⁴ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 399.

произведения». Иными словами, выяснив «общественное настроение», исследователь обязан раскрыть «особенности художественного творчества <...> данной эпохи», с которыми те находятся «в самой тесной причинной связи»⁴⁵.

Плеханов назвал постулируемую им критику научной, нацеленной на «наблюдение» за возникновением эстетических систем и стилей различных эпох, на изучение закономерностей («вечных законов»), коими обуславливается «историческое развитие»⁴⁶ искусства. Все эти параметры определяют, по Плеханову, ее объективность, исключают оценочный, вкусовой подход. «У нее все хорошо в свое время, у нее нет пристрастий именно к тем, а не другим школам в искусстве», — пояснял свою идею критик. В последних словах он, однако, лукавил, в чем и сам поспешил признаться, правда, тотчас найдя себе оправдание в том, что критик <...> тоже человек и ничто человеческое ему не чуждо. «<...> если <...> у нее (критики. — М. М.) и возникают подобные пристрастия, то она по крайней мере не оправдывает их ссылками на вечные законы искусства»⁴⁷, — добавлял он. И хотя потом Плеханов не раз повторял, что дело критика не в том, чтобы «смеяться» или «плакать», а в том, чтобы «понимать»⁴⁸, сам он не всегда выполнял это требование. Таким образом, можно утверждать, что даже в первоначальном варианте марксистская критика не абсолютизировала свою основополагающую заповедь ограничиваться только наблюдением и изучением. Следовательно, и ее уверения в объективности были преждевременными⁴⁹.

⁴⁵ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 212.

⁴⁶ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 2. С. 400.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 208.

⁴⁹ Свидетельством «пристрастия» самого основоположника русского марксизма является, например, его призыв к И. Аксельрод «наказать» Г. Зудермана как автора пьесы «Es lebe das Leben» за то, что он «изобразил социал-демократов как гнусных шантажистов» (Архив Дома Плеханова. Ф. 1097. Оп. 3. А. 93.12).

Возникновение же критических «пристрастий» Плеханов объяснял тем, что критики, как и писатели, зависят от общественной обстановки, их эстетические вкусы также определяются классовой принадлежностью и политическими склонностями. Но истинность критических высказываний возможна только в случае принадлежности критика к прогрессивному классу. А классовая правота (точка зрения пролетариата) позволяет критику выражать и свое недовольство, и свое неприятие тех или иных явлений. Но Плеханов не уточняет, имеется ли в этом какой-нибудь смысл, к чему могут привести инвективы и пожелания, если писатель все равно уже сформировался как дитя своего класса⁵⁰. В плехановской схеме критик и писатель обречены двигаться по двум несоприкасающимся орбитам: критик не может не высказать своих пожеланий, которые в нем копят, как в каждом нормальном человеке, ему хочется повлиять на мировоззрение художника, а писатель

⁵⁰ Плеханов, например, очень снисходителен к тому же Ф. Гизо, дающему художнику такие советы: «художник *не должен* подчиняться капризам высших классов» (Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958. С. 585), следовательно, он допускает, что критик может требовать у поэта поступать тем или иным образом и ожидать от него изменения своей позиции. Вспоминая отношение Плеханова к Горькому, следует думать, что он возлагал большие надежды на воздействие критических замечаний. Его строгость к писателю вызывалась тем, что, как ему казалось, из-за недостатка образования он берется поучать всякий раз, как ему открывается что-то новое. Так произошло и с марксизмом. В «Матери», пишет Плеханов, «все фальшиво», «это из рук вон слабое произведение»: «Горький захотел здесь *поучать*, а т.к. он сам *учился* очень мало, то у него ровно ничего путного не вышло» (Архив Дома Плеханова. Ф. 1097. Оп. 3. А. 93.12). Ему надо более тщательно овладевать марксистской теорией: «<...> для роли проповедника этих взглядов г. Горький совершенно не годится, так как взглядов Маркса он совсем не понимает. <...> если г. Горький хочет проповедовать марксизм, так пусть же он даст себе труд предварительно понять его» (Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» // Искусство и литература. С. 215).

выражает психологию того класса, с которым намертво связан, и уж если пожелает изменить свои взгляды, то сделает это сам без подсказки извне.

Плеханов дал примеры критических работ, которые можно считать в какой-то мере образцовыми с точки зрения практического применения выдвинутых методологических принципов. Мы имеем в виду его рецензии на художественные произведения — жанр, встречающийся в его практике не слишком часто, но занимающий высшую ступень в критической «табели о рангах». В 1897 году им написана рецензия на «Житейские были» В. Быстренина, а в 1902 — отзыв на роман фон Поленца «Крестьянин». Как видим, для рецензирования выбраны далеко не выдающиеся в эстетическом плане произведения, и в каждом из них проанализирован в первую очередь психологический аспект социального поведения человека. Это позволяет сделать вывод, что силу и плодотворность литературная критика предлагаемого Плехановым образца обнаруживает при изучении произведений среднего уровня, поскольку обращается главным образом к содержательному аспекту и ограничивается чаще всего сюжетным уровнем. Область, в которой она может быть успешно применена, достаточно узка. Это главным образом психологическая проза, изображение характеров. И естественно, что с экспериментальным или основанным на сатирической, нежизнеподобной типизации произведением подобной методологии уже не справиться.

Заметив, что в рассказах Быстренина «живые лица» остаются «неодушевленным рассуждением на данную психологическую тему»⁵¹, Плеханов делает несколько важных замечаний, касающихся общих принципов психологического анализа в литературе. В частности, он говорит об обязательности раскрытия характера героя не путем рассуждения и объяснения мотивов его поступков, а через его поступки, приводит ряд убедительных примеров невыверенности

⁵¹ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 618.

психологических мотивировок, невыстроенности психологической линии поведения быстренинских героев. Но это никак не вытекает из разрабатываемой им методологии, а является общим местом любой поэтики.

Но особое внимание критик обращает на социальные процессы, имеющие место в действительности, те, которые постарался отразить художник. К таким Плеханов отнес «интересное нравственное явление, внесенное в нашу крестьянскую среду <...> так называемым расслоением деревенского населения по различным степеням зажиточности (разрядка в тексте. — М.М.)»⁵². Но писателю, на его взгляд, не удалось убедительно показать это расслоение. Критику, конечно, хотелось, чтобы писатель особым образом подчеркнул, акцентировал это явление. И тогда он мог бы сделать вывод: русская беллетристика, изображающая народную жизнь, постепенно освобождается от народнических предрассудков, начинает видеть в подлинном свете «явления, которые мало-помалу совершат переворот в психологии нашей трудящейся массы»⁵³. Таким образом, весь критический разбор произведения сводится к тому, что критик ограничился требованием, обращенным к писателю, правильно истолковывать психологию людей своего времени и умело воспроизводить оную в своих произведениях. Но это, как следует из его дальнейших рассуждений, возможно только тогда, когда писатель освободится от народнических и прочих предрассудков, овладеет прогрессивным мировоззрением. Итак, социологический эквивалент вроде бы найден. Что же осталось на долю «эстетического эквивалента»? Он сведен к рассуждению, что даже с малым талантом можно делать большие дела, если направить его «на настоящую дорогу»⁵⁴, то есть научиться мыслить по-марксистски.

⁵² Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 620.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 621.

Но в плехановской рецензии на роман фон Поленца отсутствуют даже такие эстетические рассуждения. Приводимые критиком цитаты как раз и свидетельствуют о том, что писатель попросту пренебрег необходимостью хоть что-то *показывать* читателю, ограничившись бесконечными перечислениями событий, описанием (а не изображением) своих героев и авторскими комментариями «по поводу». Но критик оставил эти эстетические погрешности без внимания. Очевидно, в его сознании все эти недочеты перевесило иное: наконец-то предложен «тонкий анализ психологии современных немецких крестьян средней руки»⁵⁵, всецело обусловленной «экономическим бытом»⁵⁶, налицо «дань справедливости», которую писатель «заплатил» социалистической партии Германии, изобразив ее «как школу высокого нравственного идеализма»⁵⁷. При этом остается неясным, как это удалось сделать писателю с неопределенной, по выражению Плеханова, «классовой физиономией»⁵⁸ (очевидно только, что он «далеко не социал-демократ»). Стало быть, социальные воззрения художника не так уж и важны. Тогда зачем было подталкивать В. Быстренина на «настоящую дорогу»?

Многие из этих вопросов, остающихся после прочтения критических работ Плеханова, постаралась разрешить Ида Аксельрод, которая явилась прямым пропагандистом и последователем его методологии. Она была его преданнейшей ученицей, скрупулезно прислушивалась ко всем его

⁵⁵ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 765.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 769.

⁵⁸ Как следует из приведенных высказываний, в марксистской критике не было однозначного ответа на вопрос о взаимодействии и взаимозависимости классовых основ самосознания художника и избранной им социально-политической позиции. То есть вопрос о соотношении сознательного и бессознательного в творческой лаборатории художника, или, иными словами, о возможности корректировки бессознательных процессов сознательно избранным социальным идеалом оставался открытым.

замечаниям и указаниям⁵⁹. Ее статья «Г. Плеханов об искусстве», помещенная в журнале «Возрождение»⁶⁰, является едва ли не единственным подробным разбором методологических основ плехановской критики, произведенным при его жизни.

И. Аксельрод кажется, что она сумела выявить в новом подходе то действительно актуальное и необходимое, чего не достиг ни метафизический материализм, ни диалектический идеализм, а именно: сочетание «истины релятивизма и материализма» (то есть соединение имманентных и каузальных причин появления произведения искусства). В заслугу Плеханову она ставит также тонкое разграничение эстетических эмоций (величины постоянной) и эстетического вкуса (величины временной)⁶¹.

Лучшими образцами плехановской критики Аксельрод считает статьи о народниках, в которых удалось выявить противоречие между картинами крестьянской жизни в их произведениях и осмыслением происходящих в жизни процессов в народническом духе, то есть сложную взаимосвязь мировоззрения и творчества. Она настаивает на том, что этого «противоречия» никто, кроме Плеханова, не заметил, но это выглядит явной натяжкой. Это сама Аксельрод попросту «не заметила» статей Н.К. Михайловского,

⁵⁹ Своего ученичества она не скрывала: «Я очень благодарна Вам за Ваше письмо и за указание недостатков моих литературных статей» (Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.37). Ценнейшим подспорьем для понимания логики плехановского наставничества могли бы стать варианты исправлений в ее статье о Горьком, которые делались с ведома и под руководством Плеханова (см. ее признание в письме 1907 г.: «<...> статью о Горьком переделала согласно Вашим указаниям» (Там же), но, по-видимому, они утрачены.

⁶⁰ Возрождение. 1909. №№ 9–12; 1910. № 1.

⁶¹ Аксельрод, пожалуй, даже с непривычной для нас откровенностью признает, какое значение имели для Плеханова положения дарвинистской теории: «различие» эстетических вкусов он усматривал не только в классовой психологии, но и в способе борьбы за существование.

М. Протопопова и А. Скабичевского о Златовратском, Науоме и других народниках, в которых содержалось много аналогичных рассуждений.

Не менее значительной, на ее взгляд, является и брошюра Плеханова об Ибсене (забегая вперед, скажем, что она была подвергнута наиболее ожесточенной критике как со стороны противников марксизма, так и среди его сторонников). Она полностью согласна с объяснением, которое Плеханов дал «скептическому идеализму» Ибсена (выражение Аксельрод). Природная склонность писателя к отрицанию и усугубившая ее экономическая отсталость Норвегии привели художника к этому состоянию. Если довести до логического конца это объяснение, получится, что если бы Норвегия продвинулась еще немного вперед по пути капиталистического прогресса, то природная склонность исчезла бы и Ибсен был бы способен более спокойно взирать на «эмпирическую действительность»⁶². Также она без возражений принимает весьма спорный вывод Плеханова, что Ибсен-мыслитель гораздо крупнее Ибсена-художника (по Плеханову, «мыслитель мешал художнику» и в произведениях происходило «насилие над действительностью»).

Аксельрод выделила у Плеханова аспекты, на которые обращали мало внимания позднейшие исследователи и которые не были, к сожалению, полноценно реализованы ни у самого Плеханова, ни в марксистской критике в целом. К таковым можно отнести указание на «свойственное человеческой психике стремление к противоречию» и уверенность в одновременном сосуществовании «очень различных направлений <...> в искусстве»⁶³. Аксельрод

⁶² Аксельрод И. Литературно-критические очерки. Минск, 1923. С. 25.

⁶³ Там же. С. 9, 10. У Плеханова индивидуальное «стремление к противоречию» актуализируется только в связи с обострением противоречий в обществе (т.е. обычно оно существует как бы в латентном, приглушенном виде), и он упоминает о нем только при анализе ситуации социального катаклизма. А «обещанное» многообразие направлений в искусстве применительно

также подчеркнула, что у Плеханова имеются замечания, согласно которым идейная борьба в обществе, смена идеологий может совершенно не затронуть «литературные предания»⁶⁴. Это, на ее взгляд, указывает не только на зависимость художественного творчества от «внешних» в широком смысле условий, но и напоминает о «внутренних законах искусства». К сожалению, Аксельрод не уточнила, что же она вкладывает в понятие «внутреннего закона». К тому же она явно не замечает или сознательно закрывает глаза на имеющиеся у Плеханова «нестыковки». Ведь даже выдвинув «закон противоречия», Плеханов не слишком продвинулся к выяснению условий его применения, потому что «противоречие» может накладываться на «противоречие», может наполняться различным содержанием и т.д.

Приведем пример объяснения возродившегося во Франции интереса к классической трагедии, которое дает Плеханов. По его словам, это была принявшая трагедийный облик «слезливая комедия», в которой «устаами героев» греческой республики третье сословие «взывало к борьбе

к началу века свелось в марксистской критике в конечном счете к буржуазному искусству декаданса, примыкающему к нему «деформированному» реализму и весьма проблематичному пролетарскому искусству, ростки которого пестовались и выращивались ею с превеликим тщанием, но довольно-таки безрезультатно. Достаточно добросовестно развил идею «противоречия» Л. Троцкий. Он связал художественную эволюцию с существующим в человеческой природе стремлением к противоречию, которое отчетливо обнаруживается в моменты исторических сломов. И неприятие шестидесятниками эстетических критериев искусства он склонен объяснять «духом противоречия»: в противовес дворянам-аристократам интеллигент-разночинец должен был «сознательно» подавить в себе эстетические потребности и сосредоточить все свои интересы на общественных проблемах. В итоге даже нигилизм он считает «болезнью» молодости, возникающей как реакция на устарелые, обветшалые представления.

⁶⁴ Плеханов Г.В. К развитию монистического взгляда на историю. СПб., 1905. С. 172.

за свои собственные права и преимущества»⁶⁵. Восхищаясь тем объяснением, какое дает критик неожиданному возвращению на французскую сцену классической трагедии после недолгого царствования «слезливой комедии» в чистом виде, Аксельрод не замечает натяжки, с помощью которой критик это делает: «высокие образцы» в искусстве понадобились буржуа, который повел борьбу с аристократией. Но, согласно теории исторического материализма, классовая борьба в классовом обществе тлеет и вспыхивает постоянно, потребность в героических образцах не должна иссякать никогда и, соответственно, классическая трагедия не может исчезать и возвращаться, а должна существовать постоянно, просто ее будут «востребовать» различные классы.

Притом что Аксельрод прекрасно понимает, как трудно установить в развитии искусства время действия закона подражания, закона отрицания и закона противоречия (о различии последних двух вообще не идет речи, а первый, видимо, действовал только в первобытном обществе!), это ее нисколько не смущает, и вывод, ею делаемый, звучит предельно самоуверенно: «Мы старались <...> наметить, как подходит настоящий марксист, который мыслит оригинально и тонко, к разрешению основных вопросов эстетики и искусства», и таким образом получили «возможность открыть причину того или другого направления в искусстве и литературе ТОЛЬКО с помощью изучения классовой идеологии и всех форм, которые она принимает в действительности»⁶⁶. Приведя, прямо скажем, скудные примеры, Аксельрод заявила, что ее задача — «приложение марксистского метода к литературной критике» — решена. Попутно критик успевает сказать, что если кому-то кажется, что марксистский метод литературного анализа плох, то

⁶⁵ Аксельрод И. Литературно-критические очерки. С. 21.

⁶⁶ Там же. С. 12, 11. Далее слова в приводимых цитатах, к которым автор работы хотел бы привлечь особое внимание, будут выделяться с помощью прописных букв.

виноват не он, а его носители, то есть те «неглубокие люди», которые плохо усвоили, плохо применили, плохо реализовали и «придали поверхностный характер»⁶⁷ предложенной теории.

Но даже те критики, кто не объявлял себя учеником Плеханова, существовали в установленном им регистре, «нарабатывая» те характеристики художественного произведения, которые в первую очередь должны быть даны при его анализе. Яркий пример тому — определение психологических составляющих личности, какие только и были значимы для представителей социально-генетической критики. Так, Троцкого занимает только область соприкосновения человека с социальным окружением, с общественными явлениями. Его переживания самостоятельной ценности для критика не представляют. Поэтому, если писатель избирал в качестве предмета творчества «нервические тонкости», искал смысл в «повышенной возбудимости специфического характера», Троцкий отказывался признать за ним «свободный творческий дух», а называл такое волеизъявление «свободой творческого спазма» (название его статьи 1902 г.). Для критика психология субъекта социально и исторически предельно детерминирована, и только такую психологию и должен, как ему кажется, изображать художник.

Любопытны в этом отношении пределы, которые он ставит писателю. С одной стороны, критик милостиво разрешает ему «пройти мимо текущих интересов “толпы”, остановить свой взор на аномальном, на малом, на незначительном», но это только отговорка. Сейчас важнее всего изображение мира «с его борьбой, страданиями, проклятиями и надеждами» и ответы на «великие вопросы, составляющие душу современности»⁶⁸, поэтому и работать следует в этом направлении⁶⁹.

⁶⁷ Аксельрод И. Литературно-критические очерки. С. 12.

⁶⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 208.

⁶⁹ Показательно, что почти в тех же самых выражениях отвечивал

Не меньшим вниманием пользовался в ранних публикациях Л. Троцкого и теоретический аспект новой методологии. В своих работах Троцкий не упускает возможности напомнить, что только «социально-историческая точка зрения»⁷⁰ может вывести на дорогу точных литературных характеристик. Однако в это время Троцкий не очень озабочен выявлением «классовых» координат, он скорее склонен применять «выжидательную тактику», а «не бросаться, очертя голову, в центр литературной свалки»⁷¹. Во всяком случае, его больше беспокоит ответ на вопрос о причинах изменений в литературном развитии, а не защита классовой точки зрения на происходящее в литературе. В его статьях этого периода фигурируют понятия «среды», «общественных условий», которые отнюдь не механически проецируются на область художественного творчества. Натура, свойства личности художника, по его мнению, не в меньшей степени влияют на творческую деятельность.

Критик неизбежно верит в возможность проверки «социологическим инструментом» всех элементов художественного творчества. Но он вынужден признать, что один параметр при использовании этого «инструмента» остается не учтенным — это «творческая психия». Он также вынужден признать, что «творческая психия» не есть «пассивное

своему оппоненту К. Чуковскому А. Луначарский, когда в 1906 году зашла речь о необходимости воспроизведения в литературе революционных событий: «<...> предоставьте свободу длинноволосым юношам говорить об искусстве также и в связи с задачами, надеждами и горестями сознательного человечества» (Луначарский А. Искусство и революция // Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М., 1965. С. 136).

⁷⁰ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 16.

⁷¹ Там же. С. 205. Может быть, такая выжидательная позиция обуславливалась его вынужденной отдаленностью от центров литературной борьбы, а может быть, на первых порах Троцкому был свойственен некоторый «академизм» мышления, навсегда покинувший его в дальнейшем.

зеркало» и жизненные явления при переводе их на язык искусства проходят предварительную «переработку», «переваривание», требуется их «органическое усвоение». И это как раз то, что мешает полноценно использовать «социологический инструментарий». С огромным сожалением он вынужден признать, что на долю писательской индивидуальности выпадает остаток, не поддающийся «общественно-историческому учету»⁷².

Проблеме методологии литературной критики посвящена «История литературы, г. Боборыкин и русская критика» — статья Троцкого, написанная в 1901 году. На его взгляд, ни одно из предшествующих поколений критиков не было в состоянии ответить на основной вопрос историко-литературной теории — об источниках возникновения литературных произведений, но этот вопрос практически и не задавался. Все прежние теоретико-литературные школы или удовлетворялись констатацией фактов, или переносили источник возникновения изменений в не подлежащую реконструированию сферу идей. И в том и в другом случае вопрос, почему же существует то или иное явление, объявлялся ненаучным, а его постановка — некорректной. Троцкий отвергает вялую описательность методологии Боборыкина, считая, что выявление художественных тенденций, которым он занят, еще ничего не говорит о судьбе литературного явления, которая, на его взгляд, зависит от «причин, стоящих ВНЕ литературы»⁷³. Собственно, спор Троцкого со своим оппонентом идет по

⁷² Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 130. Не напоминают ли слова, произнесенные Троцким в 1901 году, признание Бердяева в работе «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии», что в каждом «я» есть такой остаток, который не «разложим на социальную среду»? Бердяеву эти дефиниции нужны, чтобы прочертить грань между субъектом и индивидуальностью человека, но тем не менее совпадение размышлений бывшего и начинающего марксиста знаменательно!

⁷³ Там же. С. 127.

линии отрицания самостоятельности художественного творчества или признания его зависимости от окружающих социальных условий.

Отголоски позитивизма и механицизм мышления скажутся у Троцкого в отождествлении задач статистика и задач историка литературы. И тот и другой, как ему представляется, увлечены только накоплением фактов. Поэтому он может выводить закономерности литературного процесса, опираясь и на лирику Фета, и на драмы Ибсена, и на роман «Что делать?». Они для него совершенно равнозначны, они только лишь «материал», только «производное» определенных исторических условий⁷⁴. Эти аналогии, как кажется Троцкому, призваны убедить читателя в подлинной *научности* предлагаемого марксистами подхода к изучению литературы. На этом этапе Троцкому важнее всего утвердить научные основы литературной критики, которые ему видятся в единстве научных критериев по отношению ко всем областям человеческой деятельности.

Главным критерием, который должен быть положен в основание литературной критики и который поможет выявить причины эволюции литературного движения, становится обнаружение изменений в социальной структуре общества. Для того чтобы убедить читателя в неопровержимости данного положения, Троцкий даже берет себе в союзники Л.Н. Толстого с его мыслью об искусстве как сфере общения людей, но интерпретирует ее по-своему и даже развивает в нужном для себя направлении, доказывая, что основной областью общения людей являются *не чувства*, как думал писатель, а *социум*. Именно в конкретной социальной обстановке завязываются теснейшие отношения между индивидуумами. Они и определяют

⁷⁴ Критик практически не делает различия между политическими структурами, юридическими нормами, философскими системами, техническим творчеством и искусством, что сближает его методологию на этом этапе с методологией культурно-исторической школы.

общественную психологию данного исторического периода, а она в свою очередь и становится импульсом художественного творчества.

По мнению Троцкого, роль социальных институтов, воздействие социальных структур оказываются в жизни людей столь значимыми, что он с ними связывает даже изменение природы драматургического конфликта. Критик оспаривает бытовавшее среди критиков рубежа веков мнение, что трагедия исчезла со сценических подмостков. На самом деле, пишет он, произошла трансформация, переосмысление ее движущих мотивов. Испокон веков ведущей силой трагического конфликта являлся Рок, то приобретающий очертания божественного возмездия, то концентрирующийся в неумолимых обстоятельствах. Но только XX век «превратил Рок в социальный закон». Отныне в новой драме неумолимая судьба приобрела конкретные очертания рыночного «спроса и предложения», а повороты судьбы стали диктоваться прозой «конкуренции» и промышленными «кризисами»⁷⁵. По Троцкому, «законы общественной жизни и партийные принципы, в которые облакает их сознание», — «сила, не уступающая в своем величии древнему фатуму»⁷⁶, вызывающая такую же бурю страстей, эмоциональные переживания и страдания, как и любовные коллизии прежних эпох⁷⁷.

⁷⁵ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 240.

⁷⁶ Там же. С. 241.

⁷⁷ Любопытно, что аналогичные выводы несколько позже сделал М. Волошин. Он тоже допустил, что в сознании современных писателей возникли иные, чем прежде, представления о законах, управляющих судьбой человека. Пытаясь понять, что же олицетворяет собой «Некто в сером» у Л. Андреева, М. Волошин пришел к выводу (здесь не место обсуждать, верному или неверному), что в «Жизни человека» мы имеем дело с возведением «до степени мистического закона» (Волошин М. Лики творчества Л., 1988. С. 459) обычного государственного насилия. Таким образом, Волошин как бы косвенно подтвердил правоту Троцкого, указавшего, что облик античного

На эти мысли натолкнула Троцкого пьеса Г. Зудермана «Да здравствует жизнь», которую он причислил к ряду подлинных трагедий. Статья об этом произведении представляет собой удачный образец анализа социально-политической драмы, чье рождение в театре XX века почувствовал Троцкий и основу которой, по его мнению, должны составить «агитация, речи, личные столкновения»⁷⁸, завязанные вокруг политических взглядов и симпатий героев⁷⁹.

Троцкий справедливо считает, что социальные условия, конкретный социально-политический опыт находят свое отражение в различных идеологических образованиях. Но идеология неоднозначно воплощается в литературе, поэтому литературное движение не всегда совпадает с «общественно-историческими судьбами»⁸⁰. Несмотря на то что на раннем этапе своей литературно-критической деятельности Троцкий так же, как и впоследствии, не был склонен учитывать специфику художественного творчества, он признает более индивидуализированный, более произвольный его характер по сравнению с другими идеологическими структурами (правом, политикой, философией).

Но обнаруженное свойство становится для него не качественным своеобразием данной сферы, а ее досадным

Рока в произведениях современных авторов обретают самые обычные, но носящие характер обязательности, даже принудительности явления.

⁷⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 241.

⁷⁹ И здесь, надо отметить, прогноз Троцкого оказался более верен, чем размышления группы критиков символистско-религиозной ориентации, таких как С.Н. Булгаков и В.И. Иванов, утверждавших в связи с разбором театральных постановок по произведениям Достоевского, что трагедия не может соприкасаться с политической областью. Троцкий действительно указал на приметы жанра политической драматургии, пережившей свой расцвет в середине XX столетия.

⁸⁰ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 205.

недостатком, лишаящим исследователя возможности до конца вычислить закономерности, которым она подчиняется. Но одно, на его взгляд, является все же спасительным — то, что, к счастью, — яркая индивидуальность обнаруживается не у всех авторов. Он так и заявляет: «<...> единичная психия некоторых писателей эклектического умонастроения представляет именно ПЕЧАЛЬНЫЙ ВИД дезорганизованного оркестра, в котором каждый инструмент с абсолютной независимостью исполняет собственную мелодию». (Уточнение насчет «эклектического умонастроения» не меняет общей концепции.) Троцкому, конечно, значительно более импонирует «собираательная психия», которая не претендует на «самоуправление», а во «всех своих разветвлениях подчиняется верховному руководству человеческой кооперации»⁸¹.

Так, подспудно критик признает, что социологический метод, ориентированный на содержательный компонент литературы, гораздо легче «справляется» с произведениями, в которых творческая индивидуальность писателя ослаблена, то есть ярче выражено усредненное, типическое, массовидное. В этом случае воспроизведение эмпирически наблюдаемого участка социальной действительности в искусстве механически отождествляется с воплощением коллективного сознания, в произведении отыскивается его прямое отражение, и удача действительно сопутствует тому критику, который выбирает для анализа средние по качеству произведения, и тому писателю, который изучает распространенные явления. Яркая же художественная индивидуальность «путает все карты», и критик-социолог вынужден низводить ее до уровня пусть яркого, но одного из представителей очередного литературного направления, школы, течения и т.п. Поэтому он и пишет, что искусство обречено на «отставание» от жизни. А это — основание для (подспудного, неосознанного) нес-

⁸¹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 128.

колько презрительного отношения к этой области у всех марксистов, даже тех, кто будет апеллировать к его преобразующей функции⁸².

По Троцкому, историко-литературное исследование во главу угла должно поставить изучение тех социальных преобразований, которые отзываются в мировоззрении общественных групп. Однако критик все же предполагает, что далеко не каждое произведение искусства может быть осмыслено с помощью «общественных измерений». По сути, он предложил некую градацию методологии по степени соответствия ее особенностям исследуемого объекта и задаче, поставленной критиком. Правда, отбор методологических принципов в каждом конкретном случае им не оговаривался, но все же можно утверждать, что он был близок к догадке, что различные по жанру, типу, способу функционирования произведения могут изучаться различными способами, совсем не обязательно исключительно с социологической точки зрения⁸³. В этом же духе

⁸² Для него несомненен приоритет жизненных реалий. То, что Шулятиков назвал «мимо несущейся жизнью», для Троцкого оказывалось несущимся столь быстро, что художник способен ухватить только обрывки. Эту мысль он раскрывает в следующем абзаце: «Жизнь всегда будет впереди, влача свои отражения — в эпосе, лирике, философских системах, религиозных умозрениях <...> и <...> даже самым стремительным беллетристам <...> никогда не догнать ее» (*Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 129*). И можно теперь предположить, что, конечно, не эти слова, а подобная установка вызвали резкое неприятие части критиков марксистской ориентации, увидевших в этом ограничение и принижение возможностей творчества, практическое игнорирование его значимости (см. статьи Н. Чужака).

⁸³ И современное литературоведение демонстрирует невозможность охвата одной методикой всех типов произведений. Например, предложенная М. Гаспаровым техника разбора стиха — образный, стилистический, звуковой уровни и шесть подуровней (идеи и эмоции, образы и мотивы, лексика с тропами и фигурами, синтаксис с параллелизмом и инверсиями, метрика и ритмика, фоника гласных и фоника согласных) — вряд ли может

может быть проинтерпретировано и более позднее высказывание Л. Каменева, также принадлежащего к социально-генетической ветви марксистской критики. Он писал, что существуют произведения, чей «ЭСТЕТИЧЕСКИЙ язык мертв», то есть они не обладают заметными эстетическими достоинствами. Но это не значит, что их должна обходить молчалием критика, просто к ним следует подходить с иными критериями — рассматривать их, например, как «важный и интересный человеческий документ»⁸⁴.

Троцкий в период разработки новой методологии с вниманием относится и к психологическим, и к эстетическим моментам, имеющим отношение к творческому процессу. Он даже считает допустимым «к каждому произведению модерна подходить, по возможности освободившись от впечатления, оставленного предшествовавшими произведениями такого же рода»⁸⁵. Троцкому явно импонирует совмещение социологизма с эстетической оценкой, от которой он, однако, требует, чтобы она не опиралась на абсолютную идею красоты, на «вечные» и незыблемые законы искусства, а была бы выражением исторически обусловленных, детерминированных суждений и вкусов, представляющих собой «откристаллизовавшиеся» симпатии и антипатии общественных групп. Можно даже сказать, что на этом этапе он отказывается от «всеуравнивающей формулы»⁸⁶, не поддается соблазну «монистической системы», которая не кажется ему самодостаточной, способной охватить все многообразие искусства и в которой он не видит ключа к раскрытию его закономерностей и специфики. Но искра «всеуравнивания»

быть рекомендована для анализа прозаического или драматического произведения и т.п.

⁸⁴ Каменев Ю. О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове // Литературный распад. Книга 1. СПб., 1908. С. 60.

⁸⁵ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 210.

⁸⁶ Там же. С. 204.

все сильнее разгоралась в его сознании с годами⁸⁷ и постепенно испепелила все иные возможности анализа литературного произведения.

Троцкий, как и Плеханов, ценит социологическую точку зрения за объективизм, в котором он видит гарантию от вкусовщины, от субъективных мерок, от «морально-публицистических» привязанностей, то есть от всего того, что для него выступает как «оценка», а значит, пристрастное суждение. Больше всего ему претит в критике морализаторский тон, проповедь «грошовых истин», «пятактовых идеалов», выставление героям баллов по поведению (кстати, последнее замечание говорит о твердом понимании критиком искусства как особой области, к которой не применимы житейские мерки). Троцкий язвительно охарактеризовал усредненную журнально-газетную критику своего времени как «обиходный морализм» и «благонамеренно-умеренную

⁸⁷ Система удивительным образом находила своих исполнителей. Тяготение к обобщающей схематизации в полной мере характеризовало специфику мышления критиков-марксистов. Троцкий сам впоследствии зафиксировал это свойство своего ума: «Сознание превосходства общего над частным, закона над отдельным случаем, ТЕОРИИ НАД ЛИЧНЫМ ОПЫТОМ формировалось во мне очень рано и укреплялось с каждым годом. Позже это убеждение стало неотъемлемой частью моего литературного творчества, моей политической деятельности. <...> откровенное пресмыкательство перед фактами, иногда просто воображаемыми и ложно понимаемыми, всегда было мне ненавистно. Я стремился к общим законам, которые скрыты за единичными фактами. Это часто приводило, понятно, к поспешным и ошибочным обобщениям, особенно в юности, когда мои познания и личный опыт были далеко не достаточны для таких обобщений. Но во всех без исключения областях я ощущал способность ориентироваться и действовать лишь тогда, когда держал в руках нить общего закона. Тот социально-революционный радикализм, который стал стержнем всей моей духовной жизни, вырос из этого интеллектуального неприятия мелочности, эмпирики, всего интеллектуально-расплывчатого и теоретически необобщенного» (Цит. по: *Кармайкл Дж. Троцкий. Книготоварищество «Москва — Иерусалим», 1980. С. 12).*

пошлость»⁸⁸, которым он считал возможным противопоставить не только объективизм, но и «партийную, критико-публицистическую» точку зрения, хотя в это время и не ощущал ее ведущей.

В аспекте изучения методологических поисков марксистской литературной критики весьма любопытным представляется рассмотрение наследия тех фигур, которые традиционно считались ее «блудными детьми», — так называемых вульгаризаторов марксизма. Эти «изгои» также напряженно раздумывали над вопросами методологии с самого начала своей литературной работы. Эта особенность отчетливо прослеживается в работах В.М. Шулятикова, П.С. Когана, В.М. Фриче.

Стяжение имевших место в культурно-исторической школе литературоведения «расплывчатых» соотношений между духовными и материальными областями жизни обрубом марксистской методологии произошло у Шулятикова всего за два года. В течение этого времени он пережил свое «перерождение» из критика, исповедующего сугубо позитивистские взгляды на развитие литературы, в критика, ставящего в центр художественных преобразований социально-генетические трансформации. И его эволюция демонстрирует сложность внедрения социально-генетических и классовых коррелятов в литературно-критический анализ.

Ученик Н.И. Стороженко, В.М. Шулятиков в первом своем литературоведческом изыскании — «“Два благородных родственника”, спорный вопрос шекспировской критики»⁸⁹ — явил себя достойным преемником культурно-исторической школы, взгляды которой он усиленно пропагандировал и отработывал в годы обучения в Московском университете, когда стал членом «Кружка любителей западноевропейской

⁸⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 132.

⁸⁹ Театрал. 1896. № 86–88.

литературы»⁹⁰, и позже, когда уже превратился в профессионального критика. В рецензии на книгу последователя Ф. Брюнетьера Ж. Менье он не только не высказал ни малейшего сомнения в целесообразности «уподобления литературных видов видам животного царства»⁹¹, но и указал, что в данном труде «применение метода естественных наук к анализу литературы нельзя признать удовлетворительно выполненным», так как в нем «мы не видим жизни видов, их дифференцирования, фиксирования и трансформации, нет выяснения между идеями и формами идей». Таким образом, Шулятиков оставался пропагандистом естественно-научного подхода к литературе даже тогда, когда в идейном плане сформировался как марксист (по свидетельству товарищей, он принес в университет «свежий воздух революции и учение Карла Маркса»⁹² уже в 1895–1896 годах).

Переломным в его взглядах на литературу надо считать 1899 год, когда он пришел к мысли, что теория классовой борьбы вскрывает подлинные причины литературных явлений⁹³. К этому времени Шулятиков уже прослыл «яро-

⁹⁰ По крайней мере, в протоколах одного из заседаний этого кружка, в который входили В. Фриче, П. Коган, А. Курсинский, В. Шулятиков и В. Брюсов, содержится запись о споре, возникшем после прочтения В. Брюсовым реферата о Поле Верлене. Аргументация докладчика, заключавшаяся, как явствует из записи, в «пристрастном преувеличении» личности поэта, была в штыки встречена Шулятиковым и отмечена им как явно «недостаточная». Шулятиков призвал оставаться на историко-литературной точке зрения. При этом недовольство с его стороны выражалось, по-видимому, столь энергично, что ему было сделано замечание (ОР РГБ. Ф. 389. Карт. 1. Ед. хр. 13. Л. 17 (об).

⁹¹ Русские ведомости. 1898. № 79.

⁹² Архив АН СССР. Ф. 643. Оп. 1. Д. 92. *Фриче В.М.* Речь на чествовании в связи с 30-летним юбилеем. 22 февраля 1927 г. Автограф.

⁹³ В связи с этим стоит привести эпизод, произошедший на публичной защите Н.А. Котляревским диссертации «О поэзии мировой скорби», в которой утверждалось, что «мировая скорбь» зависит от приливов и отливов оптимизма и пессимизма в обществе, чередующихся с относительным

ным марксистом»⁹⁴. В заметках, помещаемых им в «Русских ведомостях», чувствуется нарастание интереса к методологическим проблемам. Для рецензирования критик выбирает почти исключительно литературоведческие труды и работы по истории литературы, при анализе которых он постоянно подчеркивает необходимость исследования социально-исторических причин возникновения произведений искусства. В этих работах критик демонстрирует прекрасную осведомленность в методологических исканиях современности. Особенно хорошо ему знакомо французское литературоведение. Он постоянно упоминает имена таких исследователей, как Г. Лансон, Ж. Пелисье, Э. Фаге, но категорически восстает против исповедуемого французской литературоведческой школой убеждения, что причины эволюции словесности неустановимы.

Шулятиков уверен в обратном. Ему представляется крайне наивным объяснение возникновения в литературе индивидуалистических настроений растерянностью писателя, будто бы в результате демократизации литературы утратившего привычную читательскую среду. Следуя подобной точке зрения, можно подумать, что только теперь у писателя возникла потребность «говорить с самим собой,

постоянством. Вот как об этом (с изрядной долей иронии по отношению к консервативной профессуре) рассказывает свидетель: «“Блестящей” книге и ее не менее блестящему автору был сделан самый восторженный прием. Актовый зал Московского университета утопал в идеализме. И вдруг среди восторженно сочувствующей аудитории раздается диссонанс. Осмеливаются утверждать, что “талантливая” книга ни к черту не годится в научном отношении, ибо в ней просмотрено самое главное — классовая подоплека поэзии. Такая возвышенная вещь, как мировая скорбь, — и какая-то борьба классов! Это было “смешно”. Почтенные профессора улыбались в бороды, идущие по их стопам студенты хохотали и шумели. И среди этой свистопляски две, как нарочно, совсем не величественные фигуры — Шулятиков и Фриче» (*Покровский М.* Памяти тов. Фриче // *Марксистское искусствознание* и В.М. Фриче. М., 1930. С. 30).

⁹⁴ Зайцев Б.К. Голубая звезда. М., 1989. С. 34.

излагать свои чувства, страсти, идеи»⁹⁵, а раньше он обращался исключительно к аудитории. Неприятие Шулятиковым эстетической системы известного немецкого ученого И. Фолькельта также покоилось на уверенности критика в неполноценности той «филистерской» эстетики, которая ограничивается рассмотрением «производимых художественных впечатлений» и не стремится объяснить происхождение художественного произведения, а предпочитает оценивать его, исходя из определенных поэтических канонов. По Шулятикову, невозможно трактовать задачу искусства в кантовском духе — как освобождение человека «от житейских забот и обязанностей»⁹⁶.

Классовая точка зрения особенно заметна у критика в рецензии на «Культурно-исторические очерки» С. Малахова. Отмечая единственное достоинство разбираемого сочинения — объяснение протеста Гамлета исторической обстановкой, — Шулятиков указывает, что эпоха Возрождения понимается автором книги крайне узко: только как «возрождение тела, ума, сердца». При этом совершенно упущен социальный срез эпохи, а именно «появление на исторической сцене новых общественных групп, сменивших феодальную аристократию»⁹⁷.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что наряду с неприимимостью критика по отношению к имманентным трактовкам литературных явлений мы встречаемся в его работах с внимательным отношением к тем методологиям, с помощью которых их представители пытались увидеть причины изменения литературного явления не только в социальных трансформациях. Так, Шулятиков с любопытством присматривается к успехам психиатрического метода в литературоведении. Его, конечно, порядком смущает разбор произведения с точки зрения наличия патологических

⁹⁵ Русские ведомости. 1899. № 295.

⁹⁶ Русские ведомости. 1899. № 288.

⁹⁷ Русские ведомости. 1899. № 316.

элементов в личности писателя, но все же он готов рассматривать такого исследователя как союзника «в деле разрушения старых предрассудков и рутинной критики»⁹⁸. Весьма любопытной показалась ему точка зрения М. Герцфельд, рассмотревшей скандинавскую литературу как арену борьбы рационализма и «антирационализма»⁹⁹. Следует, таким образом, подчеркнуть, что, при всей твердости в отстаивании Шулятиковым новых методологических подходов, его методологическая система не была «закрытой». В нее явно просачивались «чужеродные» веяния.

И все же, какие бы методологические принципы ни подвергал анализу Шулятиков, чем бы он ни интересовался, он никогда не забывает указать, что назрела необходимость оценивать «литературные движения главным образом в связи с породившими их социальными движениями»¹⁰⁰, что недопустимо забывать о «социально-исторических причинах»¹⁰¹, формирующих личность художника и определяющих специфику художественного произведения. Критик готов снисходительно отнестись даже к социологизму народников, поскольку в их «откровениях» иногда может промелькнуть трезвая мысль. Но он непримирим к их же попыткам рядиться в модные одежды эволюционных имманентных теорий, изгоняющих даже признаки социологизма.

К таким «перебежчикам» в новый методологический лагерь Шулятиков отнес А.М. Скабичевского. На его работу 1901 г. «Новые течения в современной литературе» критик отозвался статьей «О “новых” взглядах “старого” писателя», в которой подчеркнул, что заимствованный у французских критиков взгляд на смену литературных эпох и стилей как

⁹⁸ Русские ведомости. 1899. № 316. Кстати, в одной из своих статей о Гоголе он явно использовал «психиатрический» метод.

⁹⁹ Русские ведомости. 1899. № 330.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Русские ведомости. 1899. № 316.

механическое изменение, связанное с обветшанием литературных приемов и усталостью творцов, приводит к тому, что «литературные школы» уподобляются «каким-то существующим вне времени и пространства метафизическим субстанциям, каким-то отвлеченным “идеям”, носящим в самих себе зародыши жизни и смерти»¹⁰². Но, как замечал Шулятиков, отказ от прежних взглядов дался Скабичевскому без особого труда. Ему всегда было присуще «не вполне определенное представление об общественной среде», и он обычно устанавливал «лишь самую общую связь между тем или другим произведением и общественной средой, в лоне которой оно возникло». Нащупывание же только «общей связи», конечно же, не устраивало критика-марксиста. «Характер обстановки и среды» можно понять, как объяснял Шулятиков, лишь уяснив «классовую психологию»¹⁰³.

Негодование Шулятикова вызывали и критики, поверхностно усваивавшие марксизм, использовавшие лишь его терминологию и на этом основании спешившие объявить свои исследования новым словом. Надо сказать, что степень близости Е.А. Соловьева-Андреевича к марксизму — а именно о нем идет речь у Шулятикова — оказывается сильно преувеличенной и в современном литературоведении¹⁰⁴. И здесь, на наш взгляд, более прав его оппонент, отметивший, что «сословный дух» литературы, который вознамерился пропагандировать Е.А. Соловьев-Андреевич, не является его открытием, что отдельные марксистские положения в работах этого критика соседствуют

¹⁰² Курьер. 1901. № 329. В устах Скабичевского подобные утверждения действительно звучали особенно нелепо, так как еще совсем недавно он обрисовывал поступательный ход развития литературы в связи с историей общественных отношений.

¹⁰³ Русские ведомости. 1899. № 351.

¹⁰⁴ См.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 89–93.

с народническими догмами. Шулятиков подчеркивал, что «новая» точка зрения «в той форме», в какой «проводит ее»¹⁰⁵ указанный критик, уже наличествовала у Скабичевского, Протопопова, Михайловского, которые и до Соловьева-Андреевича разбирали «писателей с точки зрения принадлежности их к той или иной общественной группе». По мнению Шулятикова, «современный историк литературы не может уже довольствоваться общими рассуждениями о «разночинцах», рефлектирующих «барах» и «кающихся дворянах», «наука о литературе требует углубления в анализ общественных отношений». На языке марксизма «углубление» означало не что иное, как обрисовку классовых противоречий.

Но, опасаясь механистического соединения социальной и духовной сфер, Шулятиков обращает внимание именно на такого рода просчеты в работах других критиков. Он считает, например, невозможным выводить все художественные и философские явления XIX века из «бурных событий 1789–1815 годов»¹⁰⁶, поскольку литературные произведения возникают в силу «различных исторических причин». При определении их происхождения необходимо иметь в виду «целый ряд посредствующих звеньев как интеллектуального, так и социального порядка». «Связь между идеологией и жизнью, между философией и ростом общественно-экономических отношений»¹⁰⁷ не должна трактоваться упрощенно, ведь «художественные образы <...> и психология писателей» соединены с «многообразными общественными ячейками» «до бесконечности сложными звеньями»¹⁰⁸. Ясно, что критик на этом этапе предостерегал именно от тех ошибок, которые станут позже самым большим «грехом» и его самого и серьезным недостатком марксистского

¹⁰⁵ Курьер. 1902. № 42.

¹⁰⁶ Русские ведомости. 1899. № 295.

¹⁰⁷ Курьер. 1901. № 97.

¹⁰⁸ Курьер. 1902. № 42.

литературоведения и критики: от спрямления, непосредственного выведения, «рассовывания» писательской психологии по «общественным ячейкам». И можно утверждать, что в начале своей литературно-критической деятельности критик не демонстрировал пренебрежения к тем промежуточным факторам, выяснение которых и составляет самые большие трудности при использовании социально-исторической методологии литературоведческого анализа. Может быть, осозная их, Шулятиков призывал к «сближению психиатрического анализа с анализом социальных явлений»¹⁰⁹, надеясь, видимо, таким образом укрепить «здание» социальной психологии, составляющей центральную часть новой методологии. «Отыскивание» и «выяснение» бесконечно «сложных звеньев»¹¹⁰, соединяющих литературу, психологию и общественное устройство, не мыслилось им поначалу изолированно, только в социальной или экономической областях.

Однако, при всей продуктивности высказанных постулатов, зародыш вульгаризации мог быть обнаружен уже тогда. Объявив главной обязанностью историка литературы вскрытие «общественного генезиса идей и систем», Шулятиков все же более значимым считает максимальное приближение «к самому источнику зарождения идей и доктрин», поиск «в условиях существования своеобразных общественных ячеек <...> условий развития идеологических учений». Но как это должно согласовываться с учетом «посредствующих звеньев», как детальное исследование «источника», который критик мыслит в виде «общественно-экономических отношений», будет сочетаться с максимальным обзором явлений «интеллектуального и социального порядка», Шулятикова не интересует.

То, что так хорошо выглядело в теории, сильно поблекло на практике. «До бесконечности сложные звенья»

¹⁰⁹ Русские ведомости. 1899. № 351.

¹¹⁰ Курьер. 1902. № 42.

постепенно из анализа выпадали, а вырисовывалось одно-значно упрощенное толкование содержательного и формального компонента литературного произведения, будто бы всегда запечатлевающего классовую идеологию или преследующего защиту определенных классовых интересов. И в итоге у Шулятикова вообще остались голые производственные интересы и обнаженный «первоисточник», приобретший вид даже не экономического механизма, а технологии и способа производства. И вот тогда-то, то есть в работах середины 1900-х гг., «вульгаризаторство» и обрело зримые контуры.

Гораздо более мягким, чем у Шулятикова, был переход (думается, так никогда и не ставший окончательным) от методологии культурно-исторической школы к новым методологическим принципам его соучеников по университету П.С. Когана и В.М. Фриче, целиком посвятивших свою жизнь (в отличие от Шулятикова, бывшего в первую очередь профессиональным революционером) изучению литературы¹¹¹. «Мягкость» Когана настолько бросалась в глаза, что ее

¹¹¹ В. Шулятикова в дореволюционной критике отделяли от П. Когана. Если у первого отмечали «нелепые крайности», то второй считался в какой-то степени свободным от них (см.: *Львов-Рогачевский В.Л.* // Современный мир. 1909. № 10. С. 131; рец. на «Очерки по истории новейшей русской литературы» П.С. Когана. Т. 1. Вып. 2). Но в то же время многие с сомнением относились к критическим способностям Когана. О нем весьма иронически отзывался Брюсов: «Некто г. Коган заявил даже, что, напечатай я свое предисловие (имеется в виду предисловие к сборнику «Шедевры». — М.М.) раньше, он не счел бы возможным вступить со мной в знакомство» (Литературное наследство. Т. 85. М., 1975. С. 737). Другие же отзывы поэта об этом критике отстраненно-скептические: «Присутствовали разные либеральные люди: Ермилов, П.С. Коган etc.» (Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 92). Или: «Вчера видел Фриче и Когана. Все те же. Коган горд своим сотрудничеством в “Курьере”, Фриче — печален» (Там же. С. 49). Андреев даже охарактеризовал его как «бездарного» и ему «враждебного» (см. письмо Л.Н. Андреева А.А. Измайлову от 7 апреля 1916 г. — ИРЛИ Ф. 115. Оп. 3. № 10).

критиковал даже В. Фриче (бывший гораздо ближе к Шулятикову по жесткости перенесения экономических мотивировок на духовные коллизии), замечавший, что тот слишком мало внимания уделяет экономической жизни общества при объяснении литературных процессов¹¹². Сам он как бы восполнял эту «мягкость», рассматривая литературу сквозь призму экономики: А. Мицкевича и З. Красинского, например, он назвал «романтическими социологами» потому, что они противопоставили «материализму промышленной цивилизации»¹¹³ идеал натурального хозяйства. «Мистикопатриархальное братство», приближающееся по духу к «феодально-крестьянскому социализму», близко было, как утверждал Фриче, им обоим, в нем они искали спасения и от «господства материализма, ведущего к эксплуатации», и от «господства злобы, ведущей к революции»¹¹⁴.

В характеристиках многих современников Коган предстает как человек малоинтересный, однако подробное знакомство с его архивом опровергает это мнение, заставляя внимательнее отнестись к его наследию¹¹⁵. Надо также

¹¹² См.: Фриче В. Новая книга по истории западноевропейских литератур // Русская мысль. 1903. № 9.

¹¹³ Образование. 1902. № 7–8. С. 1.

¹¹⁴ Там же. С. 10.

¹¹⁵ Заслуживает внимания даже сам по себе размах его критической деятельности: написание бесчисленного ряда заметок, рецензий. Он сотрудничал в популярных газетах «Курьер» и «Русское слово», а также работал в разного рода энциклопедиях, для которых он писал «основополагающие» статьи по литературе, являя собой тип критика-литературоведа. Его «Очерки по истории западноевропейских литератур» к 1913 году разошлись в количестве 150 000 экземпляров. Кроме того, он усердно «эксплуатировал» достаточно популярный в начале века жанр литературной критики — устное выступление, разъезжая по Центральной и Южной России, городам Поволжья и Урала с лекциями на литературные темы и таким образом пропагандируя так называемые марксистские взгляды на искусство (что, кстати, свидетельствует о захвате «рынком» не только области высших ценностей — литературы,

принять во внимание, что именно он в сознании читающей публики рубежа веков и являл собой критика новой, марксистской, формации¹¹⁶. Кроме того, он представлял собой и новый тип исследователя, соединяющего в своем творчестве и научную, и критическую, и публицистическую деятельность.

Его учителями были Н.К. Михайловский, Д.И. Писарев, И. Тэн (чью эстетическую теорию он считал «стройной» и «замечательной»¹¹⁷), А. Шахов. «Для меня раз навсегда стало незыблемой истиной, — писал он, — что не в душе писателя, а в обществе, в процессах, совершающихся в обществе, изменениях, происходящих в общественном организме, следует искать объяснения всего того, что ошибочно кажется порождением индивидуального творческого духа»: к истории общественной жизни следует обращаться, «желая выяснить причины возникновения художественного произведения, желая объяснить зарождение новой художественной формы»¹¹⁸.

Общественной жизнью на первых порах для него была, как и полагалось в культурно-исторической школе,

но и прикладной дисциплины — литературоведения). Стоит также вспомнить, что его образованность, широкую эрудицию (он в совершенстве знал несколько языков), высокую культуру отмечали литераторы (см.: *Зайцев Б.* Молодость — Россия // *Зайцев Б.* Голубая звезда. М., 1989. С. 34).

¹¹⁶ Характерно в этом отношении описание им восприятия одной из его лекций на Московских педагогических курсах: «Среди записок была одна, в которой выражалась надежда, что я разрушу вредное влияние Айхенвальда, которому симпатизирует большинство (подчеркнуто Коганом. — М.М.). Когда я затем упомянул, что это очень естественно, что в данный момент большинство аудитории настроено идеалистически и не на моей точке зрения, — поднялась целая буря. Меня засыпали заявлениями сочувствия, вознегодовали против автора записки, которого никто не уполномочивал на его заявление и пр. и пр.» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 16).

¹¹⁷ Русская мысль. 1900. № 9. С. 97.

¹¹⁸ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466.

исключительно жизнь идей. Их приоритет над материальной жизнью для Когана был несомненен настолько, что первое место в осмыслении «сложной борьбы, которой отмечено новейшее время», он отвел литературе: «Роман (который, кстати, как жанровую форму он понимал, в отличие от рассказа, ограничивающегося описанием «состояния души», очень широко, включая туда и этнографические заметки, и лирические излияния, и описания природы, и публицистические высказывания. — М.М.) дал то, чего не могли дать ни философские трактаты, ни экономические системы, ни самая добросовестная фактическая научная работа»¹¹⁹. Именно обращением к «вечным сторонам человеческого духа», наиболее ярко проявляющимся «в данную эпоху», литература обеспечивает себе бессмертие и становится «лучшим источником для понимания человеческой души и внутреннего смысла исторических событий»¹²⁰.

Коган является последовательным сторонником тэновской теории множественности факторов, предлагает тщательно изучать среду, наследственность (он уверяет, что писательство у Жорж Санд было «в крови», а Бальзак стал хорошим писателем, потому что имел одаренных предков), личную судьбу художника, обстоятельства его жизни, исторические и социальные факторы, межлитературные влияния. Именно это может прояснить, на его взгляд, почему «при одинаковых исторических условиях существовали писатели с различными манерами творчества»¹²¹. И его вывод звучит вполне определенно: «Историю литературы

¹¹⁹ Русская мысль. 1900. № 9. С. 98.

¹²⁰ Русская мысль. 1898. № 12. С. 29. Именно понимание значения «сферы внутренней жизни» для формирования личности позволяло критику уже в советскую эпоху защищать и даже объявлять «поучительным» «интеллигентский» роман старого времени (см.: Новиков И. Между двух зорь (Дом Оремовских) / предисловие П.С. Когана. М., 1927).

¹²¹ Русская мысль. 1900. № 9. С. 95.

нельзя изучать вне других общественных наук»¹²², причем — и это он специально оговаривает — «все это следует изучать как-то не так, как это делалось до сих пор, а совершенно по-новому»¹²³.

И этим «новым», что позволило под иным углом взглянуть на привычные факты, стало для него учение Маркса. Коган отмечал важность для своего научного самоопределения штудирования и «Капитала», и «Коммунистического манифеста», отдавая предпочтение второму, сравниваемому им с Евангелием — «по сжатости фразы и богатству вложенного в фразу содержания»¹²⁴. Знакомство с марксизмом (к Марксу следует добавить еще в юности прочитанного Г.В. Плеханова, о работах которого критик всегда отзывался с огромным пиететом, отмечая их огромное воздействие на свое «философско-историческое развитие»¹²⁵) для Когана стало в определенной степени решаю-

¹²² Русская мысль. 1900. № 9. С. 102.

¹²³ Там же. С. 96. Возможно, что о «значении обстоятельств», о том, что «социальное» неразрывно связано с психологическим, ему напоминали факты собственной биографии. Достаточно указать на одно место из его письма 1910 года: «Как прав я, когда говорю, что нет плохих людей в мире! Знаете, даже с прокурором (ведь он не одного человека вешал!!!) на минуту почувствовал себя родным, когда мы чокнулись на проводах генеральши и когда он сказал: “Милый Петр Семенович, от души желаю вам встречаться со мною только в такие минуты, когда мы оба — только люди, и не желаю встретиться <...>, когда я — прокурор, а Вы оппозиционный писатель. Да, были на мгновение все людьми, просто людьми. А теперь пойдут опять враждовать, застегнутся в свои мундиры, будут душить и ненавидеть друг друга”» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 41).

¹²⁴ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466.

¹²⁵ Архив Дома Плеханова Ф. 1093. Оп. 3. В. 216.1. Ср.: «Считаю своим долгом выразить Вам глубокую благодарность за все то, что получил от Вас, — писал Коган Г.В. Плеханову в октябре 1909 года. — Ваши книги в свое время имели решающее влияние на направление моего развития» (Там же).

щим моментом его духовной биографии, и оно позволило ему уже в 1910 году твердо обозначить свои расхождения с культурно-исторической школой¹²⁶.

Марксизм для Когана был лишен партийной окраски, почти на всех этапах своей деятельности критик был далек от партийных разногласий¹²⁷, его никогда не интересовали «практические применения» этого учения¹²⁸. В его наследии мы встречаемся с восприятием марксизма как экономического учения, без идеологических выводов. Марксизм для него — разновидность «экономического материализма»¹²⁹. Он такое же крупнейшее явление умственной жизни и научного знания XIX века, как дарвинизм, главному закону которого — «естественному закону борьбы за существование»¹³⁰ — Коган был привержен всю жизнь. Благодаря марксизму Коган увидел необходимость в установлении связи «литературных фактов» с «экономической жизнью» эпохи¹³¹, «научился» выявлять первопричины классовых конфликтов, воспроизводимых в литературе. Но принцип этот им не догматизировался. Например, «успехи символизма и индивидуализма» он объяснял не столько классовой позицией представителей этих течений, сколько имманентной особенностью психики человека, склонной к «противоречию» (вспомним указания Г.В. Плеханова на

¹²⁶ В письме-благодарности Алексею Н. Веселовскому он упомянул о том, что существует «многое, в чем я, может быть, теперь не согласился бы с Вами» (РГАЛИ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 120).

¹²⁷ Исключение составляет канун Октября, когда он попал в лагерь плехановского «Единства» и предпринял планомерную атаку на большевиков (См. его статьи: «Ленинство» (Южный край. 1917. 3 октября) и «Старая гвардия революции» (Власть народа. 1917. 6 августа).

¹²⁸ Автобиография. ИРЛИ. Ф. 377. № 1466.

¹²⁹ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 52 (об.).

¹³⁰ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 23.

¹³¹ Известия постоянной комиссии по устройству курсов для учителей. 1911. № 3. Стб. 70.

этот счет), то есть тем, что «поэты снова захотели взглянуть на мир сквозь призму своей фантазии»¹³², а не плестись вслед за видимым.

В ранних своих работах — «Русский ученый школы Тэна», «Два биографа», «Бальзак перед судом физиологии», «Западный роман перед судом эстетики» — Коган придерживается методологии культурно-исторической школы литературоведения, ставя целью историко-литературного исследования выявление социальной обусловленности произведения, его зависимости от идей, господствующих в общественном сознании. И в своих «историях литератур» он движется от литературного направления к умственным движениям, отражением которых служат эти направления, к общественным факторам, которые породили эти умственные движения. Писателю Коган предлагал внимательнее присмотреться к «жизни, отразившейся в художественной литературе, эволюции взглядов и понятий масс»¹³³. В собственном смысле слова критика Когана в этот период оставалась «родом публицистики», то есть разбором «чужих взглядов» на экономические, политические, педагогические вопросы¹³⁴. Метод Когана этого времени был назван «идейно-культурным»¹³⁵. Ведущую роль в создании

¹³² Очерки по истории западноевропейских литератур. Т. 2. М., 1905. С. 409.

¹³³ Русская мысль. 1900. № 9. С. 89.

¹³⁴ См.: Теория словесности для средних учебных заведений. М.-Пг., 1915. Эта методология в глазах многих выглядела «ясной и совершенно законной» (см. рецензию М. Гершензона (Вестник Европы. 1908. № 9. С. 361), но в таком случае возникает «история философского, политического, социального сознания <...> история логической мысли», обзор духовного развития Западной Европы, страницы ее умственной истории (см. рецензию А. Горнфельда (Журнал для всех. 1904. № 3. С. 189), а не история литературы «по самому существу» (Гершензон М. Указ. соч. С. 362), то есть дублирование того, чем являлись все «истории литератур» представителей культурно-исторической школы (А. Пыпина, Н. Котляревского и др.).

¹³⁵ Русская мысль. 1903. № 9. С. 109.

литературного произведения он отводил мировоззрению писателя, однако интерпретировал его «количественно» — как среднюю арифметическую взглядов, распространенных в данное время. Литература для Когана — выразительница наиболее распространенных настроений и отчетливо явленной идеологии определенных слоев и групп¹³⁶. «Классовое» на раннем этапе его деятельности им не абсолютизировалось, но идейные споры, нашедшие отражение в художественном произведении, им интерпретировались как проявление интересов различных общественных групп. Так, разбирая «Смерть Ланде» М. Арцыбашева, он ставит знак равенства между различными группами в «союзе господствующих классов», говоря, что в целом не важно, какими принципами — гуманными или не очень — каждая из них руководствуется по отношению к народным массам: результат их действия всегда будет один и тот же¹³⁷, поскольку все они принадлежат к классу эксплуататоров.

«Количественный» подход всегда будет слабым местом не только критических рассуждений Когана, но и всей марксистской критики в целом, фатально ориентированной на установление среднестатистических данных. Нас интересует, признавался В. Фриче, «массовый характер произведений известного типа», только он позволяет говорить о «художественных произведениях как отражении общественных настроений»¹³⁸.

Уже в советское время, вознамерившись прочертить грань между такими социально-эстетическими категориями, как «классовое» и «вечное», Коган не найдет ничего лучше, как написать, что «вечными» в обычном понимании мы называем те литературные явления, в которых отражены часто повторяющиеся или никогда не исчезающие

¹³⁶ Этот подход был назван В.Е. Чехихиным-Ветринским «упрощенным <...> но пригодным» (Вестник Европы. 1910. № 11. С. 414).

¹³⁷ См.: Там же. С. 97.

¹³⁸ Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. М., 1912. С. 7.

коллизии, сопровождающие всю историю классовой борьбы; классовыми же — те, которые отражают коллизии сравнительно редкие, связанные с отдельными моментами этой борьбы (по сути, разговор переносится в плоскость различения «частного» и «общего». — М. М.), и разница между «вечным» и «классовым» в литературе устанавливается скорее количественная, чем качественная, и в конечном итоге «классовая борьба является источником и того и другого»¹³⁹, отражает «меняющиеся потребности и интересы масс»¹⁴⁰, которые являются важнейшим фактором исторического развития¹⁴¹.

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. С. 11.

¹⁴⁰ Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы. Современники. Т. 3. Вып. 1. М., 1910. С. 191–192.

¹⁴¹ Но по-настоящему только в советский период, когда дань «классовому анализу» стала условием выживания, он стал превалирующим в работах Когана. Именно в это время «классовая обработка» литературы критиком достигла апогея. Так, в статье «Мистицизм и материализм в литературе большевизма», предназначенной для немецкого журнала «Die Rechts und Wirtschaftsphilosophie des Bolschewismus» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 29), он пишет, что близость к «производительным классам» обуславливает материализм и «дух активизма и научного реализма» (Там же. Л. 4) современной литературы. В качестве аргумента, подтверждающего этот вывод, он приводит биографии современных «революционных писателей», сменивших множество самых разнообразных профессий. А нащупывая «классовую почву» литературных направлений, он выдвигает в авангард литературного процесса «бодрый, жизнерадостный, исполненный энергии» реализм журнала «Молодая гвардия» (Там же. Л. 11), питаемый «устремлениями творящих трудовых классов» (Там же. Л. 12). Точно так же он, всю свою жизнь молившийся на науку и научность методов, в эти годы вынужден делать «скидку» на ненаучность марксистской критики. Рецензируя исследование некоего И.В. Егорова — «Общественность в русской художественной литературе», — он, видимо, все же понимая, как чудовищно звучит утверждение автора, что «литература прежде всего орудие агитации и пропаганды общественных идей», внутренне сопротивляясь ему, вынужден с ним согласиться. «Нельзя, конечно, назвать

Его «неполноценность» по части классового анализа литературы ощущалась более ортодоксальными марксистами как «неумение» или «нежелание» проводить различные умонастроения сквозь «социально-классовую призму»¹⁴². Коган, действительно, предпочитал говорить скорее о группах, слоях, коллективах, составляющих общественный организм, чем о классах. Среди причин, объясняющих, на его взгляд, появление художественного произведения, «центральной является состав общества, взаимные отношения отдельных групп и интересов в этом обществе и вытекающее отсюда РАЗНООБРАЗИЕ научных и нравственных идей, чувств и настроений, а также идеи, чувства и настроения, возникшие из предшествовавших отношений групп, но унаследованные данным составом общества»¹⁴³.

Казалось бы, приведенное высказывание свидетельствует о желании критика исследовать «многосоставность» возникающих в обществе идей и устремлений, их взаимопереплетение, перекрещивающиеся влияния. Однако вывод, который делает Коган, способен изумить. Отдавая себе отчет в том, какие трудности ждут исследователя¹⁴⁴, он всерьез полагает, что число возникших в результате всех процессов идей может быть вычислено с абсолютной точностью. Вот что он пишет: «Для каждого данного состава общества количество образов, философских и психологических возможностей, а также степень яркости и силы воплощения этих образов и идей в красках, звуках и словах суть

научным такой подход к делу. Но есть у него свое историческое оправдание и даже, может быть, право на временное признание» (Печать и революция. 1923. № 1. С. 212).

¹⁴² Современный мир. 1915. № 1. С. 209.

¹⁴³ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 5 (об.).

¹⁴⁴ «Не следует <...> думать, — подчеркивает он, — что процесс взаимодействия между обществом и его случайным выразителем прост. Его выяснение потребует огромной работы» (ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 6 (об.).

величины определенные»¹⁴⁵ (подчеркнуто автором. — М.М.). Однако думается, что этот вывод свидетельствует не столько о наивности критика, сколько о его уверенности, что если психологическая структура индивидуума или общества слишком сложна, чтобы ее можно было бы досконально изучить, то социологический анализ, оперирующий категорией «множества», как раз и даст ответы на все интересующие вопросы. Именно «социологический принцип», которым предлагал руководствоваться Коган, должен был объяснить, «почему тот или иной писатель выразил одну сторону исторического явления, почему другая сторона не нашла сразу своего выразителя»¹⁴⁶. Эти умозаключения можно расшифровать так: никто достоверно не сможет сказать, какая судьба конкретно ждет того или иного индивидуума, но, зная, к какой группе населения он принадлежит, можно точно указать, какое количество несчастных случаев, переездов в другую страну, свадеб и разводов и т.п. приходится на нее, а следовательно, с определенной вероятностью предсказать, что выпадет на долю интересующего нас человека. Обращение к общности обладает, на взгляд критика, определенными преимуществами, позволяя прогнозировать, предсказывать, планировать.

По его мнению, существует сфера «художественного производства» с заранее определенным «планом» продукции и возможностями ее «сбыта». Все здесь регламентировано и определено. Никакая случайность не может нарушить этого отлаженного конвейера. Коган мыслит по аналогии с теорией электрического эфира, согласно которой каждое вещество обладает необходимым набором элементов, способных к самовозгоранию. В духовной атмосфере каждого общества растворено определенное количество духовной энергии, которая распределена между индивидуальными носителями. И количество энергии, и число

¹⁴⁵ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 5 (об.).

¹⁴⁶ Русская мысль. 1900. № 9. С. 92.

носителей взаимообусловлено. Данное количество духовной энергии «затребует» данное количество ее «поглотителей» — ведь обществу нужно всегда вполне определенное количество ученых, писателей, художников. «Талантливые люди могут родиться в каком угодно числе, но они не смогут увеличить этих величин (т.е. количества идей и образов, «курсирующих» в обществе. — М.М.), раз общество не дало их в большем количестве. Найдет себе применение только такое количество талантов, которое потребно для воплощения идейного и художественного богатства, представленного данным составом общества. Остальные таланты не проявятся», — писал Коган. Впрочем, никакого «ущерба ни литературе, ни человечеству» это не нанесет, потому что «выработано ровно столько, сколько было возможно при данном соотношении общественных сил»¹⁴⁷.

Для марксистской критики характерен перенос внимания с личности художника на само произведение, которое в глазах читателя должно было выглядеть как производное от многих исходных элементов. В. Фриче настаивал, что произведения искусства «интересуют нас как явления социальные, а не индивидуальные <...>. Ценность имеют их (художников. — М.М.) произведения, а не они сами»¹⁴⁸. В 1913 году Коган это сжато сформулировал: «<...> стараясь отыскать базис для верной качественной оценки художественного произведения, необходимо обращаться к обществу, к читателю, его потребностям и запросам и менее всего к писателю»¹⁴⁹. Отвлечь внимание исследователя от личности автора, по мнению Когана, необходимо еще и потому, что на конечный результат исследования всегда давят «гипноз имени»¹⁵⁰, авторитет автора, репутация, которую он имеет в литературных кругах. Борьба с «личностями» в литературе

¹⁴⁷ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466.

¹⁴⁸ Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. С. 6.

¹⁴⁹ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 2.

¹⁵⁰ Там же. Л. 5.

должна, по Когану, помочь отсечь плохие, неудачные произведения от эстетически совершенных. Ему кажется, что только магия имени заставляет литературоведов и критиков тратить неимоверные усилия на изучение всего, что выходит из-под пера «великого писателя». Писательское имя — вот что мешает критике «установить тот базис, который поможет разобраться в ценности художественного произведения»¹⁵¹. О «гипнозе имен» задумывались и другие критики-марксисты. Все, «подписанное известным именем, имеет обеспеченное помещение», напоминает Воровский¹⁵², а потому «велик соблазн печататься» и быть в центре внимания только благодаря своей известности.

В этом, несомненно, просматривается тенденция к снижению роли субъекта в создании художественного произведения, прослеживающаяся в целом во всей марксистской критике. Способствовать исчезновению пиетета перед великими художниками слова — в этом видела одну из своих основных задач марксистская критика. Именно так можно истолковать слова И. Аксельрод, с горечью делившейся своими наблюдениями по поводу неспособности некоторых марксистов игнорировать яркость, одаренность, неординарность крупных писателей: «Вообще наши марксисты не сумели понять идеологию Ницше, Ибсена и Толстого. Величие этих личностей затуманивает им совсем и так неясные головы»¹⁵³.

Вот и Коган всеми силами старается преуменьшить влияние творческой личности на конечный результат творческого процесса. Он уверяет, что произведение пишет не какая-то особая яркая личность. В творческом акте, на его взгляд, на равных «задействованы» и творец, и обычный человек. Коган исходит из убеждения, что «художественное произведение есть просто один из актов деятельности

¹⁵¹ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 5.

¹⁵² Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 259.

¹⁵³ Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.12.

человека»¹⁵⁴, по сути ничем не отличающийся от любой другой трудовой деятельности. Он даже готов приравнять писателя к наборщику, печатающему данный текст. На художника, считал он, так же воздействуют и окружающие условия, и материальное положение, как и на любого обывателя, хотя сам не отрицал важность творческого подъема даже в исследовательской работе¹⁵⁵. Критик даже парадоксально заостряет эту мысль, сказав, что гениальное произведение может быть написано совершенно обыкновенным человеком, в котором, как в личности, нет ни крупинки чего-то необычного. Но этим — одновременно с принижением значения роли творческого субъекта — Коган хочет обратить внимание на то обстоятельство, что в художественном произведении часто заключен более обширный комплекс идей, чем намеревался раскрыть автор. Этот вывод прочитывается в следующих его словах: «Мы прикрепляем сложный круг идей, чувств и настроений к имени

¹⁵⁴ Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. СПб. С. 453.

¹⁵⁵ «<...> у меня пропало вдохновение к “Современникам” <...> Для поэтов нужно, видно, присутствие вдохновляющего элемента. Бунин так и лежит, весь прочитанный и размеченный, — и страшно на него смотреть» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 4). Очень показательным и симптоматичным в своем роде следует считать и его признание, касающееся состава элементов научного исследования. Обнаружение им научной истины происходило отнюдь не только рациональным путем. Огромную роль играло предвидение, интуиция: «<...> сегодня со мною случилось нечто страшно важное. В первый раз моя вера превратилась в науку, в то, о чем я до сих пор всегда говорил скорее, как о внутреннем своем настроении, о вере, о предчувствии — стало для меня первый раз научно доказанной истиной. “Научно доказанной” в том широком схоластическом смысле, как это требуется современными патентованными учеными, и в том внутреннем смысле, как это рисуется мне. <...> На Новалисе я убедился, что я прав. Что все, что я думал по первому знакомству с ним, по чутью, по впечатлению, — все это может быть и должно быть оправдано и доказано с точки зрения самой придирчивой науки» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 49).

Толстого и забываем, что Толстой как человек, вероятно, осудил бы то сложное, что можно объединить в слове “толстовство”¹⁵⁶. Говоря о творческой энергии, Коган использовал параллель с электричеством. «В цепи людей, через которую проходит электрический ток, все испытывают одинаковый толчок, но искра сверкнет из пальца последнего. Этот последний случайность. Его индивидуальность для нас безразлична <...> заблуждались бы те, которые этому последнему приписали бы исключительную способность производить искры всегда. Художник таков же. Он — “случайный последний”. Оставьте его без рассмотрения, если хотите объяснить искру и выяснить степень ее яркости»¹⁵⁷.

Казалось бы, только что цитировавшиеся слова могли быть произнесены исключительно марксистом. Но ведь и у Блока мы можем встретить сходные мысли. Разве то, что он в «идеальном лирическом поэте» видит «ИНСТРУМЕНТ», пусть даже и «сложный», «ВОСПРОИЗВОДЯЩИЙ самые противоположные переживания»¹⁵⁸, не говорит о том, что подобное ощущение витало в воздухе? А фраза того же Блока, что «народ собирает по капле свои силы, чтобы родить пусть и небольшого поэта», не свидетельство ли похожего понимания взаимодействия коллективного сознания (или бессознательного) и его выразителя — художника? Ясно, что представление о некотором более глубинном

¹⁵⁶ ИРЛИ. Ф 377. № 1466. Л. 4 (об.).

¹⁵⁷ Там же. Надо сказать, что, если бы Когану понадобилось найти подтверждение своим мыслям в весьма авторитетной среде, это не составило бы особого труда. Нечто подобное обнаруживает он у Гейне, как-то обронившего следующую фразу: «Я стою вместе с массою пред вратами их мудрости, и когда оттуда проскальзывает какая-нибудь истина и когда эта истина доходит до меня, этого достаточно: я пишу ее красивым почерком на бумаге и отдаю наборщику, тот переносит ее в свинец и передает печатнику, печатник печатает ее, и тогда она принадлежит целому миру» (Цит. по: *Коган П.С.* Пролог. Пг., 1915. С. 35).

¹⁵⁸ См. предисловие А. Блока к «Лирическим драмам» (СПб., 1908).

сверхличном источнике авторства, для которого создатель является только посредником, набирало силу в эстетике начала XX века.

Можно сделать вывод, что на рубеже веков утверждение индивидуальности, призыв к воспитанию в народе чувства личности соседствовали с идеей коллектива, вырабатывающего общие правила, общие установки, общие представления. Имперсоналистские потенции были распространены как среди носителей материалистического сознания, так и среди сторонников идеалистического мировоззрения. Коллективное, мощное многоголосие стихийного организма импонировало самым разным художникам и критикам.

В этой рьяной борьбе критиков-марксистов против «личностей» отразилось и разочарование в биографическом методе исследования, и недовольство широким распространением методологии психологической школы литературоведения, которая замыкала процесс создания литературного произведения целиком в творческой лаборатории писателя, выводила его из того комплекса мироощущений и мироощущений, которым тот обладал, и сопротивление концепции «жизнетворчества», которую пропагандировали символисты, требуя «объединения» человеческого и творческого потенциала личности в едином порыве. Когда критика наконец станет наукой, изучающей «идеи вне идолов»¹⁵⁹, когда появится наконец «безличная» история литературы, которая признавалась самой объективной и беспристрастной, поскольку в ней будет сведен к нулю субъективный элемент — вот вопросы, которые задавали себе марксисты. При этом как-то забывалось, что при таком раскладе перестает иметь какое-либо значение мировоззрение писателя (поскольку он «проницаем» и через него воплощается мировоззрение общественных групп). Но ведь именно повышенным вниманием к мировоззрению

¹⁵⁹ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 4 (об.).

отмечены многие работы критиков-марксистов! Так марксистская критика обнаруживала одно из самых неразрешимых своих противоречий.

За ярым игнорированием творческого субъекта прочитывалось и пренебрежительное отношение марксистов к интеллигенции как носительнице творческого потенциала. На это Когану было указано его оппонентами, среди которых были и материалист В. Фриче, и идеалист М. Гершензон. Многих ошибок Когану удалось бы избежать, предположили они, если бы он «ввел в свое изложение тот общественный класс» (интеллигенцию. — М.М.), который явился «творцом и распространителем увековеченных в литературе идей и настроений»¹⁶⁰, ведь именно психология конкретного художника «обуславливает и питает отвлеченную мысль»¹⁶¹. Но поскольку для Когана художественная литература не является чем-то отличным, скажем, от публицистики, то естественно, что его не может занимать психология творческой личности. Как остроумно заметил в связи с этим фактом тот же М. Гершензон, для изучающего свойства спирта совершенно неважно, из чего этот спирт произведен — из картофеля или хлебного зерна.

И в то же время нельзя с уверенностью сказать, что Когану была абсолютно безразлична психология творца. Недаром его особенно интересуют те произведения, в которых писатель пытается создать образ художника. В этом он видит ответ на задаваемые писателем самому себе вопросы.

¹⁶⁰ Русская мысль. 1903. № 9. С. 115. Сам Фриче гораздо более хладнокровно относился к «изъянам» интеллигентской психологии, спокойно обсуждая такое ее свойство, как повышенная нервность, обусловленная борьбой и конкуренцией нового времени. Он даже предлагал учитывать такие факторы, влияющие на психику автора, как борьба с нуждой и голод в юности, «сильное умственное напряжение», обусловленное необходимостью «создавать литературу», что, безусловно, выглядело предельно наивно и внеисторично.

¹⁶¹ Вестник Европы. 1908. № 9. С. 361.

Так, разбирая творчество С. Пшибышевского, он выделил те романы, где действуют артисты, художники, писатели, «даровитые неудачники»¹⁶², и к открытиям писателя отнес выявление связи между «абсолютными истинами <...> и той общественной группой»¹⁶³, которую и составляют люмпены артистического толка. Эти люди создали свою «систему зла», в которой соединились «новая космогония и философия истории, культ разврата и опьянения, жажда разрушения и ненависть к порядку»¹⁶⁴, то есть вполне своеобразно преломились вечные истины. Ее-то и отразил Пшибышевский, во главе мира поставив Сатану, на место Абсолютного субъекта — Фихте, а на место Абсолютного Разума Гегеля — «абсолютное начало в виде Пола»¹⁶⁵.

И для Фриче очень показательны повышенная впечатлительность, склонность к депрессиям, постоянная раздвоенность, пассивность, безволие, фатализм, которые он отмечал у героев романа Пшибышевского «Номо sapiens» — художников Фалька и Микиты. Такие люди способны создавать только «такое искусство», которое отражает «их собственную психику»¹⁶⁶. Таким образом, большее, на что оказались способны Коган и Фриче, обратившись к психологии творческой личности, — это поставить знак равенства между психологией героев, представителей творческой интеллигенции, и психологией художника; между художественными приемами, избранными писателем, и «особенностями нервной психики» изображенной им социальной группы.

Следует, однако, указать на колебания критиков в вопросе о «слагаемых» творческого процесса. Коган и отказывался «видеть в художнике свободную самобытную

¹⁶² Коган П. Станислав Пшибышевский // Критический альманах. 1909. Кн. 1. С. 31.

¹⁶³ Там же. С. 30.

¹⁶⁴ Там же. С. 31.

¹⁶⁵ Там же. С. 33.

¹⁶⁶ См.: Фриче В. Психология натуралистической драмы // Правда. 1904. № 4.

душу»¹⁶⁷, и чувствовал, что только «дыхание гения»¹⁶⁸ может создать подлинный шедевр, что великая литература всегда отмечена «мученическими венцами ее лучших вождей»¹⁶⁹. Он упорно бился над изменением традиционной трактовки понятия «талант», хотя сам в своих статьях чаще всего использовал его традиционно. Говоря, например, о задаче критики, он подчеркивал, что «общественная критика, если только она правильно понимает свое назначение, требует от поэта только таланта и правды»¹⁷⁰. В его представлении «талант» — это не «свойство художника», а «процесс взаимодействия между обществом и художником, причем общество играет в этом <...> активную, а художник — пассивную роль»¹⁷¹. В соответствии с этим убеждением он пытался объяснить, как политический режим влияет на гения. Ссылаясь на Р. Вагнера, он заявлял, что существуют эпохи, когда индивидуальность бывает совершенно парализована гнетом государственности или полным разложением внешних форм жизни и искусства. Несмотря на категоричность

¹⁶⁷ Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. С. 453.

¹⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 42. У него всегда сохранялось преклонение перед творческой личностью. Из его переписки можно сделать вывод, что для него существовал не только мир прекрасный и таинственный: «<...> сижу и наслаждаюсь книгами в абсолютной тишине <...> если бы мне никогда ни о чем не думать и только читать!» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 28) — но и люди, которые этот мир создают: «Целый день читаю Бунина. <...> Благо его поэзия, поэзия вечного странника, так годится мне» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 251. Л. 39). А когда он встречает человека, хорошо знающего литературу, он не может скрыть своего восхищения: «Поэзию он знает так, как мы с Вами не знаем. У него собрано все вплоть до Ахматовой. Даже Вас. Гиппиуса он знает все стихотворения, какие появлялись в печати. Немногих он хвалит, Блоком восторгается <...> он весь живет литературой. Что за чудный мальчик» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 1).

¹⁶⁹ Очерки по истории новейшей литературы. Т. 1. Вып. 1. С. 255.

¹⁷⁰ Биржевые ведомости. 1916. 14 апреля.

¹⁷¹ ИРЛИ. Ф. 377 № 1466. Л. 6.

подобного заявления, ему нельзя отказать в обоснованности, особенно если иметь в виду тенденции будущего развития общественного устройства. По крайней мере, именно критики-общественники привлекли внимание к теме, мимо которой проходила эстетическая мысль рубежа веков: художник и власть, художник и государство, художник и тоталитаризм.

Продиктованное избранной методологией нежелание признавать значение творческих способностей оборачивалось исключением личностного фактора из творческого акта, хотя сам Коган был убежден, что требует всего-навсего корректировать деятельность художника «временем и пространством». Убежденность в существовании стоящего за художественным произведением коллектива с годами нарастала, и к этому убеждению критик шел через нивелирование «яркой художественной индивидуальности»¹⁷².

Коган еще жестче, чем другие сторонники социально-генетической методологии, настаивает на «безоценочности» своей критики. Главное внимание исследователя должно быть обращено на идеи, «которыми жило современное общество и которые доставили писателю возможность облечь в конкретные образы целое мировоззрение»¹⁷³; роль критика должна ограничиваться выяснением происхождения этих идей. Одновременно он несколько неожиданно гиперболизировал творческое начало в критике, утверждая, что она сама «сила, равноценная поэзии»¹⁷⁴. Объяснение этому парадоксу может быть найдено в изначальной противоречивости самой марксистской критики, которая все

¹⁷² На это обратил внимание В.Л. Львов-Рогачевский, указавший, что под пером Когана и Тургенев, и Л. Толстой, и Григорович вышли похожими друг на друга, поскольку «во всех трех художниках» автор «выдвинул общие черты»: умирающую «барскую культуру», бессознательно воплотившую «идеал смирения и покорности» (Современный мир. 1909. № 10. С. 131).

¹⁷³ Русская мысль. 1898. № 12. С. 29.

¹⁷⁴ Русская мысль. 1900. № 9. С. 97.

время колебалась, чему отдать предпочтение — личности или коллективу, творческому потенциалу художника или социальной обусловленности искусства.

Цель Когана — создание «общественной эстетики», которая одновременно будет и «великой объединяющей философской системой»¹⁷⁵. В ней критик совсем не должен «критиковать» (т.е. «оценивать») художественное произведение. Это бессмысленное занятие, так как художественный образ — некая данность, которая возникла в результате определенной совокупности обстоятельств. Критик может только дать объяснение этой совокупности, но никоим образом не заявлять о своем понимании ее. Совершенно бесполезно, по мнению Когана, убеждать читателя в том, что те или иные явления искусства прекрасны, ему только можно подсказать, как они возникли. Каждый художественный образ, поскольку он включает в себе идеи, получившие в обществе распространение, бесценен по-своему, и задача критика — заниматься тем, что наполняет художественный образ, то есть идеологией. Коган так поясняет свою мысль: «Образ, самый бесцельный и самый бескорыстный, всегда включает в себе скрытую проповедь. И только этой последней может заниматься критика»¹⁷⁶. Борьба, поддержка, оценка могут быть обращены только к идеологической стороне произведения¹⁷⁷. Но Коган при этом вынужден признать, что, установив «объективные признаки и критерии художественного творчества», то есть источник возникновения художественных

¹⁷⁵ Логика его рассуждений такова: право «критиковать» пусть остается на совести эстетической критики, которая только и может заявлять, что это «художественно», а это «нехудожественно».

¹⁷⁶ Коган П.С. Пролог. Пг., 1915. С. 42.

¹⁷⁷ Коган приводит в связи с этими соображениями следующий пример: несомненно, что Писарев, как нормальный человек, в душе восторгался пушкинскими образами, но «они были для него <...> выражением враждебного его натуре направления воли», они могли направить людей «в нежелательную для него сторону», поэтому он с ними и «боролся» (Там же. С. 43).

идей, критик ни на йоту не продвинется к уяснению «самого понятия “эстетического”»¹⁷⁸. Таким образом, можно утверждать, что самое уязвимое место марксистской методологии не было для него тайной.

Этот недостаток пытался «нейтрализовать» В. Воровский. Но он делал это непосредственно в процессе критического анализа, теоретических рассуждений на эту тему у него нет, методология его критической системы упрятана вглубь его статей. Однако в одном месте он все же предпринял попытку обосновать марксистскую методологию литературного анализа. Со ссылкой на общую теорию исторического материализма Воровский набрасывает схему новой методологии: уровень развития производительных сил определяет производственные отношения, которые формируют совокупность общественных отношений, в свою очередь определяющих духовную деятельность человека. Она состоит из «идеологий разных ступеней» — научной, правовой, политической, эстетической. Условия жизни класса, по замечанию критика, определяют его психологию, которая создает почву для выработки, распространения и усвоения его идеологии. Воровский делает промежуточным звеном между классовым составом общества и его идеологией психологию.

При этом он настойчиво подчеркивает, что самым трудным остается обнаружение зависимости «эстетики от экономики». По его словам, эта зависимость «настолько запутана, сложна и утончена, что необходима огромная осторожность в исследованиях». Надо сказать, что аналогичные мысли приходили в голову и Н. Коробке, который считал, что в некоторые эпохи «отношения литературных явлений к классовым»¹⁷⁹ представляются настолько запутанными и невыявленными, что установить какую-либо закономерность невозможно.

¹⁷⁸ Коган П.С. Пролог. С. 43.

¹⁷⁹ Коробка Н. Новый взгляд на современную литературу // Вестник и библиотека самообразования. 1904. № 31. С. 1195.

Самым интересным в рассуждениях Воровского является его убеждение, что легче всего обнаруживается связь между содержанием художественного явления и содержанием классового сознания: «<...> содержание — очевидное дитя времени и общественного окружения. <...> И содержание это изменяется очень редко, всегда служит выражением исторического настроения»¹⁸⁰. На уровне же анализа формы выявление этой связи уже очень и очень затруднено. Понимая под «формой» «совокупность техники, теорий, научных достижений», Воровский осознавал, что ее изменение, хотя и очевидно, наблюдаемо, но происходит в области культуры, достижения которой определяются общими эстетическими накоплениями, диктуются собственными «культурными» закономерностями, не зависят «от мимолетных перемен в настроении общества». Иными словами, он признает, что «эстетический эквивалент» практически не раскрываем.

В свои рассуждения об искусстве Воровский вводит один очень важный параметр — категорию красоты. Он определяет ее — не очень точно и не расшифровывая детально — как эстетическую гармонию, которую почти невозможно «объяснить исторически». Можно, конечно, составить общее представление о критериях красоты, властвовавших в данную эпоху, но при их расшифровке «опять попадаешь в область “содержания”», а это уже не отвечает поставленной задаче, не дает ответа на вопрос, где же истоки «чистой гармонии». Критик подчеркивает, что гораздо проще с исторической точки зрения объяснить развитие вкуса, эстетических потребностей человека, но само понятие «красоты» будет беспрестанно ускользать. Для ее «уловления»

¹⁸⁰ Письма Воровского Эттингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев, 1975. С. 115. Даже если последнее утверждение не выглядит бесспорным, поскольку не учитывается творческая индивидуальность писателя, способного серьезно трансформировать эмпирически наблюдаемый аспект действительности, в основных чертах с ним можно согласиться.

необходимы блистательные знания и «утонченность ума»¹⁸¹, да и они не всегда в силах помочь. И сам Воровский, обладая знаниями и умом, при разборе художественных текстов демонстрировал свое «бессилие» в этой области.

Так, разбирая драму С. Шибышевского «Снег», он прибегает к традиционнейшему критическому приему: рассуждает о разрыве между авторским замыслом и способом его воплощения, что и расценивает как недостаток «художественности». На самом деле он скрыл за апелляцией к недостатку «художественности» свое недовольство комплексом идей, заложенных в произведении. Его не столько возмутили «символический туман», «мертвенный тон», «силуэтность» в обрисовке героев, которые пришли на смену «беспощадному реализму» ранних пьес драматурга, сколько желание автора изобразить «демонических» людей, в которых нет ничего дьявольского. Персонажи Шибышевского увлечены «эффектной фразой», заявляют, что они «конквистадоры», «завоеватели», «рожденные для борьбы», «создающие новые миры», но на самом деле их ничего не интересует, кроме «самых мирных и мещанских дел»¹⁸². Шибышевский пытается убедить читателя, что тоска, владеющая его героями, — «глубоко плодотворная» тоска, необходимая для гармонического «развития человека», который стремится к «недостающему лучшему»; критик же доказывает, что все это не более чем «декорация, бутафория, ходули, пышные фразы»¹⁸³, прикрывающие элементарную «жажду новых ощущений».

И мы не можем не признать правоту этих замечаний Воровского. Действительно, из героев этой драмы, претендующих на роль «пробуждающихся личностей», буквально выпирают «рабские, мещанские черты», характеризующие

¹⁸¹ Письма Воровского Эттингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев, 1975. С. 116.

¹⁸² Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 395.

¹⁸³ Там же. С. 397.

«тоску того самого» «пресыщенного и скучающего мещанства», против существования которого они будто бы встают. В человеке, конечно, может наблюдаться разрыв между его сущностью и его представлением о себе самом, но это не значит, что автор должен верить своему герою «на слово». Обязанность художника — дать понять читателю о существовании «зазора» между словами человека и самооценкой. Таким образом, для Воровского примером нехудожественности становится «прием убеждения», нажима, к которому прибегает автор и который можно было обнаружить и не владея марксистской методологией. А «исторически» и «социологически» он объясняет только психологию героев, которые для него выступают носителями мещанского сознания и которые могут не являться такими для тех, кто увидит в их терзаниях не проявление пресыщенности, а тоску по идеалу, свободе, пусть и предстающих в ницшеанском облики.

* * *

Итак, на этапе первоначального проведения в жизнь принципов марксистской методологии основным требованием к критическому исследованию была его «безоценочность». Марксистская критика в это время утверждает научный объективизм. Она стремится не заклеить, а трезво разобраться в многообразии влияющих на художника социальных и психологических факторов. Только констатация той или иной социально-психологической доминанты, только определение места «прикрепления» художественного произведения к социальной почве — такова цель критика-марксиста. Но в это время он еще вспоминает о «натуре», свойствах личности художников, и «среда», «общественные условия» и «классовая борьба» отнюдь не механически проецируются им на область художественного творчества. Еще присутствует у него умение ценить

художественный результат, добытый «страстным исканием истины» и «купленный ценою страдания»¹⁸⁴.

Однако ценные элементы, обнаруживаемые в критических системах Г.В. Плеханова, Л. Троцкого, В. Шулятикова и др., уже тогда, сложно переплетаясь, соседствовали с глобальной тенденцией приведения к «общему знаменателю», к обнаружению общественных и классовых пружин, приводящих в действие механизм творчества. В этом отразилось присущее марксистской мысли стремление к раскрытию *всезначимых, обобщающих* формул, выявлению *общих* закономерностей общественного развития, на практике оборачивающееся упрощительством и схематизацией. Но прежде чем критики-марксисты утвердились во мнении, что писатель и критик являются всего лишь механическими выразителями настроений определенной социальной группы, они подчеркивали, что общественно-экономические отношения отнюдь не «просто» «отражаются» и «преломляются» в «голове интеллигента», а художник совсем не является «каким-то абстрактным наблюдателем» «мимо несущейся жизни»¹⁸⁵. Субъективный момент при создании художественного произведения если напрямую и не учитывался, то осознавался. Но постепенно «количественный» метод в подходе к «штучным» изделиям художественного «производства» возобладал, хотя наиболее проникательные критики-марксисты улавливали границы отстаиваемой методологии и начинали признавать, что ей окажется подвластен только содержательный уровень произведения, связь же эстетического и социального будет от нее ускользать.

¹⁸⁴ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 20.

¹⁸⁵ Курьер. 1901. № 97.

Глава II. Методология,
идеология, политика.

Принцип партийности как
аксиологическая категория

Существенные изменения в марксистской критике в период революционных волнений 1905–1907 гг., а также в последующие годы спада революционного напряжения претерпели структура, принципы и способ функционирования, тип подхода к изучаемому материалу. Более зримой, отчетливой стала ее связь с политикой. Не углубляясь в специфику разнообразных способов пересечения искусства и политики, о чем красноречиво поведал Витторио Страда в эссе «Словесность и политика»¹⁸⁶, отметим, что эти связи виделись критикам-марксистам прямолинейными, раз и навсегда заданными. Рассекая мир на два лагеря, марксисты предполагали существование только проправительственных и оппозиционных настроений, не ощущали различных степеней оппозиционности (все либеральные программы объявлялись ими фальшивыми, избретенными для прикрытия соглашательства с властными структурами). Они не видели возможностей компромисса с правительством вне зависимости от характера уступок. Марксистам связь литературы с политикой в идеальном варианте мыслилась как согласие с правотой пролетарского

¹⁸⁶ Филологические записки. 1993. Вып. 1.

государства в будущем или подчинение политическим программам социал-демократии в настоящем.

Было бы наивно утверждать, что окрепшая в эти годы связь между марксистской критикой и политикой есть нечто, дискредитирующее ее как самостоятельную научно-художественную область. Пора признать после нескольких лет негодования, что связь литературы и политики есть связь, запрограммированная самим функционированием этих сфер духовной жизни. Если мы в последнее время усиленно обсуждаем связь искусства и религии, наконец-то не видя в этом ничего противоестественного, то пора так же спокойно начать обсуждение взаимодействия искусства и политики. Следует помнить, что все эти связи только в совокупности и составляют некое поле культуры, а в отдельные исторические периоды некоторые из них могут выступать и как определяющие для всего культурного комплекса. Следует также учитывать, что эти связи могут представлять в различных вариантах — от демонстративной ангажированности до нежелания участников культурного диалога видеть какие-либо точки соприкосновения.

Это прекрасно доказывается реалиями русской литературной жизни серебряного века, когда демонстративный отказ художника от признания значимости политики (особый случай негативной связи) был столь же частым явлением, как и активное участие в ней. Поэтому диагноз марксистской критики, которая утверждала, что нежелание признавать эту связь есть признак общественного «нездоровья», был справедлив (мы не имеем в виду крайности в виде подозрений в «замаскированной зависимости от денежного мешка»¹⁸⁷, хотя, как показывают события последних лет в нашей стране, она может быть даже совсем и не «замаскированной»). Марксистская критика была единственным среди всех других

¹⁸⁷ Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Часть общепролетарского дела. М., 1981. С. 38.

литературно-критических направлений, указавшим на закономерность включения политики в литературу¹⁸⁸.

Изменение всей общественной ситуации в России в начале XX века определило рост политического самосознания и политизацию всех сфер жизни. И с этого времени марксисты начинают связывать с политической ситуацией любое изменение в сфере культуры. Они начинают оценивать происходящее в ней с точки зрения того будущего, которое созревает «в социальных глубинах всего “культурного” человечества и приближение которого вплотную зависит от “великих и грозных событий”»¹⁸⁹. Даже в том, что толстый журнал, который занимался выработкой мировоззрения, оказался потеснен в общественном сознании еженедельником и газетой, они видят симптом нового политизированного времени, когда наибольшее значение приобретает издание, выполняющее «политически-служебную роль», когда на повестке дня стоит необходимость давать «ярко очерченную программу действий»¹⁹⁰.

И определение «политически-служебной роли» того или иного явления отныне станет главным во всех сферах деятельности критиков-марксистов, придет на смену выявлению классовых корней, генетических истоков

¹⁸⁸ Не стоит думать, однако, что связь с общественностью и политикой однозначно отменялась. Существовали разнообразные интерпретации этой связи. В качестве примера приведем одну из них, сформулированную позже, но подготовленную предшествующим этапом развития критической мысли. В книге о Державине В.Ф. Ходасевич написал: «Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть она даже ему отвратительна — его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии. В поэзии гражданской он действует не сильнее, чем во всякой иной, и лишь очевиднее проявляется» (*Ходасевич В. Державин. М., 1988. С. 216*).

¹⁸⁹ *Троцкий Л. Литература и революция. С. 201.*

¹⁹⁰ Там же. С. 209.

произведения. Уже не классовое разделение общества, а «политический распад буржуазной демократии» объявляется причиной литературных трансформаций. События русской революции 1905–1907 гг. заставили все ветви марксистской критики приглушить свои методологические разногласия и сосредоточить внимание на политическом резонансе произведений, на прямом отражении классовых разногласий. Фриче от «классового искусства» ожидал прямого отражения классовых конфликтов и очень жалел, что в современной литературе столь редко изображение вражды людей, «лишенных орудий труда, с людьми, владеющими средствами производства», что она не показывает «ненормального положения домашней прислуги»¹⁹¹. Так для критиков марксистской ориентации мир начинал представлять в монохромной гамме, исключающей какие бы то ни было оценки и нюансы.

В это время окончательно будет предана забвению категория таланта. Отныне разговор о нем может вестись только в такой плоскости: кому он служит, в какую сторону направлен. В. Шулятиков в статье «Теоретик “талантливой жизни”» (1905) свяжет «культ талантов», провозглашенный Чеховым, с «культом личности» в модернистской литературе. Последний возник как замаскировавшееся под «гипертрофированное “я”» требование высокой квалификации для рабочего, которая обеспечит ему достойное место в обществе, основанном на конкуренции; первый — как возвеличивание «профессиональных способностей “интеллигентного пролетариата”», жаждущего обстановки, способной развить его природные способности и поэтому отрицательно воспринимающего пошлое мещанское прозябание. И даже принимая во внимание роль бессознательного в творческом процессе, учитывая значение вдохновения при создании художественного произведения

¹⁹¹ Фриче В. Очерки современной литературы. Новый сборник «Знания» // Правда. 1905. № 12. С. 22.

и наслаждение при его восприятии, марксисты будут безостановочно повторять, что «направленность» таланта гораздо существеннее. М. Ольминский произведения Ф. Сологуба, Л. Андреева, М. Арцыбашева, В. Винниченко назовет «Иудиной беллетристикой». Она, по его словам, может быть, была и талантлива, но отнюдь не «прекрасна, благородна, возвышенна» поскольку «выполняла» политическое задание — помогала интеллигенции «совершить предательство»: покинуть стан рабочих «без лишних укоров совести»¹⁹². И Троцкий считает, что художник должен сконцентрировать свой талант вокруг определенных «политических линий», иначе на свет явится только «бесформенное, туманное пятно»¹⁹³. Наиболее важной марксистской критикой объявлялась «точка приложения» таланта, а не его наличие.

Ярким примером такой политизированной критики, выдвигающей на первое место политическую позицию писателя, могут служить работы А. Богданова. В обязанности «добросовестного критика» входит, по Богданову, раскрыть «строй мировоззрения» писателя (который может совершенно не совпадать со «строем» его произведения) и, не смущаясь, вынести свой классовый (а на самом деле политический) вердикт: «сказать Шекспиру, что он был реакционер». Ведь и такие великие художники, как Толстой и Достоевский, могут обладать «мещанским» строем. Кроме того, критик должен торопить и приветствовать появление «поэта-борца», «поэта-активного идеалиста», для которого весь мир поделен на друзей и врагов его идеала. Такой писатель ясно осознает классовое расслоение общества. Классовые оценки, обрисовка будущих политических метаморфоз в яркой художественной форме проведены в цикле статей критика о М. Горьком¹⁹⁴.

¹⁹² Ольминский М. По вопросам литературы. Л., 1926. С. 28–29.

¹⁹³ Троцкий Л. Литература и революция. С. 313.

¹⁹⁴ Наше эхо. 1907. №№ 2, 11, 13.

Поводом для выступления Богданова послужили статьи К. Чуковского, охарактеризовавшего поэтику Горького как поэтику контрастов (полюса соколов и ужей) и предположившего, что своей фанатичной аккуратностью и симметричностью Горький обнаруживает принадлежность к семейству пресмыкающихся, а не пернатых. Подхватывая использованную критиком аналогию с животным миром, Богданов распределяет всех животных по классам, потому что «то, что происходит в природе, происходит и в обществе»¹⁹⁵. Характерное для вульгарно-механического марксизма перенесение биологических законов на социальные приводит к тому, что в статье появляется занимающий промежуточное положение птеродактиль (крестьянин и мелкий буржуа), вытесняемый на обочину жизни «феодальный динозавр», «удав и крокодил капитализма» и «нервно подвижный и гибкий», «вольный, как птица» (Сокол), пролетарий. Каждый из них (за исключением Сокола), приспособляясь к историческим обстоятельствам, может мимикрировать и приближаться даже к иным видам. Так, часть птеродактилей будут летать вместе с Соколами и даже походить на них, потому что «превращение в высший тип доступно для всякого отдельного человека» (как видим, классовое не является чем-то обособленным и замкнутым), «птеродактили деревни» будут сильны своим «числом и отчаянием», а «птеродактили города» приблизятся к Ужам.

И в то же время марксистская критика расширяет сферу своего влияния и применения, захватывая область культуры. Формально-идеалистическому толкованию культуры как последовательной регулярной смены двух противостоящих друг другу эпох (например, «органической» и «критической», что характеризовало эстетику символистов) она противопоставляет поступательно-прогрессистскую материалистическую концепцию, опирающуюся на анализ

¹⁹⁵ Богданов А. Критик-птеродактиль // Наше эхо. 1907. № 2. 27 марта.

«материальных условий существования и развития коллективного человека»¹⁹⁶. Она противится рассмотрению культуры через призму борьбы «критики» с «мифом», выведению всех национальных особенностей развития духовной жизни России из борьбы религиозной и безрелигиозной стихий. И духовный кризис, наступивший после революции 1905 года, предлагает рассматривать не как результат игнорирования религиозного начала русской революции (о крахе революции как «безрелигиозного» начинания писали почти все представители религиозных течений в России), а как итог несогласованности действий демократических сил в сложном контексте классовых противоречий.

Но методологические расхождения были не просто забыты, а подменены введением критерия, который однозначно оказывался наддискурсивным, то есть не подлежащим обсуждению, оценке, «обволакивающим» все произведение в целом. Таким критерием стал принцип пролетарской партийности. Самим его создателям он мыслился скорее всего в роли лакмусовой бумажки при определении пригодности журналиста для сотрудничества в партийной печати, а его опуса — для напечатания в партийном органе, но отдельные критики-марксисты попытались расширить сферу его применения. Результатом этих метаморфоз стало превращение марксистской литературной критики в такую область общественного сознания, которая, опираясь на догмы, оперирует схемами и заранее выработанными представлениями. Постепенно подвижность и вариативность марксистского методологического подхода к литературе сменились однозначно фиксированным набором требований, которым должно удовлетворять литературное произведение. Научно обоснованный и вполне допустимый монизм сменился нормативизмом, потребовавшим однозначного позиционно-оценочного подхода.

¹⁹⁶ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 493.

Партийность становится лозунгом времени, ее обязательность обосновывается следующим образом: в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, партии становятся инструментом противоборства и стремятся найти дополнительные способы усиления своего влияния. В этих условиях литература и критика призваны служить дополнительной «экипировкой», которая необходима для успешного завершения борьбы. «Общепролетарское дело» обзаводится еще одним «винтиком», с помощью которого приводится в движение весь «великий социал-демократический механизм»¹⁹⁷.

Особый интерес представляет собою анализ того, как проходила «прививка» принципа партийности тем критикам-марксистам, которые вслед за Плехановым объективность и безоценочность своего суждения почитали за признак научности предлагаемого аналитического метода. Ведь постулативно-оценочное отношение критики к художественным произведениям в корне меняло позицию критика в литературном процессе.

Следование этому принципу привело Л. Троцкого¹⁹⁸ к тому, что изменился сам предмет исследования. Почти невозможно теперь выделить статьи, имеющие прямое отношение к литературе. Литература рассматривается в координатах политики, все работы имеют политический прицел. Любопытные данные обнаруживаются при рассмотрении заголовков статей. Если до этого времени в название работы выносилось имя автора или название

¹⁹⁷ Ленин В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 100.

¹⁹⁸ В нашей работе в качестве критика, наиболее показательного в плане перехода от «объективности» к «партийности», чаще всего будет выступать Л. Троцкий. Деятельность В. Воровского, хотя он и был назван В. Лениным в числе «главных писателей большевиков» (Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 280), не может служить таким примером, потому что, на наш взгляд, партийность нигде не становится у него однозначно постулативно-оценочным критерием. Воровский по сути остается в рамках плехановского «объективизма».

произведения (то есть непосредственный материал исследования), то теперь они становятся выражением авторской позиции, характеристикой тех или иных идеологических реалий. В заголовок может быть вынесена частность, деталь, которая потом будет обыгрываться в тексте, а в контексте всей работы превратится в метафору общественного явления. Часто название статьи выражает оппозицию понятий, столкновение точек зрения противоборствующих групп на обсуждаемый предмет (например, «Белый бычок и культура», «Аристотель и часослов», «Светские богословы и Ванькина литература» Л. Троцкого или «Культурные люди и нечистая совесть», «Искусство и Ф. Сологуб» М. Ольминского). Конфронтация взглядов находит свое отражение в форме диалогов, сценок. Получает распространение критический жанр литературных параллелей.

И даже в тех статьях, которые еще имеют непосредственное отношение к творчеству писателя, превалируют политические и идеологические оценки. Разбирая драматическую трилогию немецкого писателя Ф. Ведекинда, Троцкий выявляет его эволюцию, обращая внимание на трансформацию представлений художника о роли инстинкта в жизни человека, которую связывает с изменением политической ситуации в Германии. Философия «эстетического эротизма» потерпела в стране крах, и сам писатель, проследив его путь от «робких движений» полового чувства в «Пробуждении весны» через «непреодолимое безумие» в «Духе земли» к «исступленной чувственности» в «Ящике Пандоры», доказывает его несостоятельность. Художник осознал значимость присутствия духовного начала в человеке, попытался это показать в пьесе «Цензура», но, как и следовало ожидать от представителя буржуазной культуры, не смог это духовное представить иначе, как в религиозном обликии, чем, по мысли Троцкого, и подтвердил «нищенский позорный результат»¹⁹⁹ своих исканий.

¹⁹⁹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 241.

Во всех работах критиков-марксистов в это время присутствует «сверхзадача» — заклеить врагов социал-демократии. А поскольку во время первой русской революции и после нее злейшим врагом революционного народа и социал-демократии были объявлены либералы, то не встретишь статьи, в которой не была бы произнесена «политическая эпитафия» распространяющему «трупный запах заживо гниющему либерализму»²⁰⁰.

Ведущими становятся «заезжательные» методы борьбы с идейными и литературными противниками. Грубость и агрессивность марксистской критики этого времени, объединившей под обложками сборников «Литературный распад» (1908–1909), «Вершины» (1910), «О веяниях времени» (1908), «Из истории новейшей русской литературы» (1910) различные идейные течения марксизма с целью предстать монолитным идейно-эстетическим образованием, найдет позже свое объяснение. В годы реакции «мы были», напишет Троцкий, «разбитой подпольной партией. Революция отступала, контрреволюция <...> напирала по всей линии, в самой партии интеллигенция еще играла непропорционально большую роль <...> В этих условиях идейная самооборона требовала бешеного отпора литературным настроениям похмелья»²⁰¹.

Если ранее на первый план в марксистской критике выступала «соревновательность» (критикам-марксистам важно было доказать преимущества новой методологии, ее научные основы и удачное решение тех задач, на которые не посягали другие критические направления), то теперь им приходится обороняться, поскольку к середине 1900-х гг. накопилось достаточное количество доводов, опровергающих точку зрения на искусство как производное от социально-экономических факторов.

²⁰⁰ Троцкий Л. Литература и революция. С. 32.

²⁰¹ Там же. С. 160.

Но вопросы методологии не полностью исчезают из поля зрения марксистской критики. Они по-прежнему занимают Троцкого. Он выступает против получившей распространение психобиологической мотивировки происходящих в искусстве изменений (такая критика, например, объясняла возникновение импрессионизма изменением структуры глаза современного человека и даже возрастными особенностями наблюдателя), критикует методику анализа литературных произведений, предложенную К. Чуковским. Недостатки последнего он связывает с отсутствием у критика твердой методологической основы²⁰². Мнение его на этот счет абсолютно категорично: «Художественному критику <...> нужен метод»²⁰³, его не в состоянии заменить никакая интуиция.

Но метод в марксистской критике начинает интерпретироваться не только как способ исследования, а главным образом как мировоззренческая категория. Троцкий объясняет, что таким методом может быть только система, способная «превратить хаос в космос»²⁰⁴. Даже предлагаемая формулировка наглядно демонстрирует, что речь уже не идет о причинах, источнике происхождения художественного явления. Налицо космогонические претензии марксизма, акцентировка его философских основ. Однако оставляется и лазейка для отступления: подчеркивается, что марксизм совершенно не обязан отвечать на вопросы, относящиеся к философской сфере, а особенно на те, что продиктованы «интеллигентским самочувствием»,

²⁰² Весьма любопытно, что в своей критической деятельности Троцкий использует нередко те же самые приемы, которые у Чуковского подвергает жесточайшей критике, а именно анализ стиля в качестве лакмусовой бумажки при определении идейного содержания произведения. Он сам, опираясь почти только на стиливые особенности публицистики Мережковского, будет судить о его мировоззренческой позиции.

²⁰³ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 271.

²⁰⁴ Там же. С. 358.

сконцентрированным на собственной «индивидуальности» и не способным ощутить «связей с эпохой».

Какие доводы против марксизма как целостной мировоззренческой системы наиболее часто выдвигали оппоненты? Марксизм обращается только к интеллекту, объясняя происхождение тех или иных общественных явлений борьбой различных социальных сил, игнорирует мир переживаний, нравственных потребностей и чувств. Марксистам нечего предложить душе человека.

В диалоге «Новогодний разговор об искусстве» (1908) Троцкий в уста одного из участников вкладывает эти и другие «расхожие» представления о социально-исторической точке зрения, которая составляет основу марксистского подхода к искусству. Этим Троцкий хочет доказать, что противники подменяют воплощение общественных задач, которое ждут от искусства марксисты, конкретными социально-экономическими и политическими вопросами, утверждают, что его пропагандисты будто бы только и хотят, чтобы в литературе изображался человек, с головой ушедший в политику, — *homo politicus* в чистом виде. Троцкий решительно восстает против такой постановки вопроса и подчеркивает, что умы художников не должны занимать ни расширение прав Думы, ни установление всеобщего избирательного права.

Троцкий убежден, что марксистов так же, как и остальных людей, волнуют жизнь, любовь, смерть. Он настаивает на существовании в марксизме представлений о свободе и гармонии личности. Подлинная гармония личности, подчеркивает критик, возможна только при условии «полноты» всех человеческих переживаний, «сохранении всего благоприобретенного в муках исторического развития». Только весь исторический опыт может дать человеку «психологические цветы»²⁰⁵ глубоких и тонких чувств. Но тут же выясняется, что это не сулит ничего хорошего, так как

²⁰⁵ Троцкий Л. Литература и революция. С. 211.

в результате возникает «психологически изношенная»²⁰⁶ личность, пробующая «восстановить» свою полноту путем обращения в искусстве к ретроспекции, стилизаторству, пастеизму, мифу.

Пытаясь понять причину увлечения современного искусства «архаическими» мотивами, критик прибегает и к психологическому объяснению (стремление личности обрести утраченную цельность, восстановить связь времен), и к социологическому (желание «реставрировать ту жизнь», при которой эта цельность была достижима и при которой возможно было создание «художественных наивностей»). Социологическое объяснение Троцкого сводится к утверждению, что искусство всегда будет привлекать художественные ценности «золотого века» и оно будет реконструировать его из туманного прошлого или создавать из намечаемого будущего, а психологическое — в уверенности, что только искусство способно восстановить, пусть на мгновение, утраченную человеком полноту и гармонию мироощущения.

По-прежнему очевидно наличие у критика стремления выйти за рамки только социологических координат, попытки смотреть на происходящее в сфере искусства *sub specie aeternitatis*. Но при обращении к конкретному материалу сквозь вечность всегда должны пробиваться бури политических страстей, отливы и приливы идеологических океанов. Троцкий постоянно будет подчеркивать правомерность падения интереса к личностным проблемам в период обострения классовой борьбы, будет негодовать, что современное искусство проходит мимо таких «значительных» тем, как политическая стачка в Бельгии, выступления английских суфражисток, балканская «свалка». Таким образом, заявив о выходе марксизма за пределы социального исследования феномена литературы, критик сразу же, словно испугавшись, обозначит границы этой «вольности». Он даже будет как бы бравировать своей

²⁰⁶ Троцкий Л. Литература и революция. С. 372.

«некомпетентностью» в серьезнейших философских вопросах, предлагая попросту не задумываться о них. Настоятельная потребность марксизма в настоящее время — оставить будущим поколениям «отлаженные хозяйственные структуры», а не заниматься пустопорожней болтовней, поэтому опыт людей, «ошпаренных горячим страхом смерти», никогда не пригодится марксистам. Троцкий грубейшим образом заострит эту мысль: «Когда скверно пахнущий сапог действительности растирает в порошок философские и эстетические дисциплины не от мира сего, я ничего не испытываю, кроме злейшего злорадства»²⁰⁷.

Вот чем на самом деле оборачивались все рассуждения марксистов на «вечные темы». Допускаемые теоретически, они объявлялись «не от мира сего», как только художник пытался их затронуть в своем творчестве. Отвлеченное мышление, резиньяция, рефлексия — все это оставлялось «обломкам» истории — интеллигентам. Массам давался идеал близкий, осуществимый, доступно и понятно обрисованный. Этот идеал заключался в умении «тоску по личной гармонии вставить в социальную перспективу»²⁰⁸.

Особенно бросалось в глаза крайнее упрощение, низведение из метафизической области в область житейскую или конкретно-историческую «проблемы небытия». Критик-марксист решал его так же просто и однозначно, как и должны были решать все аналогичные вопросы «оптимисты будущего». Страх смерти присущ только индивидуалистам, поддержка коллектива спасет от этого чувства. К такому заключению склоняются почти все марксисты. «Я» одиноких героев, писал М.В. Морозов, находится «вне всякой связи с миром, в связи с миром только чуждое ему тело. В этом одиночестве поистине смерть страшна, не устоять перед ней одинокому человеку. Это чувство глубокого одиночества порождает необузданную жажду жизни

²⁰⁷ Троцкий Л. Литература и революция.. С. 209.

²⁰⁸ Там же. С. 222.

и безумное влечение к вечности, то есть стремление преодолеть свое убогое одиночество, а мире, утвердив себя навеки неизменным, вечно единым среди сменчивых волн мировой жизни <...>²⁰⁹. Соппротивление человека мысли о конечности всего живого, страх исчезновения Морозов причислял к эгоистическим чувствам, называл «исполинским эгоизмом». Осмысление проблемы смерти марксистская критика считала делом вредным, порождающим либо отчаяние, либо безудержный гедонизм.

С поразительной легкостью отмахивался от проблем смерти убежденный в поступательном прогрессивном движении истории, неколебимо верящий в целительность общественных усилий Троцкий. Он утверждал, что страх смерти — «элементарное чувство», присущее только людям, замкнувшимся «в душном подвале желудочно-половых эмоций да безыдейного эстетизма», сосредоточившимся на вопросах «индивидуального бытия»²¹⁰. Страх смерти может быть излечен «вакциной» коллективных усилий. Но следует все же заметить, что иногда Троцкий мог оценить блистательное изображение «трепета ужаса смерти»²¹¹ и поставил его в заслугу писателю.

Стремление к приведению высоких материй к «общему знаменателю» оборачивалось в марксистской критике роковым упрощенчеством, в результате чего серьезные идейные споры по основным литературным и философским вопросам ничем не оканчивались, а дебаты с противниками превращались в разговоры глухих. И это признавали сами марксисты. Один из острейших споров, воспроизведенный в полилоге Л. Троцкого «О смерти и об Эресе» (1908), заканчивается многозначительной фразой: «Разговор уперся в тупик»²¹². Критик прекрасно осознавал бесполезность

²⁰⁹ Морозов М. Пред лицом смерти. СПб., 1908. С. 41.

²¹⁰ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 226.

²¹¹ Там же. С. 230.

²¹² Там же. С. 209.

подобных дискуссий в случаях, когда один из оппонентов выступает от имени «миллионов», а другой выражает интересы отдельной личности. Для него еще до дискуссии была неоспорима правда первого.

Желая опровергнуть незыблемость религиозных постулатов, марксисты целиком заключали личность в «мир действительности» и таким образом опять же отсекали для себя возможность спора с представителями религиозно-философской критики в связи с обсуждением, например, проблемы человеческой свободы. Богословы рассуждали о божественном предопределении и о свободе выбора, социалисты — о юридических и правовых нормах, соблюдение которых, безусловно, необходимо в цивилизованном государстве. И каждый из спорящих по-своему прав, а в конкретных исторических обстоятельствах даже более правы оказывались марксисты, потому что в атмосфере всеобщего бесправия и надругательства над запросами личности рассуждения о завещанной Богом свободе человека выглядели отвлеченной схоластикой.

Можно смело утверждать, что в 1900-е гг. «объективность» как одно из условий научного подхода к исследуемым литературным явлениям не удавалось сохранить уже никому. Методология марксизма стала трактоваться, по выражению Л. Троцкого, как «метод мысли», или — конкретнее — как партийная установка. В эту мировоззренческую установку в качестве обязательного компонента входит оптимистический настрой. Причем марксисты в большинстве своем присвоили себе исключительное право на обладание истинным оптимизмом, то есть верой в неизбежность коммунистического строя, приближаемого революционными усилиями пролетариата, и очень строго следили за тем, чтобы кто-нибудь, придерживаясь иных взглядов на исторический процесс, не составил бы им «конкуренцию» в оптимизме. Если В. Воровский встречал в литературном произведении оттенок жизнерадостности, то сразу же объявлял это или свидетельством младенчества пролетариата,

у которого еще не созрела художественная идеология (и потому он склонен в художественном творчестве к приукрашиванию действительности), или же объяснял это романтическими пережитками народнической идеологии, как в случае с Куприным, которому никак «не удавалось» стать певцом массового героизма.

Любопытными представляются в данном контексте опровержения, которые давал «эстетически-философскому» оптимизму Р.В. Иванова-Разумника Л. Троцкий. В статье «Освобождение слова» он всеми силами старается разубедить читателя, который вслед за Ивановым-Разумником и вольтеровским Панглосом мог подумать, что «хорошо в этом лучшем из миров» может быть и без всяких перемен. Насыщение «верой в жизнь» казалось критику преждевременным, поскольку эта вера и эта жизнь не обрели реальных очертаний. Он отверг идею «самоценности жизни», так как она для него была равнозначна попытке унести человека от борьбы с действительным злом. Для Троцкого до наступления коммунистической эры неприемлемы никакие оптимистические настроения; сейчас все силы человека и весь пафос гуманитарных знаний должны быть направлены на «преодоление “жизни своего времени” вместе с ее литературой»²¹³.

Собственно, в этих словах заключался ответ на вопрос, почему так мало «литературы» было в марксистской литературной критике. Если «ее» требуется только «преодолевать», то на нее и не стоит тратить времени. Очень точно заметила по поводу метаморфоз, происшедших в марксистской критике на новом этапе, либеральная «Свобода и жизнь»: «Борьба ведется в стороне от литературы, помимо литературы, вне литературы»²¹⁴.

Но, призывая к преодолению оптимистического настроения, Троцкий разошелся с многими марксистами. Здесь он был более прав, чем они, поскольку не связывал пессимизм

²¹³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 285.

²¹⁴ Свобода и жизнь. 1906. 11 сентября.

и оптимизм напрямую с классовыми корнями, как это было свойственно многим. Ведь в том же году, когда появилась статья Троцкого, направленная против Иванова-Разумника, «Правда» радостно возвестила, что ко многим писателям вернулось «жизнерадостное мироощущение», а это, мол, добрый знак распространения пролетарского мировоззрения. Троцкий же справедливо считал, что оптимизм оптимизму рознь, как и пессимизм пессимизму. На основании этого его можно даже причислить к «плакальщикам», которые готовы были скорбеть и причитать над «глухим периодом жизни»²¹⁵, чем страшно раздражали остальных марксистов. Указанные разногласия доказывают, что в марксистской критике были одинаково тверды и установки на «отражательный» характер искусства, и надежды на воплощение в искусстве чаемых ожиданий.

Как уже говорилось, в качестве основного требования к литературе критиками-марксистами была выдвинута партийная установка. Но она трактовалась часто не столько как знак партийной принадлежности (в широком смысле), сколько как указание на обязательность исполнения норм пролетарской этики. Хотя русский марксизм и утверждал, что марксистское учение не претендует на создание «официальной системы нравственности», тем не менее марксистами выдвигались четкие нравственные требования, которые определялись «пользой, благом того целого, с которым личность соединена общей целью». «Общеобязательные нравственные требования» борющегося и организованного пролетариата заключались в несомненном приоритете коллективной солидарности над всеми остальными условиями.

Этот агрессивный антиперсонализм был альфой и омегой пролетарского движения. При этом «минимальным требованием солидарности» было не делать «ничего, идущего вразрез с интересами того целого, к которому

²¹⁵ Свобода и жизнь. 1906. 11 сентября.

принадлежишь», а «максимальным» — делать «все, от тебя зависящее, для общего дела», не щадя «для него ничего личного»²¹⁶. Признавалось, что такая нравственность может считаться «утилитарной», но она должна все равно стать обязательной для всех социал-демократов.

Яростная пропаганда новой нравственности содержалась в статье Плеханова «К психологии рабочего движения», в которой идеалом человеческой личности объявлялся человек-винтик, не имеющий права даже уповать на людскую память о совершенном им подвиге: жертва должны быть им принесена исключительно потому, что «другие» лучше, нужнее «для дела», чем он, и, следовательно, ни о каком подвиге не может идти речи! Плехановскому пониманию «пролетарской психологии», казалось бы, противостоял «пролетарский гедонизм» Троцкого, который рисовал перед пролетариатом идеал деятельной личности, получающей все блага в настоящем, отмечающей личное смирение и благодарность потомков. Но и у него, когда требовалось воссоздать конкретные контуры этой «личной гармонии», она как бы растворялась в «приобщении мыслью и чувством к безымянному, творческому упорству миллионов»²¹⁷, которое полнее всего раскрывается в «могущественных политических движениях»²¹⁸ современности.

«Расслабленному морализму» буржуазного критика, только лишь наступающему, по определению Л. Троцкого, на ноги мещанскому благополучию, был противопоставлен властный жесткий морализм пролетарского бойца, сделавшего утилитарную точку зрения нормой критической оценки. Критики-марксисты довольно последовательно отстаивали пролетарский этический максимализм²¹⁹.

²¹⁶ Засулич В.И. Элементы идеализма в социализме // Засулич В.И. Избранные произведения. М., 1983. С. 432–433.

²¹⁷ Троцкий Л. Литература и революция. С. 209.

²¹⁸ Там же. С. 383.

²¹⁹ Так, Коган попытался дистанцировать потребности, имеющие жизнен-

Для них цепь ужасов и страданий, приносимых революцией, оправдывалась избавлением от мещанского и собственнического благополучия, от законов капиталистического стяжательства, которые невыносимы для честного человека. Рай на земле устанавливается вследствие «преодоления <...> жалких мещанских привычек». Причиной всех бед объявлялся инстинкт собственничества, от которого призвана была освободить изменившаяся система общественных отношений²²⁰. И как итог этих рассуждений вызревал вывод: «Как ни ужасна революция, как ни тяжело смотреть на это море страданий, на эти миллионы жертв²²¹, через которые шествует история, но, если она начало бездны, в которую низвергнется весь этот расслабленный, никчемный мир, то ее надо благословлять»²²².

Революция мыслилась как очистительное сакральное действо. «<...> красивее жизнь среди этих бурь,

ное основание, и требования, определяемые «запросами духа». Примером может служить его возражение на замечание, что действия всех людей можно уравнивать в нравственном отношении, поскольку они руководствуются в своих жизненных программах только удовлетворением собственных потребностей (его оппонент утверждал, что прав и Пуришкевич, и еврейская масса, против которой он выступает, и что нет возможности удовлетворить каждого из них). «Я сказал, — пишет Коган, — что кроме потребностей есть еще нравственная ценность их, что запрос духа и запрос кровожадного инстинкта — две потребности различной нравственной ценности» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Л. 52).

²²⁰ «И есть же еще люди, — развивал свою мысль Коган, — которые отравляют себе существование мыслями о костюмах, о мебели, которые готовы все отдать и весь мир раздавить, лишь бы в их квартирах не обтерлась мебель на диване или на них было платье, которое почему-то считают нужным носить несколько сот жалких бездельниц» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 28 (об.).

²²¹ Показательно, что это писалось в дни февральской революции, когда ни о каких миллионах жертв еще не было речи. Но вся пролетарская этика была нацелена на их допущение, они закладывались в программу, нравственно санкционировались.

²²² РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 28 (об.).

возвещающих какую-то новую жизнь, — делился своими ощущениями Коган. — Ведь нужно же наконец уничтожить этот старый мир, с его ложью, с его искусственными интересами, с его невыносимой жизнью. <...> во мне в последние дни нет страха. Ведь жизнь останется, ведь люди-то не исчезнут с лица земли и, может быть, станут наконец умнее после этого кровавого опыта». Допускались даже эсхатологические прогнозы: «А уж если прекратится, то туда и дорога этому оголтелому человечеству — раз не умеем устроиться на своем шаре»²²³. Ритуальный обряд инициации — прохождение через кровавые испытания — воспринимался как само собою разумеющееся и оправданное, а возмущающиеся и несогласные причисляются к «партии ИИ» (сокращение, придуманное Коганом для обозначения «испуганных интеллигентов»)²²⁴.

Постепенно в пролетарской этике начинает утверждаться право сильнейшего (здесь в рассуждения Когана примешивается закон «естественного отбора»): уцелеют «люди сильные, прошедшие сквозь испытание авантюризма, люди, которых ничем не удивишь и не испугаешь <...>»²²⁵. «Это время измотает нас немало, — писал он, — но зато уцелевшие будут закаленными и сильными»²²⁶.

²²³ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 28, 46, 46 (об).

²²⁴ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 35. Он же добавлял: «<...> жить больше было невозможно. Нарыв должен был прорваться в ту или другую сторону. Должен же наконец установиться какой-нибудь *modus vivendi*...» (РГАЛИ. Ф. 237 Оп. 2 Ед. хр. 252. Л. 51). И этот *modus vivendi* мыслился как разумная творческая жизнь (Там же Л. 55 (об.)), которая должна наступить вместе с пролетарской революцией.

²²⁵ Он следующим образом иллюстрировал эту мысль: они «не будут приходить в ужас от того, что мясо стоит полтинник, а шляпа повысилась на 5 рублей в цене, не будут жить той пошлятиной, которой жило до войны так называемое общество».

²²⁶ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 7, 7 (об.), 8, 62 (об.).

Дух революции воспринимался как высоконравственный, подлинно творческий, «бодрящий»²²⁷. Этим ощущением люди были обязаны «великому чувству свободы», пафосу созидания, который связывался с ней. Поэтому и отношение к революции становилось в марксистской критике лакмусовой бумажкой при определении степени прогрессивности художественных явлений.

Острые дебаты по поводу соотношения революционности (читай — партийности) и художественности разгорелись в период революции 1905—1907 гг. Если учесть, что для целого ряда критиков революция явилась «разгулом инстинктов» (Н. Бердяев), то естественно предположить, что даже прикосновение к этой теме рассматривалось ими как утрата художественного чутья. Можно думать, что даже отрицательная трактовка революционных событий не устроила бы Д. Мережковского, ибо даже великие таланты «теряют свое благородство, мелеют, истощаются», «прикасясь к общественности», — писал он²²⁸. Кроме того, «атмосфера обостренной борьбы» вообще воспринималась в консервативном и либеральном лагере критики как неблагоприятная для «таинственного и священного процесса»²²⁹.

Критика, настроенная демократически и благосклонно воспринимающая социалистические идеи, напротив, приветствовала появление литературы, отражающей «смуту» и «брожение» революционных дней, и выражала надежду, что это направление «будет все более разрастаться вглубь

²²⁷ «Я в последнее время чувствую, что выздоравливаю, мне кажется, что я проболел или проспал несколько последних лет, — писал Коган. — Революция разбудила меня, революция, из которой несмотря на застилающий нас мрак все-таки родится заря новой жизни» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 22).

²²⁸ Мережковский Д.С. Мещанство и русская интеллигенция // Полярная звезда. 1905. №1. Т. 1. С. 34.

²²⁹ Муратов П. Искусство и революция // Полярная звезда. 1905. № 7. С. 505, 509, 506.

и вширь, захватывая все большие области явлений, все более и более сближая литературу с жизнью»²³⁰. Благодаря этому литература сможет вернуть утраченное «общественное величие». Но марксистскую критику, естественно, не мог удовлетворить легкий налет «революционности». Она вменяла художнику в обязанность отыскать «КРАСОТУ величайшем явлении социальной жизни — революции»²³¹. Она в штыки встретила снисходительность, которую готова была проявить демократическая критика по отношению к произведениям, рисующим революцию, она не собиралась относиться к этой литературе только как к «показателю фактов и настроений, волновавших разные слои нашего общества»²³². Именно на теме революции марксисты собиралась продемонстрировать превращение принципа партийности из политического критерия в критерий эстетический. Они жаждали слияния художника в теме революции с «передовым и до конца революционным классом»²³³.

Критиков-марксистов оставили холодными рассуждения А. Блока о «благородных стремлениях» деловой литературы» знаниевцев, которой он даже простил ее «антихудожественность» (тем более что под «антихудожественностью» он, скорее всего, подразумевал способ обработки материала «под документ»²³⁴), но возмутило утверждение К. Чуковского, что приобщение художника

²³⁰ Чеботаревская Ан. Из новейшей беллетристики // Правда. 1905. № 5. С. 289.

²³¹ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 136.

²³² Чеботаревская Ан. Из новейшей беллетристики // Правда. 1905. № 5. С. 290.

²³³ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 105.

²³⁴ Ср. его слова: «<...> часто среди целого потока "художественных" изображений текущих событий автор-реалист как бы в отчаянье начинает просто описывать, не прикрашивая. И это обыкновенно выходит лучше» (Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 112).

к революции в любом виде чревато творческим поражением²³⁵. В нем они усмотрели требование чистого искусства, предъявляемое к явлениям, которые, на их взгляд, требовали рассмотрения именно сквозь призму партийности. Но они не захотели согласиться и с признанием «революционности», под маской которой выступал анархизм. С этой идеей вступил в полемику П. Пильский, приветствовавший в Арцыбашеве «художника-борца, беллетриста — искателя, протестующего, жаждущего истины, требующего счастья — счастья тому человеку толпы, рабу и слуге жизни, которому она так мало давала до сих пор»²³⁶. В то же время они не могли не почувствовать, что в словах критика о том, что для многих писателей «революция только бутафория», «революционна только декорация», «революционен только момент», а «герой протеста еще ждет своего художника, своего певца <...>»²³⁷, содержится значительная доля правды.

В марксистской критике постепенно стал складываться канон написания романа о революционных событиях: обязательно должен был быть отражен массовый характер движения («реальная борьба масс»), передан пафос «революционного вдохновения»²³⁸. Причем требования эти уже тогда обещали быть стать незыблемыми, поскольку игнорировали жанровую специфику произведения, авторскую манеру.

С новой остротой эта тема вспыхнула в марксистской критике в связи с осмыслением итогов революции, которое началось в 1910-е годы. На повестке дня оказался политический роман²³⁹, который прочитывался критиками с точки

²³⁵ В устах К. Чуковского это звучало так: «Революция всегда, везде и во всем вредна литературе. И не говорите, что потом, через революцию и благодаря революции и литература расцветет пышным цветом» (Свобода и жизнь. 1906. № 9. 23 октября).

²³⁶ Свобода и жизнь. 1906. № 13. 20 ноября.

²³⁷ Свобода и жизнь. 1906. 9 октября.

²³⁸ Парижский вестник. 1912. № 50. 14 декабря.

²³⁹ Термин активно использовался критиками того времени: Блок писал

зрения участия и роли различных группировок и партий в происшедших событиях. Политический роман был, пожалуй, наиболее подходящим для марксистской критики литературным материалом. Здесь ее установки «срабатывали», ибо в определении социально-политической принадлежности автора, его политических взглядов, симпатий и антипатий марксистская критика была действительно сильна. О захлестнувшем литературу потоке произведений политической тематики писали очень много, но в большинстве своем негативно. «В нашем распоряжении уже не десятки, а сотни рассказов об экспроприациях, политических убийствах и казнях, ночных приходах революционеров и стакивании приговоренных с теплой постели. Одни хотели нас испугать, другие — растрогать, третьи — поразить кровавым бессмыслием, четвертые — злорадствовали. В большинстве случаев перед нами был лубок с преобладанием яркого красного цвета — крови и огня браунингов»²⁴⁰, — отмечал А. Измайлов. В целом же оценка таких произведений оказывалась более показательной для характеристики политической позиции самого критика, чем для выявления места этого произведения в литературном процессе своего времени.

На этом фоне роман В. Ропшина «То, чего не было» не только несомненно выигрывал и серьезной постановкой проблем, и «качественным» исполнением²⁴¹, но и приоб-

о религиозно-политическом романе З. Гиппиус «Чертова кукла», М.В. Морозов публиковал рецензии на романы Р. Шенталь «Виктор Стойницкий» и В. Винниченко «Честность с собой» (Всеобщий ежемесячник. 1911. № 3), повесть Р. Григорьева «На ущербе» (Парижский вестник. 1913. № 9. 1 марта).

²⁴⁰ Измайлов А. Год кровавого тумана // Биржевые ведомости, 1912/13. № 13081.

²⁴¹ Его первый роман «Конь бледный» имел гораздо меньший общественный резонанс, что было обусловлено и временем его появления (тогда политические страсти в обществе еще не были накалены до такой степени), и бросившимся в глаза копированием «манеры Мережковских». Но в целом

рел «успех скандала», поскольку затронул «тайное тайных» политической борьбы. Идейную оценку ему дал В.И. Ленин, назвав «позорным произведением», свидетельствующим о «разложении народничества»²⁴². И в то время, когда художественные достоинства нового произведения Ропшина были действительно неоспоримы, о его художественной несостоятельности поспешил объявить М. Морозов, поскольку автор не запечатлел деятельность всех партий России того времени и не отразил ни психологию всех слоев русского общества, ни умонастроение народных масс.

Ропшин показал всю катастрофичность террора, теснейшим образом связанного с насилием над личностью, который, как бы тщательно он ни был обоснован, рассчитан и продуман, неминуемо влечет за собой цепь случайных убийств, эскалацию жестокости, превращение из меры чрезвычайной (на чем настаивают его сторонники) в обиходный и привычный способ расправы с неудобными. Писатель также поставил вопрос об ответственности политика за принимаемое решение, особенно за то, которое может повлечь за собой гибель людей. Он обратил внимание на повышение роли личной ответственности рядового гражданина, участвующего в коллективных действиях, предсказал страшную участь человека, растворившего свое «я» в императиве коллектива, потому что, по мысли автора, коллективная ответственность есть миф, фикция и нужна только тому, кто хочет избавиться от моральных терзаний. Ропшин выдвинул на первый план совесть как необходимый

произведения Ропшина пользовались особым вниманием потому, что автор сам являлся участником описываемых событий, от него ждали точной и достоверной информации, отсутствовавшей в произведениях других художников, воссоздававших революционные события по догадке или понаслышке. Поэтому популярность последнего ропшинского романа оказалась во много раз выше той, которая выпала на долю андреевского «Сашки Жигулева», по сути посвященного той же самой проблематике.

²⁴² Ленин В.И Полн. собр. соч. Т. 25 С. 120.

нравственный критерий в оценке политической деятельности. Рассмотрев совесть как индивидуальный нравственный суд человека над самим собой, он сделал ее последней нравственной инстанцией и для члена политической организации. Иными словами, роман действительно давал возможность актуализировать проблему революционной этики, классовой морали, общечеловеческой нравственности, он оказал сложную противоречивую взаимосвязь всех этих категорий, взаимообусловленность нравственности революции и морали революционера.

Совокупность критических оценок, появившихся в социал-демократической печати, позволяет выявить ущербность, неблагополучие в этической концепции левого крыла марксистов, которая уже тогда начала получать распространение, а впоследствии оказалась единственно официально признанным этическим кодексом. И хотя при обсуждении этого романа была затронута проблема объективности писателя в оценке эпохальных исторических событий, были освещены такие явления партийной жизни того времени, как ликвидаторство и отзовизм, отказ обсуждать проблему насилия, явственно обозначившийся в критике большевистского крыла, приоткрыл завесу над моральным кодексом революционера, для которого жестокость по отношению к идейному врагу — норма. А фразы типа «пролетариат — единственный класс, который заботится об освобождении всего человечества» со временем превратились в сплошную демагогию.

В дискуссии о романе приняли виднейшие представители социал-демократического движения (Г. Плеханов, А. Луначарский, Л. Троцкий, Ю. Каменев и др.), не остались в стороне и представители партии эсеров, членом которой являлся Б. Савинков. Активно обсуждалось произведение и в эмигрантской прессе²⁴³.

²⁴³ При этом стоит особо отметить, что статьи эсеровской направленности печатались в ставшем почти большевистским «Парижском вестнике»

Критики-меньшевики Л. Войтоловский и В. Кранихфельд, испытывая неловкость от ограничений, которые накладывала на марксистскую критику сама методология в том виде, в каком она представляла в новых исторических условиях (то есть необходимость постулативно-оценочного вердикта с точки зрения партийности), попытались уйти от вопросов политических и практически полностью проигнорировали поднятую в романе проблему соотношения классовых и общечеловеческих ценностей в сфере нравственности. Они предложили исключительно эстетический анализ, сведя его к определению достоинств и недостатков стиля Ропшина, упрекнув художника в ученическом подражании Л. Толстому. Как уже говорилось выше, на эстетических недостатках остановился и Морозов. Но недовольство эстетическими качествами романа в данном случае действительно означало неприятие идейной позиции автора, раздражение по поводу его исторической слепоты (в интерпретации критика, конечно), непонимания программ политических и социальных сил. Иными словами, Морозов попытался дать одновременно и социологический, и эстетический комментарий, но попал в характерную для марксистской критики ловушку, predeterminedную ее методологией: эстетические особенности, художественное своеобразие произведения оказывались производным даже не от идейных, а от политических пристрастий автора, причем последние оценивались по шкале, предложенной

(это случилось после того, как во главе его стал большевик М.В. Морозов), но с соответствующими комментариями, что может служить примером умной партийной пропаганды, которую умело проводил редактор. Стоит также подчеркнуть, что ни одна из привлекаемых здесь работ не становилась прежде предметом литературоведческого рассмотрения, хотя помимо перечисленных выше проблем они содержат важные размышления, касающиеся принципов воссоздания исторических событий, документальной достоверности «фактуры» политического романа.

самим критиком. Кроме того, эстетический анализ в данном случае не охватывал всех сторон произведения, был недостаточен.

Роман напрямую затронул деятельность эсеровских организаций, и самая бурная реакция последовала со стороны критики, разделяющей программу этой партии. Но в его оценке представители эсеровского течения не были единодушны, что говорит о внутрипартийной борьбе, имевшей место во всех русских политических организациях. Активную поддержку он получил у лидера эсеров В. Чернова, выступившего в Париже с рефератом «Нравственная проблема в романах Ропшина»²⁴⁴. Чернов ушел от разбора конкретно-исторической проблематики романа, так как это потребовало бы дать оценку деятелям эсеровского движения, подвергнуть нелицеприятной критике структуру террористических организаций. Он перевел рассуждение в морально-этическую плоскость и таким образом приглушил трагическое звучание ропшиновского произведения. Все это позволило Чернову отнестись к роману «отстраненно» и даже приветствовать его.

На вызывающе беспристрастную позицию эсеровского критика обратил внимание Морозов, который удивился, что тот не бросился отстаивать свои политические идеалы, а пошел на поводу у автора, который «завяз» в нравственной проблематике. Совсем иное поведение вменялось в обязанность критику-большевику, и Морозов не преминул продемонстрировать все выигрышные моменты партийной заинтересованности. По его мнению, все рассуждения Ропшина и его защитника Чернова — «схоластика», лишенная живого революционного чувства, которое должно становиться пружиной «революционного действия» и «революционного

²⁴⁴ Парижский вестник. 1912. № 50. 14 декабря. Публикацию сопровождало примечание от редакции, что чтение реферата проходило при пустом зале, что, в свою очередь, говорило о готовой возникнуть полемике с предлагаемой И. Черновым трактовкой.

вдохновения»²⁴⁵. Таким образом, марксистская критика откровенно заявляла, что обсуждение произведений, затрагивающих сферу политики, немыслимо без опоры на принцип пролетарской партийности. Справедливости ради стоит заметить, что и от своих противников она также ожидала применения принципа партийности, пусть даже буржуазной, но не равнодушия, не бесстрастия.

Появлением романа больше всех были раздосадованы левые эсеры, отстаивавшие правомерность индивидуального террора. Они восприняли роман как карикатуру, как издевательство над дорогими им идеалами. Правые же эсеры, созревшие для того, чтобы пересмотреть эсеровскую тактику убийств, позволили себе углубиться в историю террора. Их резюме звучало так: в романе мы встретились с достоверным описанием «мучительных шатаний» террористов, утраты «среди луж крови вкуса к жизни»²⁴⁶. Была отмечена также искренность автора (в ней, впрочем, не усомнился никто, в том числе и Плеханов). Но, как известно, искренность писателя еще не гарантирует творческих удач и не застраховывает от просчетов и ошибок. И здесь более убедительной выглядит позиция М. Морозова, написавшего, что марксистам нет дела до «благочестивых намерений Ропшина и его благородных заблуждений»²⁴⁷.

И хотя левоэсеровская критика отстаивала точку зрения, что психологии действующих лиц и исторические события искажены, а правоэсеровская, напротив, убеждала в абсолютной достоверности описанных фактов, принципы подхода были у них тождественны: воплощая различные тенденции внутри эсеровского движения, критики при оценке романа руководствовались различной трактовкой настоящего этапа эсеровского движения. Но и в том, и в другом

²⁴⁵ Парижский вестник. 1912. № 50. 14 декабря.

²⁴⁶ Белорусов А. Мораль «того, чего не было» // Парижский вестник. 1913. № 2. 11 января.

²⁴⁷ Парижский вестник. 1912. № 50. 14 декабря.

случае роман воспринимали как списанное с натуры произведение (такая постановка вопроса вообще характерна для народнической и неонароднической критики на всем протяжении ее существования).

Буквалистское прочтение было тонко подмечено «Русскими ведомостями», написавшими по поводу полемики в эсеровских кругах, что если художественное произведение воспринимать как зеркало, то всегда найдется тот, кто будет недоволен своим изображением. «Нужны особые достоинства или исключительное самомнение оригинала, чтобы свое отражение он находил постоянно хорошим, лучше, чем он кажется в зеркале. Естественно, что роман, изображающий борьбу, близкую авторам высказанного протеста (имеется в виду письмо левых эсеров, которые протестовали против напечатания романа в неонародническом журнале «Заветы». — М.М.), показался бы невозможным и кривым, даже если бы он фотографически близко передал действительность, тем менее мог показаться соответствующим правде роман, в котором затронут лишь уголок сложного мира переживаний того времени»²⁴⁸.

Марксистская критика оказалась более проникательной и глубокой по сравнению с эсеровской, поскольку поняла, что главное в романе не фактография, а острота проблем. Кроме того, буквалистское прочтение романа позволяло сосредоточиться на непривлекательности революционеров и их действий, посмаковать партийные разногласия, сомнения и измену идеалам революции, а это марксистской критике показалось особенно недостойным²⁴⁹. На первом плане у нее оказалось политическое

²⁴⁸ Цит. по: Парижский вестник. 1913. № 6. 8 февраля.

²⁴⁹ По этому поводу «Парижский вестник» довольно-таки ядовито заметил, что подлинных социал-демократов не должно удивлять «непрофессиональное филистерство» буржуазных литераторов, «самодовольно и образно аргументирующих ссылкой на фотографии в вопросе, имеющем политическое значение».

значение романа, но в лучших своих образцах она рассмотрела и нравственный аспект предложенной коллизии.

Импульсом для написания работы Г. Плеханова «О том, что есть в романе “То, чего не было”», созданной в жанре открытого письма своему оппоненту, послужила статья В. Кранихфельда. Нацеленность Кранихфельда на рассмотрение эстетической стороны произведения позволила Плеханову создать наиболее выразительный образец своей критики, сочетающей поиски социологического эквивалента с анализом художественных особенностей творчества писателя. Рассматривая произведение как целостную художественную структуру, Плеханов заявил, что одним из условий этой целостности является соблюдение «полной правдивости в процессе творчества»²⁵⁰, причем под «полной правдивостью» он подразумевал художественную достоверность, а не соответствие реальным историческим фактам. И воплощением этой художественной достоверности в романе, на его взгляд, является образ главного героя Андрея Болотова, сконцентрировавшего в своих душевных терзаниях острейшую проблему XX века — проблему насилия.

Признав абсолютно закономерным обращение писателя к мучающемуся и сомневающемуся герою, Плеханов все же упрекнул его в узости воззрений. Надо было изображать, настаивал критик, не человека, обеспокоенного проблемой индивидуального насилия, а Гамлета XX века, задумавшегося о неизбежности насилия, к которому вынужден прибегать «общественный человек в критические минуты своего развития»²⁵¹. Таким образом, Плеханов был единственным, кто предложил подлинно исторически-конкретную постановку вопроса: не отвергать насилие как таковое (что невозможно, если видеть реальные противоречия жизни, а не витать в облаках), не призывать к насилию и не

²⁵⁰ Современный мир. 1913. № 2. С. 88.

²⁵¹ Там же. С. 92.

благословлять его, к чему склонялась большевистская ветвь социал-демократической критики, а рассуждать о его целесообразности, вынужденности и необходимости в отдельно взятые исторические моменты.

Но Плеханов не был бы марксистом, если бы не оправдал применение массового насилия как средства борьбы с угнетателями. Поэтому его и не устроил Болотов, мучившийся проблемой личной вины и личной ответственности, в то время как в представлении марксиста истинное понимание исторического процесса должно было бы освободить его от этих сомнений. Ведь аксиомой марксизма было убеждение, что «божественное право *защиты* данного общественного порядка гораздо ниже “божественного права” его *устранения* всюду, где порядок этот отжил свое время и, задерживая общество в его поступательном движении, является для него источником многих разнообразных бедствий»²⁵². Ну а если «ниже», то, естественно, должно быть любыми средствами устранено...

Помня о том, что, по Марксу, насилие является повивальной бабкой истории, Плеханов считает деятельность политического борца нравственной, абсолютно оправданной с моральной точки зрения, если она способствует ускорению движения общества по пути прогресса. А истинное понимание «общего хода культурного развития человечества»²⁵³ наступает только с эрой марксизма. «Алгебра революции» (то есть исторический материализм), познай ее герой романа Андрей Болотов, должна была бы привести его к согласию с самим собой: его «вина» перестала бы быть личной виной и получила бы оправдание в силу исторической необходимости. Но так как Болотову не дано было знать об открытой марксистами закономерности, то критик не ставит в грош его «самоотверженную готовность» «умирать» «с криком

²⁵² Современный мир. 1913. № 2. С. 94.

²⁵³ Там же.

свободы на устах»²⁵⁴. По логике Плеханова, надо было заниматься не самоистязанием, а отдать свои силы сплочению масс на борьбу с поработителями.

Устремленность Болотова к смерти как наказанию за преступление не оценит, к слову сказать, и Л. Каменев, посвятивший разбору романа свою статью в «Просвещении», для которого такое поведение станет лишь свидетельством интеллигентского чистоплюйства, еще одной возможностью противопоставить свою «чистоту и протест»²⁵⁵ грязи революции, политической борьбе и внутрипартийной возне.

Но в то же время метания героя для Плеханова окажутся доказательством гуманности подлинных революционеров, их способности глубоко чувствовать и честно, хотя, по мысли критика, порой и ошибочно, думать. Роман оценен критиком прежде всего за психологическую правду, точную передачу ощущений и чувств людей, не познавших света марксизма. Это произведение, по мысли Плеханова, заставит читателя задуматься о роли личности в историческом процессе, о фатализме и детерминизме, о силе обстоятельств, о соотношении сознательности и стихийности в общественной жизни.

В европейской социал-демократии уже пробивала себе дорогу формула «революция — варварская форма прогресса». Так заявлял Ж. Жорес, и он же добавлял, что все честные люди с нетерпением ожидают день, «когда форма человеческого прогресса действительно будет человеческой». Но русская социал-демократия в этом вопросе была более нетерпелива, благословляла революционное насилие и не желала видеть подлинной цены, которую запрашивал прогресс за свое осуществление. Можно, конечно, указать случаи, когда справедливость социального возмездия благословляли и люди, не разделявшие марксистских

²⁵⁴ Современный мир. 1913. № 2. С. 94.

²⁵⁵ Просвещение 1913. № 4. С. 101.

убеждений²⁵⁶, но именно марксистская точка зрения продиктовала Плеханову уверенность, что путаница в голове Болотова, а также желание Ропшина представить проблему насилия и расплаты за него как поистине неразрешимую свидетельствуют только об отсутствии у автора четкого понимания логики классовой борьбы. Непонимание автором аксиом марксизма и определило, по Плеханову, «мистический», «фаталистический» антураж романа²⁵⁷. Так статья Плеханова превратилась из полноценного критического исследования в «ликбез» по историческому материализму и марксистской теории революционной борьбы.

А.В. Луначарский также коснулся основных идей романа в реферате «Властители душ и сердца нашего безвременья»,

²⁵⁶ Ср.: А. Блок в ответ на заявление В. Розанова, что в каждом человеке живет исконное тяготение к убийству, писал: «Сам я не "террорист" уже по тому одному, что "литератор" (как показательно само по себе это противопоставление! — М.М.). Как человек, я содрогнусь при известии об убийстве любого из виднейших государственных животных». И, однако, «так сильно озлобление (коллективное) и так чудовищно неравенство положений, что я действительно не осужу террор СЕЙЧАС». Л. Толстой тоже произнес такие слова: «Самые добрые из убитых королей, как Александр II или Гумберт, были виновниками, участниками и сообщниками — не говоря уже о домашних казнях — убийства десятков тысяч людей, погибших на полях сражений». К этому он добавлял, что надо удивляться, что их так редко убивают после того постоянного и всенародного примера убийства, который они подают людям» (Подробнее см.: *Давыдов* Ю. Б. Савинков, он же В. Ропшин, и другие // *Огонек*. 1989. № 30).

²⁵⁷ Симптоматично почти дословное совпадение плехановской характеристики общего колорита романа с оценкой Луначарским андреевского «Губернатора», в котором критик увидел сплошную «социальную мистику». О многом говорит и название этой статьи — «Социальная психология и социальная мистика». В ней марксистское понимание социальной психологии противостоит социальному мистицизму немарксистов. Идентичность трактовок Плеханова и Луначарского говорит о коренной общности марксистской критики в целом, основанной на общих положениях марксизма, существующей вопреки весьма заметным расхождениям в способе оценки произведения.

прочитанном в 1912 году в Париже. Это выступление подробнейшим образом прокомментировал «Парижский вестник», отметивший и его непринужденную форму, и яркость изложения, и игру красок и сравнений. Однако комментатор (им был М. Морозов) остался недоволен тем, что Луначарский в качестве главного недостатка произведения указал лишь на фальшь в изображении подлинных деятелей революции. На взгляд Морозова, фальшивыми были не отдельные образы, а вся концепция произведения. По мнению критика, подлинно важной и насущной проблемой современности являются не абстрактные разглагольствования на тему, может или не может революционер «проливать кровь» (что слишком напоминает «умствования» Достоевского), а размышление о возможности и необходимости слияния «человека, социально просветленного, с творческими порывами к грядущему масс»²⁵⁸, то есть о соединении усилий вождя и массовых движений. Критик не обошел вниманием и вопроса о насилии, назвав его самым «жутким вопросом» революции²⁵⁹, хотя и осветил его полностью в духе социалистической морали²⁶⁰.

Право на насилие, писал критик, не есть личная проблема каждого человека в отдельности, она не должна

²⁵⁸ Парижский вестник. 1912. № 50. 14 декабря.

²⁵⁹ Уже одно то, что эти вопросы он определил как «жгучие», указывает на особую позицию Морозова в большевистской среде, раз и навсегда однозначно решившей для себя эти «жгучие вопросы».

²⁶⁰ Несомненно, что Морозов полностью разделял установку большевиков на революционное насилие. Не случайно, что в появившейся в «Парижском вестнике» (1912. № 46. 16 ноября) рецензии на роман А. Франса «Боги жаждут» (скорее всего, ее писал М.В. Морозов) главный упрек сводился к тому, что автор без должного пиетета отнесся к «эпохе террора». «Пессимистические идеи» А. Франса были охарактеризованы рецензентом как «неглубокие». И поскольку роман написан представителем «буржуазной культуры Франции», которому недоступен «мир высших душевных состояний», озаряющих решимость революционного народа, от него веет «холодом».

определяться смятенным мироощущением, даже мыслями об «утонувшей в бездне времени» России. Только логика «борьбы классов» дарует индивидууму, «кровно связавшему себя с борющимися», чувство «социальной солидарности» и, следовательно, «опору и оправдание» своим действиям. Герои Ропшина стенают и мечутся потому, что лишены этой связи, «отрезаны от всей остальной жизни», а черпать силы для борьбы могут только в собственной «одержимости»²⁶¹. Как видим, Морозов рассмотрел проблему насилия аналогичным с Плехановым образом, несмотря на то что один к этому времени — большевик, а второй разделяет программу меньшевиков. Это еще раз говорит о том, что основополагающие принципы марксизма нивелировали партийные разногласия. Уверенно прокладывая себе дорогу классовая мораль, исповедание принципов которой, казалось, и призвано открыть человечеству врата в царство свободы, в будущее гуманное общество. В работах критиков-марксистов законы общечеловеческой морали в задыхающемся от ненависти мире не казались ни жизненными, ни обязательными. Еще не вставал вопрос о цене прогресса. А слова о возможности мирного разрешения конфликтов казались предательством голодных и страждущих. «Разрешение крови», «право на кровь», утверждаемое и закрепляемое классовой моралью, требующей солидарности с борющимся и отстаивающим свое достоинство классом, обернулось правом на массовый террор. Терроризм «во благо» получил право питаться кровью жертв.

²⁶¹ Конечно, можно только подивиться наивности в общем-то глубокого и чуткого критика, выстраивающего моралистическую систему, которую можно разрушить набором не очень-то оригинальных доводов «против»: например, как различить человеку, оказавшемуся на переднем крае борьбы, кто стоит за ним — класс борющихся или вся Россия; так ли чужда «одержимость» тем, кто борется «за себя, за свое единственное понимание и существование жизни <...> вне которого нет для него ни ценности ее, ни смысла в ней»?

России еще предстояло выстрадать мысль о недопустимости, невозможности «любви к дальнему» ценой потери «ближнего». Идея осчастливливания человечества путем бесчисленных жертв, положенных на алтарь свободы, сторонникам классовой борьбы не казалась кощунственной. Соотношение между целью и средствами для ее достижения не казалось связанным с трагическими противоречиями. О возможности перерождения цели в процессе ее достижения не задумывались, хотя нельзя сказать, что проблема выбора средств была признана социал-демократической печатью несущественной. Поэтому предельное возмущение М.В. Морозова вызвало приравнивание Ропшиным деятельности агента царской охраны к действиям революционера на том основании, что оба проливают кровь. Подобное сопоставление он счел безнравственным и вынес непреложный вердикт: писатель «с редким умением опошлил и революцию, и ее идею, и ее служителей»²⁶². «Нельзя говорить, — утверждал Морозов, — что палач и жертва оба правы перед богом <...> Нельзя говорить, что одинаковое дело делают палач и мститель, преследующий гиену, похитительницу детей <...> что будто бы они оба насильники и убийцы <...> Нельзя сравнивать героев, отдавших жизнь за родную страну, с инквизиторами, будто бы “спасшими” ближних от Джордано Бруно и Яна Гуса, поднявших голос за свободную мысль и раскрепощенную совесть»²⁶³. Нельзя, однако, не заметить, что Морозов подменяет деяния борцов за национальную независимость революционными действиями, направленными против субъективно расцениваемого насилия. Но несомненно, что в приведенной фразе сквозит и подлинная забота о нравственной чистоте революционера, понимание того, что уступка в сторону «полезности», взвешивание на весах целесообразности может подтолкнуть к нравственному падению.

²⁶² Парижский вестник. 1912. 50. 14 декабря.

²⁶³ Парижский вестник. 1912. 32. 10 августа.

В связи с проблемой соотношения цели и средств в революционной борьбе следует упомянуть, несмотря на то что это не имеет прямого отношения к обсуждению литературных проблем, и те статьи, где рассматривалось поведение провокаторов. «Парижский вестник» уделил этому вопросу много места²⁶⁴. Морозов написал статью «Гниющие души», в которой отстаивал идею, что только под углом зрения пролетарской морали обретают смысл и значение и жестокость, и убийство, и принесенная жертва. И оправдан будет не тот, кто «терзается» и страдает больше других, а тот, кто, понимая и принимая суровость революционной работы, способен найти свое место в борьбе. «Где идет борьба классов, тот, чья судьба кровно связана с борющимися, борется», — писал он.

31 августа 1912 года «Парижский вестник» напечатал без подписи статью «Непризнанные герои». Пафос ее заключается в презрении к людям, если и не предававшим, то собиравшимся предать «РАДИ ВЕЛИКОГО ДЕЛА». Автор убежден, что «нет великих дел, которые нуждались бы в позоре своих служителей», нельзя думать, что «для спасения великого дела можно пожертвовать другими людьми». Ведь все свои «великие дела» провокаторы, продаваясь охранке, сводили «к убийству какого-либо высокопоставленного чиновника» и этим будто бы заслуживали прощение. В этой же статье автор задавался и крамольным вопросом: а не воспитывает ли сама партия подобную мораль, не сеет ли она убеждение, что «есть Боги, требующие жертвы и освещающие низость во имя святости?»²⁶⁵

²⁶⁴ Как поистине ужасное преступление было воспринято поведение Азефа всеми без исключения революционными деятелями. Морозов также посвятил «делу Азефа» несколько публикаций в своем еженедельнике.

²⁶⁵ Не потому ли и не была она подписана, что ставились под сомнения потребности «великого дела»? Судя по стилю, она была написана М. Морозовым. Насколько актуальным был нравственно-этический аспект марксистской критики и насколько не ушедшими в прошлое оказались поднятые

Морозов затронул крайне важный аспект этики, задумавшись над тем, может ли руководствоваться человек критерием целесообразности, определяя последствия своих поступков. Ведь именно целесообразность оказывалась конечным аргументом в пользу того или иного действия при построении концепции пролетарского гуманизма, и переход из разряда целесообразности в разряд необходимости для революционера совершался незаметно. Так для человека партии постепенно размывались границы между злом и добром. И убежденность критика, что

в ней проблемы, показывают публикации первых лет перестройки. Как это ни покажется странным, но многие деятели современного демократического движения начали с оправдания провокаторства. В. Костиков в статье «Сапоги из шагреновой кожи» (Огонек. 1989. № 32) в восторженном тоне живописал деятельность провокатора Р.В. Малиновского, бывшего лидером большевистской фракции в думе и одновременно одним из видных деятелей охраны. Костиков пишет, что «работа секретных агентов нередко шла на пользу партии и во вред правительству» (Указ. соч. С. 13). Допустим, что это было действительно так и что зажигательные речи Малиновского в Думе, произносимые от имени большевиков, действительно склонили на их сторону не одну сотню людей. И допустим, что гораздо меньшее значение сыграли донесения Малиновского охранному отделению и его противодействие объединению большевиков с меньшевиками. Но чем исчислить вред, наносимый двойной моралью, «преимуществом» морали пользы, когда достижением благой цели оправдываются любые средства? И поразительно, что в статье, направленной против уравнилельной этики казарменного коммунизма, посвященной защите демократических свобод, В. Костиков, не чувствуя ни малейшего смущения, пишет: «Политический “навар” был значительно ценнее частного ущерба, нанесенного доставляемыми Малиновским в Департамент полиции агентурными данными». Конечно, если пользу дела измерять «политическим наваром», то расшатывание правосознания народа, происходившее в 20-е и 30-е годы и заложенное еще большевистским переворотом 1917 года, а также деформация нравственных представлений, происходившая тогда же, не могут идти ни в какое сравнение со строительством Днепрогэса, созданием Магнитки, превращением страны из аграрной в индустриальную.

существуют границы, которые человек не должен преступать ни при каких обстоятельствах, является по-своему знаменательным.

С оправданием идеи жестокости во имя добра встретимся мы и в статье Ю. Каменева о романе. Затрагивая литературно-критическую позицию Каменева, следует помнить, что в этот период им владело представление о вине интеллигенции, занявшей после революционного подъема 1905—1907 гг. ревизией революционных заветов и традиций. Каменев считал, что по отношению к истории освободительного движения плодотворной может быть только критика, служащая «продолжением» заветов самого революционного движения, стремящаяся «освободить, очистить сильные стороны движения от его слабых сторон»²⁶⁶. Ни с каким пересмотром революционных завоеваний прошлых лет он не согласен и, как партийный критик, клеймит все, что печатается на страницах «Вех» и «Русской мысли». На его взгляд, стремясь ликвидировать последние, еще существовавшие в «идейном обиходе русского либерализма» «демократические <...> элементы», новоявленные либералы поставили себе задачей развенчать все «сильное, жизнеспособное», существовавшее в прошлом. Они для него явили своим поведением яркий пример «веховства», «капитуляции», «рenegатства», и по отношению к таким людям допустима и оправдана любая жестокость.

Критик призывает к крайне утилитарному, прагматическому пониманию добра. Добро — все то, что идет на пользу революции, зло — все то, что мешает осуществлению великих задач. Масштабностью грядущих преобразований он опьяняет себя и предлагает не замечать жертв, положенных в основание грандиозного здания. Гибель людей оказывается ничтожной платой за коренное переустройство жизни всего человечества на основе «пролетарски» понятого добра и справедливости «для большинства».

²⁶⁶ Каменев Ю. Литературные беседы // Звезда. 1912. № 10.

Центральным местом «ропшиновской» статьи²⁶⁷ Каменев сделал размышление о способах организации революционного движения, о возможности управления ходом исторических событий, о необходимости предвидеть вооруженное восстание и обязанности руководить им. Таким образом, художественное произведение стало для него полем для обучения массового читателя стратегии и тактике революционных действий в момент наивысшего напряжения классовых противостояний. Его практически не заинтересовала проблема террора и насилия, он не стал обсуждать право большинства на подавление меньшинства, цену жертвенности и цену крови, соотношение целей и средств их достижения. В пору нового революционного подъема главную свою задачу большевистская фракция видела в необходимости убеждать массу в сознательном руководстве ходом революционного движения, которое наилучшим образом осуществят большевики. Большевики-критики призваны были объяснять рабочим, что революция — это сознательный акт, а не стихия, не хаос²⁶⁸.

Каменев увидел в героях романа, мучающихся из-за бесчисленности жертв, приносимых на алтарь всех революций, душевную слабость, обнажившуюся вследствие «давления реакционной атмосферы», когда происходит переоценка ценностей и разрушение монолита революционного напора масс. Эти терзания он, естественно, объявлял вредными,

²⁶⁷ Эта статья Л. Каменева была рекомендована В. Переверзевым в его «Семинарии по дифференциации идеи Достоевского в новейшей русской литературе» как пособие по теме «Психология революции в новейшей русской литературе» в 1923–1924 годах на отделении литературы и языка Московского университета (Учебный план и обозрение преподавания Отделения литературы и языка на 1923/24 учебный год. Л., 1924. С. 42).

²⁶⁸ Недаром второй серьезной литературно-критической статьей в «Просвещении», вообще-то не балующем читателя критическими опусами, явилась резко отрицательная рецензия на драму Н. Минского «Хаос», в которой все действия рабочих были представлены именно как стихийные.

рожденными в душах «уже побежденных», которые находятся «с той стороны баррикад»²⁶⁹. В романе критик в первую очередь увидел отрицание роли партийного руководства, утверждение иррациональности революционных событий, которые то активизируются, то угасают, переживают свои спады и подъемы совершенно независимо от усилий «центра», революционных комитетов, партийных съездов, конспиративной работы, слежки, донесений и т.п.²⁷⁰ Критик-большевик с изрядной долей скепсиса отнесся к авторской убежденности, что в революции существует некий пласт, так называемая «скрытая сила», которая может дать о себе знать в самый неподходящий момент. Он абсолютно уверен, что все (!) всегда (!) может быть обнаружено, вычислено с максимальной точностью и использовано центром в нужном направлении.

Каменев повернул разговор о романе в сторону обсуждения исторических закономерностей и рассмотрения различных трактовок исторического процесса. Он выступил против фаталистической установки романиста (и здесь полностью солидаризировался с Плехановым). Автор статьи хотел донести до читателя мысль, что Ропшин является фаталистом, потому что, раздавленный несокрушимыми закономерностями исторического процесса, он, как представитель буржуазного сознания, становится рабом событий и напоминает дикаря, падающего ниц при приближении грозы.

Руководствуясь марксистскими представлениями о действующих силах истории, критик действительно сумел уловить некий логический «сбой» в рассуждениях Ропшина: ведь если все происходит стихийно, если любые массовые движения приводятся в действие непредсказуемой высшей

²⁶⁹ Просвещение. 1913. № 4. С. 102, 103.

²⁷⁰ Кстати, во многих отзывах было замечено, что иррациональная трактовка исторических событий в романе явилась следствием усвоения автором толстовских взглядов на историю.

силой, то невозможно к их результатам предъявлять мерки человеческой нравственности. Каменев для убедительности использовал следующее сравнение: можно ли твердь земную считать ответственной за землетрясения, а морские волны за наводнения? Но заметив логические «несообразности» авторской концепции, он явно не захотел (или не смог) постичь глубину главной художественной идеи — обязательной моральной ответственности человека, вовлеченного, по выражению Ф. Энгельса, в «исторический поток», за совершаемый выбор, и эта ответственность не может быть с него снята ни при каких условиях.

На невыверенность с этой точки зрения авторской концепции обратил внимание Морозов, который подчеркнул, что Ропшину никак не удастся решить вопрос, само ли по себе совершается восстание, или по воле неких мистических сил, или все же существенную роль играет террористическая деятельность эсеров или действия каких-либо иных партийных групп.

Однако противоречивость авторской концепции марксистской критикой все же была преувеличена. На самом деле ответ Ропшина был слишком однозначен и сводился к утверждению всевластия недоступных человеческому разуму мистических сил. Автор не предпринял попытку разобраться в диалектике субъективного и объективного элементов в истории, и это лишило роман подлинной глубины. Но выдвижение именно этой проблемы как центральной при обсуждении достоинств и недостатков романов о революции (а если взять шире — то и о недавнем прошлом) следует считать заслугой марксистской критики.

Любопытна еще одна проблема, затронутая марксистами. Так, Каменев попытался отдельно рассмотреть авторскую позицию, задумался о соотношении авторского замысла и исполнения, но счел, что усилия писателя по созданию образа человека, просыпающегося «к истинно-человеческой широте духа, к разбуженной совести», становящегося революционным борцом, не увенчались

успехом. Критик был убежден, что в романе рисуется процесс «вырождения» бывшего революционера, исследуется «психология жертвы», которой уже недоступны никакие «импульсы борьбы»²⁷¹. В случае удачного исполнения это произведение могло бы дать «ценный материал» для понимания «видоизменения и перерождения психологии и идеологии активной личности, оторвавшейся от масс»²⁷², — убеждал читателя Каменев. Но так как автор встал на защиту своего героя, не увидел в нем деградации личности, то есть как бы не воспользовался возможностью, которая предоставлялась ему сюжетом и которую высветил критик в своей рецензии, ему была выставлена «двойка». Критик обнаружил разрыв между авторским замыслом и творческим результатом: автор хотел изобразить мученика, а изобразил морального урода. Этот пассаж наглядно подтверждает, что то, что хотел бы видеть в романе критик-марксист, совершенно не входило в авторский замысел.

Отмеченное Каменевым расхождение существует разве что в воображении критика и объясняется изначальной заданностью партийной установки критики — не принимать во внимание тех морально-этических проблем, вокруг которых сконцентрировано действие романа. По сравнению с крайне пристрастной (партийной) требовательностью Каменева объективистская установка Плеханова, задавшегося целью проследить отражение социальной позиции определенных общественных слоев и поэтому с интересом отнесшегося именно к содержанию духовных метаний представителей отдельной социальной группы — так называемых «Гамлетов революции», еще не получивших «права голоса» в литературе, — выглядит убедительнее.

Как и Плеханов, Каменев касается вопроса, допустимо ли было делать героем произведения такого человека, как Болотов, да еще представлять его как вождя «сильной

²⁷¹ Просвещение. 1913. № 4. С. 101.

²⁷² Там же. С. 103.

и активной» партии. Но в отличие от Плеханова, увидевшего в переживаниях Болотова психологическую глубину, что выделило его среди людей, не сомневающихся и слепо преданных революции, Каменев настаивает на идеологической ошибке автора, поручившего главную роль человеку, воспитанному «в идейных захолустьях»²⁷³, не знакомому с научной революционной теорией, подверженному мистическим настроениям. Такой человек не способен правильно ориентироваться в условиях ожесточенных классовых столкновений, решать основные вопросы революционного движения. Ошибка автора, на взгляд критика, заключается и в том, что он приписал терзания и сомнения, которые может испытывать только «размагниченный интеллигент»²⁷⁴, революционеру.

Следует добавить, что Каменев, несмотря на догматическую партийную установку, в целом верно обрисовал эволюцию героя от игнорирования законов исторического развития через скептицизм по отношению к любым попыткам организованного воздействия на революционную стихию к мистической философии индивидуальной жертвы. Действительно, в романе силен мотив необъяснимого тяготения героя к жертвенности, желание «не скудной, не бережливой, а вдохновенной и просветленной жертвы»,²⁷⁵ ожидание несказанной молитвенной ответственности.

По Каменеву, подлинная трагедия Болотова заключается не в муках совести, а в том, что он индивидуалист и не способен «встать в ряды КАКОГО-ЛИБО организованного коллектива»²⁷⁶. Из данного утверждения следует, что для критика решающей инстанцией в оценке действий людей всегда будет связь с коллективом вне зависимости от нравственной и ценностной ориентации последнего. Коллектив

²⁷³ Просвещение. 1913. № 4. С. 98.

²⁷⁴ Там же. С. 99.

²⁷⁵ Там же. С. 102.

²⁷⁶ Там же. С. 101.

для Каменева оказывается неким божеством, указания которого не могут быть пересмотрены и обжалованию не подлежат. Суд коллектива, следовательно, равнозначен суду истории. Такой же абсолютной ценностью является борьба с угнетателями. Таким образом, связь с коллективом, с массами, установка на борьбу в сознании критика-большевика способны сами по себе предопределить верное решение моральных проблем.

Каменеву абсолютно безразлична возникшая перед героем моральная дилемма: может и должно ли быть оправдано убийство. Для него однозначно ясно, что проблема революционного насилия должна быть решена положительно в том случае, если оно совершается во имя «сверхличного коллектива»²⁷⁷, когда целью является благо большинства²⁷⁸. Стоит подчеркнуть, что предложенный Каменевым нравственный критерий все же принципиально иной, чем у Плеханова: последний брал за основу поступательное развитие общества, его прогресс, Каменев — правоту сплоченного большинства.

Интересно сопоставить это наиболее распространенное среди марксистов мнение с более подвижной формулой взаимоотношения личности и коллектива, какую предлагала марксистская критика на раннем этапе своего существования. Конечно, социалистическая идеология уже с самого начала программировала поклонение идолу коллективизма. И общественная группа, являющаяся носителем этой идеи, объявлялась выразительницей социальной справедливости. Но все же существовали и нюансы, которые

²⁷⁷ Просвещение. 1913. № 4. С. 99.

²⁷⁸ Отметим механически-математический критерий, которым руководствуется деятель большевистской партии. Ведь польза большинства никогда не может быть точно подсчитана. Об опасности механической справедливости, не опирающейся на мораль, по-своему предупреждала наиболее проницательная часть критиков-марксистов (См. Парижский вестник. 1912. № 35. 31 августа).

расшатывали эту жесткую конструкцию соподчинения. Особенно они заметны у Троцкого, который конфликт коллективного мышления (разума) и индивидуальных запросов личности (инстинктивного эгоизма) рассматривает не абстрактно, а в контексте конкретных художественных решений, предлагаемых писателем. «Голос личных запросов сердца»²⁷⁹ может, в его трактовке, стать и плодотворной силой, разрушающей устаревшие принципы и отжившие догмы.

В статье «Да здравствует жизнь!»²⁸⁰, анализирующей одноименную драму Г. Зудермана, именно требование уважения к личности, апелляция к личной совести и ответственности становятся центральным мотивом размышлений критика. Отталкиваясь от мыслей героини пьесы Беаты²⁸¹, Троцкий полностью солидаризируется с ней в неприятии того социального порядка, при котором «единицы могут погибать миллионами, лишь бы только общество оставалось в добром здравии»²⁸². Ясно, что речь идет о восстании индивидуума против основ буржуазного общества. Это критиком приветствуется, хотя он признается, что «струи холода» пронизывают его, когда он понимает, что его сочувственное отношение простерлось на буржуа — людей иной «касты», зараженных предрассудками своего

²⁷⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 244.

²⁸⁰ Восточное обозрение. 1902. № 192. 17 августа.

²⁸¹ Ее монолог звучит так: «Неужели все, что исходит из нашей природы, должно быть растерто точно в ступе <...> я не знаю ни о каком грехе, так как я делала лучшее, что могла делать при своей природе. Я не хотела позволить вашему нравственному раздавить меня. Это было мое право самосохранения <...> Это коллективная совесть беснуется в тебе (Женщина обращается к любимому. — М.М.). Я глупая женщина. Что мне до коллективности? <...> для меня это было ступенью вверх, к моей личности, к конечному завершению гармонии, вложенной в меня природою» (Цит. по: Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 244–245).

²⁸² Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 245.

класса. Стереотипность мышления изначально присутствует у марксистов, и поэтому Троцкий, задавшись целью показать, как под напором новых общественных устремлений рушится старый строй, даже не задумывается над вопросом, возможно ли превращение моральных принципов нового коллектива в догму, возможна ли при новом, справедливом общественном устройстве трагическая коллизия расхождения между общественными требованиями и моральной честностью и человечностью отдельно взятого индивидуума. Он не подвергает сомнению однажды высказанный постулат: в будущем обществе коллективное и личное будут пребывать в гармонии. И это несмотря на то, что он допускает столкновение «интимных отношений <...> с основами общественно-нравственного мироздания» и понимает, что это может вызывать к жизни «невыразимый трагизм» и даже произносит поистине сакраментальную фразу: «Принципы проходят железную стопую по человеческим костям»²⁸³. Добавим только, что у Троцкого «железной стопой» обладают только буржуазные принципы.

Возвращаясь к оценке, данной Каменевым роману Ропшина, и к столь важной для характеристики нравственных оснований марксистской критики проблеме насилия, следует добавить, что в переживаниях Болотова рецензент «Просвещения» даже усмотрел своеобразную «корысть»: он начал задумываться над проблемой насилия только тогда, когда оказался задет лично (убили его брата). Поэтому, по мысли критика, его рассуждения нельзя доверять, они не теоретичны, а эмоциональны, слишком субъективны. Каменеву кажется, что только два героя могут серьезно обсуждать эту проблему: Розенштерн и Володя Глебов. За спиной первого стоит партия, второй действует во имя народа. Предлагаемое ими решение, по мнению критика, не бесспорно, но у каждого из них «есть зерно истины в руках». И примером подлинного героизма для него становится

²⁸³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 242.

решение Володи Глебова²⁸⁴ отдать свою жизнь во имя осуществления великой цели²⁸⁵. Здесь обнаруживается почти полное совпадение с плехановской интерпретацией аналогичного поступка молодого рабочего в статье «К психологии рабочего движения». Потеря жизни не рассматривается в марксистской этике как жертва, она становится просто вкладом (может быть, и не очень ценным) в копилку будущего счастливого существования.

Как истовому партийцу, сосредоточенному на нюансах внутрипартийной борьбы и разногласиях, Каменеву кажется огромным просчетом романиста его пренебрежение к этой сфере деятельности эсеров. Ведь для них делом первостепенной важности был вопрос о разделе земли, а в романе нет об этом ни слова. Даже забавно, что Каменев пишет о спорах среди эсеров так, как будто речь идет о столкновениях в различных фракциях РСДРП. Он практически не ощущает различия между партийными проблемами, стоящими перед партией эсеров, с одной стороны, и тактикой и стратегией революционной социал-демократии, с другой, буквально навязывая автору свои требования и свое видение²⁸⁶. Однако, теоретически ошибаясь, интуитивно критик

²⁸⁴ Любопытное совпадение: сын Каменева носил те же имя и фамилию.

²⁸⁵ Отметим, что на процессе 30-х годов над троцкистами Каменев выберет для себя «розенштерновский» вариант: принесет себя в жертву интересам «узко-практически понимаемой данной партии» (Просвещение. 1913. № 4. С. 100).

²⁸⁶ В таком смешении эсеровских и большевистских проблем подспудно проглядывало неощущаемое большевиками, постоянно отрицаемое ими сходство с народнической тактикой террора как методом политической борьбы: просто на место индивидуального террора с конца 20-х годов большевики методично поставили массовый террор. Игнорирование различных политических платформ, стремление к единообразию преспокойно перекочевало из эсеровской практики в социальную практику строителей социализма. И перерождение верховной государственной власти в лице Сталина в некую мистическую силу, авторитарно-деспотически управляющую страной, не

оказался прав: Ропшин действительно писал не о сугубо эсеровском движении, а о революции вообще, о «партиях вообще», видя в них «организации по существу нелепые, жалкие и смешные».

Анализ романа Ропшина марксистскими критиками доказывает односторонность и предельную утилитарность применения ими принципа партийности. Его сфера действия оказалась предельно узка — политический роман, произведения политической тематики. Роман Ропшина послужил для них поводом еще раз выступить с защитой права на террор, осуществляемый не отдельными лицами, а целым классом. Следуя принципу партийности, марксистская критика даже перестала воспринимать книги как «учебник жизни»: она сама начала учить писателя, что ему следует понимать и как это надо изображать. Поэтому ею не были услышаны предостережения Ропшина относительно последствий террора (а ведь этот роман стал трагической увертюрой многих событий и конфликтов приближающейся революции и Гражданской войны²⁸⁷), от них отмахнулись, их опровергли, уповав на марксистскую политическую доктрину. Большевицкая критика предпочла «не узнать» в революционном комитете боевиков принципы устройства своей собственной организации, не осознала, что заявленный ею центризм способен породить целый слой «управленцев», «верховиков», которым не прекословя вынуждены внимать низы; что неминуемо появление целого слоя партийной бюрократии, занятой только передачей директив в массы; что в скором времени угодливое заискивание перед этой бюрократической кастой будет именоваться

из арсенала ли «некоей высшей силы», наличие которой декларировано в романе Ропшина?

²⁸⁷ Именно писателя Ропшина, а не эсера В. Савинкова, чья политическая эволюция была много сложнее и запутаннее. Как литератор, он защищал гуманистическую традицию, вступая в спор с самим собой, но уже «бомбистом».

любовью к партии, связью с коллективом, а холопское подчинение любым решениям — партийной дисциплиной.

Роман Ропшина был одной из первых мужественных попыток самокритики кастовой замкнутости партийных организаций. Но критика и самокритика не уничтожали для автора необходимости борьбы за демократическую Россию. Она лишь выявила слабые места и сложность перехода, указала на возможные ошибки, призвала избавляться от «пережитков нравов и мысли». Автор романа «То, чего не было» попытался раскрыть острейшие вопросы, возникающие при насильственной смене одного государственного уклада другим. Произведение действительно страдало некоторой отвлеченностью, но зато критики-марксисты сумели так его проанализировать, что почти ничего не осталось ни от его философской, ни от нравственной проблематики²⁸⁸.

Вставший во весь рост в связи с обсуждением романа Ропшина вопрос о насилии не был новым для марксистской критики. Уже десять лет тому назад она начала отрабатывать формулировки, которые отточила, применив их к этому произведению. В разгар русской революции 1905 года в выступлениях критики этого направления уже

²⁸⁸ В своем последнем романе «Конь вороной» В. Ропшин попытался более убедительно вписать интересующую его нравственную проблематику в исторический контекст. Проблема «вины», «жертвы», «насилия» приобрела реальные очертания. Он постарался вскрыть диалектику объективного и субъективного понимания справедливости, исторической правоты каждой из борющихся сторон. В предисловии он написал: «Субъективно, конечно, все правы. Но объективно правы либо те, либо другие — либо красные, либо противники их. И субъективно непоколебленные весы объективно склоняются одной своей чашей, той, на которой "последняя и решительная борьба" за жизнь и "благоденствие трудового народа"». Но только теперь он действительно *недополнял*, что в процессе всех изменений «благоденствие трудового народа» превратилось в фикцию и на смену ему пришло благоденствие тех «верховиков», против деспотической власти которой он выступил в предыдущем романе.

высказывались соответствующие идеи. Показателен в этом отношении пример с творчеством С. Пшибышевского. Это имя являлось своеобразной точкой отсчета для оценки многих явлений современной литературы не только в эпоху русской революции 1905—1907 гг., но и позже, когда слава Пшибышевского уже отгремела²⁸⁹.

Поэтому обращение А. Луначарского к его творчеству в самый разгар революции не случайно. Политизация марксистской критики коснулась даже такого чуткого критика, каким являлся Луначарский, и привела к тому, что он попытался высечь эстетические искры из принципа партийности, найти ему эквивалент в художественной сфере. Но размышления о пафосе в статье «Задачи социал-демократического художественного творчества» не выходят за рамки общих рассуждений об оптимистическом «духе бодрости и надежды» и вряд ли специфическим образом характеризуют «социал-демократическое творчество».

В этом же ключе им написана и статья «Еще раз об искусстве и революции» (1906), посвященная пьесе Пшибышевского «Вечная сказка». Но, вписанная в контекст общих размышлений о вариантах отражения революционных идей в искусстве, она не касается художественных особенностей драмы, творческой манеры Пшибышевского, а целиком посвящена разбору взглядов писателя на способы изменения и преобразования действительности, его представлений о справедливости. На суд читателя вынесены социально-политические взгляды драматурга. Думается,

²⁸⁹ Приведем такой случай: на занятиях кружка молодых литераторов при «Русской академии» в Париже в 1912–1914 гг. читались и обсуждались рефераты и художественные произведения присутствующих. После прослушивания одного из них выступавшие начали сравнивать манеру автора то с манерой А. Каменского, то с почерком М. Арцыбашева. Но когда кто-то попытался напомнить о Пшибышевском, услышал ответ: «Я бы сказал, что это Пшибышевский, но боюсь оскорбить Пшибышевского» (*Морозов М.* На миру и смерть красна // Парижский вестник. 1912. 21 сентября. № 38).

однако, что невнимание к художественным особенностям пьесы диктовалось не только задачей статьи, но и нежеланием автора акцентировать те моменты, которые могли бы смягчить предпринятый идейный разгром. Если вспомнить о сходстве драматургических поисков Луначарского и Пшибышевского, можно предположить, что критику должен был понравиться романтически-сказочный колорит «Вечной сказки», ведь он в это самое время создавал своего «Королевского брадобрея», героями которого стали, как и у Пшибышевского, король, шут, юная девушка и жанровая природа которого очень напоминала пьесу Пшибышевского. Должна была ему импонировать и символизация персонажей пьесы. То, что так раздражало В. Воровского — «силуэтность» героев, — Луначарским было воспринято как законная условность. Без тени недовольства он упоминает, что король «символизирует героя духа вообще», что дочь мудреца — это «олицетворение свободы и любви», а канцлер является «символом лукавства и пошлости»²⁹⁰.

Зато просто громы и молнии он обрушивает на голову драматурга, посмеявшегося утверждать, что «намерение революционизировать жизнь <...> ведет к насилию»²⁹¹. Критик клеймит автора за «антидемократичность, антисоциальность и мизантропичность». Попутно достается и Г. Чулкову, посмеявшему приветствовать обретение Пшибышевским «желанной и святой мудрости» взамен ницшеанского своеволия. На взгляд Луначарского, ни о какой мудрости не может быть и речи там, где наличествует «протест против начала механистического, государственного, насильственного»²⁹² (видимо, именно такие начала прозревал он в будущем пролетарском государстве).

Пером критика в данной статье водит даже не столько желание разобраться во взглядах автора, в идейном

²⁹⁰ Луначарский. А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 150, 151.

²⁹¹ Там же. С. 150.

²⁹² Там же. С. 151.

замысле драматурга, сколько готовность внедрить в сознание читателей ведущее положение большевистской тактики — необходимость избрания насильственных методов революционной борьбы. Поэтому-то он так нетерпим к бегству «в царство абсолютной свободы и абсолютного света», в котором драматург видит выход из противоречий «тупой, грязной и порочной действительности»²⁹³. Луначарскому важно внушить, что «коллективная работа» по преобразованию социальной действительности неизбежно влечет за собой «прямую и кровавую борьбу». Луначарскому важнее всего доказать, что «социальное творчество», нацеленное на «обработку» действительности, «обязывает социальную личность» прибегать к «освободительной политике», которая сопряжена с «ужасами» «тяжкой, нечистой мучительной работы». А бояться «мук и воплей», рождающих «новое и светлое», только люди, испытывающие отвращение к «черной работе». Это те, кто предпочитает ей сопряженные с «муками творчества», дарующие «наслаждение» и «индивидуальное, духовное блаженство» «мятежные порывы». То есть интеллигенты.

Последнее замечание очень важно для понимания процессов, происходивших в марксистской критике этого времени. Негативное отношение к интеллигенции как создательнице образов, дарующих только «блаженство», пронизывает всю печатную продукцию критиков-марксистов. Литературно-критические статьи В. Воровского можно прочитать как историю русской интеллигенции последнего полувека²⁹⁴. Он в своих статьях рисует путь «изживания» русской интеллигенцией демократических настроений, ее измену прогрессивным идеалам, которые на определенном историческом этапе ей, как части буржуазии (а это

²⁹³ Луначарский. А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 150.

²⁹⁴ В этом отношении его статьи сопоставимы с «Историей русской интеллигенции» Д.Н. Овсянко-Куликовского и «Историей русской общественной мысли» Р.В. Иванова-Разумника.

для критика неопровержимо), были свойственны. Начиная со статьи «Лишние люди» (1905), он исследует распад, разложение русской интеллигенции, который завершается уже в настоящее время «разладом сознания и воли», неспособностью «оставить себе цель»²⁹⁵. Если вспомнить, что основным материалом для этого вывода Воровскому послужили произведения Чехова, то станет ясно, что предложен узко-социологический комментарий к уникальному явлению русской литературы.

Согласно Воровскому, у Чехова нет достаточной глубины в осмыслении «причины, смысла и тенденции»²⁹⁶ современной жизни, которая все же восполняется исторической зоркостью писателя, позволившей ему стать провозвестником «надвигающегося нового»²⁹⁷. Но эта новая революционная сила превратила в среде «народолюбивой интеллигенции» уверенность и надежду в мрачный скепсис и пессимизм. Поэтому современная литература в основном пессимистическая.

Под этим углом зрения он рассматривает произведения Бунина и Андреева. Мрачность «Деревни» обусловлена тем, что писатель, в силу своей классовой ограниченности, не может увидеть все стороны действительности. Ему видна «только частица» этой действительности, а потому и рисует он «не всю правду»²⁹⁸. И Андреев «разъедающей ложью» космического пессимизма, совершенно естественного у «ликвидатора» революции, разрушает живую правду действительности, предлагает читателю одностороннюю, искаженную ее картину. Критик, правда, смог выявить и в этой «односторонней картине» черты творческой манеры писателя: отказ от конкретизации жизненных явлений, подстановку отвлеченного типа вместо характера, обрывочность,

²⁹⁵ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 435.

²⁹⁶ Там же. С. 336.

²⁹⁷ Там же. С. 483.

²⁹⁸ Там же. С. 514.

бессвязность, нагнетение эпизодов, эксплуатацию однородных черт, их гиперболизацию. Эта концентрированная манера изображения стала в представлении Воровского ложью по отношению к многообразию живой жизни.

Для Морозова вся интеллигенция также принадлежит к «вымирающей породе индивидуалистов, преследующих свои родовые цели и задачи, а не общественные <...>» (приведенное признание очень значимо, так как откровенно говорит о приоритете общественных (классовых) целей над родовыми (общечеловеческими)). Активная неприязнь Морозова к сложностям интеллигентского самосознания чувствуется в его анализе образа Бабаева из романа С.Н. Сергеева-Ценского «Бабаев». В Бабаеве он обнаруживает люмпенское сознание, покоряющееся власти и одновременно представляющее собой нерассуждающую, грозную силу, питающую анархические устремления толпы, которая готова мстить за неудовлетворенность своей жизнью, за пустую душу, за безнадежность и одиночество своего убогого существования. Для него Бабаев есть «безвольный человек, с опустошенной душой, со скептическим умом и надрывом неудовлетворенности — самый надежный лакей и самый рьяный палач. Такие люди всегда действуют в сторону наименьшего сопротивления — им все равно. Накипевшую злобу и боль свою они срывают на том, кто отдан им в жертву, пусть это будет святой — им все равно. Жестокость без жестокосердия, цинизм без цинизма, подлость без подлой души — таковы вехи пути, пройденного Бабаевым. Верный раб без веры, лакей без холопства. Страшен этот человек, против него нельзя бороться убеждениями — он ни во что не верит, его нельзя подкупить — он неподкупен, нельзя устранить — он бесстрашен. <...> Только силе и силе привычки, державшей в рабстве еще его предков, он машинально покорен, потому, что привычное в нем не будит тревог и колебаний. Это современный стадный человек, психика которого оторвалась от стада, он сам по себе и гордится этим, а поведение все же стадное, покорное, потому что нет добра и зла,

и не стоит тратить силы на ненужную с ним борьбу»²⁹⁹. Свой приговор критик завершает словами: Бабаев — «вчерашний раб, сегодня очутившийся на свободе»³⁰⁰.

Как можно судить по приведенному отрывку, анализ Морозовым психологии люмпена блистателен. Он был бы попросту бесценен, если бы не был обращен к Бабаеву, к которому имеет весьма отдаленное отношение, и если бы за ним не скрывался камень в огород интеллигенции, то есть не обнажались бы так явно классовые симпатии и антипатии критика. Кроме того, в нем очевидны логические и социологические подтасовки, которые нужны даже умному и талантливому критику-марксисту, чтобы сделать требуемое марксистской теорией заключение о рабски-заискивающей, соглашательской натуре интеллигента.

Критик настойчиво вводил образ Бабаева в реально-исторический контекст, не видя, не желая видеть тот отвлеченный план, который был очень существенен для этого героя и который позволил А. Горнфельду назвать его «Фаустом», хотя и «истерическим». Ведь именно интеллигентские метания Бабаева дали возможность Д. Философову написать, что его болезнь — «это болезнь всякого интеллигентного человека, <...> который жаждет реального бытия, томится по ценности жизни, которая скрепила бы в конкретном единстве отвлеченные начала жизни и сознания»³⁰¹. Иными словами, этими критиками противоречия внутреннего мира Бабаева рассматривались на фоне вечных вопросов и философских конфликтов, прерогатива размышления над которыми и возможность разрешения которых всегда выпадала на долю интеллигенции. Позиция же Морозова продиктована и его положением

²⁹⁹ Морозов М. Очерки новейшей литературы. СПб., 1911. С. 92.

³⁰⁰ Там же. С. 90.

³⁰¹ Философов Д. Мертвецы и звери // Русская мысль. 1909. № 4. С. 205–206.

партийца-большевика, обязанного защищать позицию «людей дела», у которых «лед в голове, а в сердце огонь»³⁰², и его марксистским мировоззрением.

Приблизительно та же схема превращения радикально настроенной интеллигенции, выросшей в атмосфере «борьбы за существование», проповедовавшей первоначально культ аскетизма и эстетического нигилизма», в оторванную от народа группу, занятую исключительно личными проблемами, присутствует и у Троцкого. Троцкий, как и Морозов, сосредотачивается на психологических мотивах и последствиях указанной эволюции. Он создает «оригинальную» психологическую параллель между марксистами и декадентами девяностых годов. Их сближало, на его взгляд, желание «очиститься» от морализаторства народников (критик таким образом признал аморализм тех и других, ему самому значительно более импонировал безнравственный «декадентско-эротический шабаш» и даже «санинщина», чем религиозное подвижничество русской интеллигенции), а также «разрушительная» по отношению к прошлому тенденция (своеобразный «пересмотр ценностей»). Идеи марксистов и декадентов были различны по содержанию, признает критик, но их объединяло то, что они шли вразрез с утвердившимися общественными установками³⁰³.

³⁰² Морозов Михаил. Письмо I. В потоке жизни. «В мистических туманах» // Северо-западный голос. 1908. № 931. 23 декабря.

³⁰³ Помня, что Троцкий выражает точку зрения леворадикальной группы марксистов (которая не была общепринятой — ведь нигилистическое отношение к прошлому порицалось многими марксистами), мы должны констатировать прелюбопытные совпадения, возникшие по данному вопросу у Троцкого и В. Розанова, который в этюде «Декаденты» (1904) тоже сделал общественный нигилизм идейной платформой марксистов и декадентов. Есть также общее между позицией Троцкого и позицией отвергаемых им народников, которые охотно объединяли нищезанство и марксизм. Это свидетельствует или о том, что классовый метод не давал абсолютного знания, или о том, что к аналогичным выводам могли приходиться также люди, мыслящие в иных координатах.

Троцкий писал не только критические статьи, в которых рассматривал психологию интеллигента, но и создавал публицистические работы, имеющие непосредственное отношение к интеллигенции как особой социальной категории. Он считал, что к 1910-м годам буржуазная интеллигенция сформировала в своей среде два социально-психологических типа (равно критиком презируемых) — «трусливо-высокомерного эклектика» и «гениально-взбалмошного мистика», различие между которыми сохраняется только в эмоционально-психологической сфере, классовая же почва определяет общее: наигнанное смятение и тщательно скрываемое желание покоя.

Критик не сразу выработал твердое отношение к интеллигенции. В его первых статьях часто можно встретить утверждение, что интеллигенция является «носителем идейных запросов»³⁰⁴. Однако оно нередко сопровождается замечаниями о двойственности ее социального поведения, об излишней тонкости ее духовной организации, о глухоте к социальным движениям эпохи. Он сожалеет, что русская литература находится на том этапе развития, когда «только “интеллигент писал” и только “интеллигент читал”», но это, по крайней мере, предохранило ее от «филистерского морализирования»³⁰⁵, характеризующего, по мнению критика, европейскую литературу.

Но период интеллигентского нигилизма, названный Троцким «от Горького до Канта», быстро сменился другим, и все интересы интеллигенции сосредоточились на личном самосовершенствовании. Это произошло после 1905 года, и с этого времени антиинтеллигентская направленность станет основой всех выступлений Троцкого. Он прочертит кривую падения интеллигенции. До революции ее притязания ограничивались сферой «эстетических предчувствий и философских проекций», звучал лозунг «Мне

³⁰⁴ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 65.

³⁰⁵ Там же. С. 131–132.

все дозволено!». После нее практичность становится нормой ее поведения, и ее кредо выглядит уже так: «Ловите миг удачи!»³⁰⁶. И если в ней сохранился еще бунтарский потенциал, то она будет реализовывать его в эстетическом бунте (который докажет ее «эстетическое свободолобие»³⁰⁷), а не в социальном взрыве. «Хаотический интеллигентский радикализм» ни к чему не годен — вот безапелляционный вывод критика. Всеми способами Троцкий стремится развенчать усилия той русской интеллигенции начала XX века, которая возлагает надежды на культуру и ее развитие как средство предотвращения общественных столкновений.

В плане развенчания идейных исканий интеллигенции после революции 1905—1907 гг. с Троцким солидарен Морозов, чьи инвективы³⁰⁸ напоминают обвинения М. Горького, предъявленные им интеллигенции в статьях «Разрушение личности», «О цинизме». Критик пишет об отчаявшихся литераторах, «изверившихся в подлинной объективности мира», о «сологубовском солипсизме», об «осенних мотивах», пропитавших русскую литературу, в которой царят «печаль, <...> уныние и разочарование, развенчивание вчерашних богов, посрамление самоотверженного служения народу, разнуздывание инстинктов, освобождение от всяческих пут быта, этики и разума <...> Одним словом, сплошное оголение человека», приправленное «порнографической декларацией» его прав.

Завершение всей этой вакханалии Морозов увидел в «Вехах», которые он определил как прощание с освободительным движением, как демонстрацию «полного банкротства» «критически мыслящей личности»³⁰⁹. Написанная за полгода до ленинской статьи «О “Вехах”», статья Морозова поставила почти что те же самые акценты. По

³⁰⁶ Троцкий Л. Литература и революция. С. 232.

³⁰⁷ Там же. С. 312.

³⁰⁸ Северо-западный голос. 1909. № 1061. 2 июля.

³⁰⁹ Там же. 1909. № 1065. 7 июня.

крайней мере фраза М. Гершензона о власти, которая одна способна «оградить от ярости народной», была обыграна и здесь. Морозов назвал ее «дикой пошлостью», от которой «разит неприличием». В веховцах он обнаружил спокойную уверенность, сытое самодовольство, в их тирадах услышал проповедь «трезвенности и аккуратности в государственном строительстве». Для Морозова, как и для Троцкого, все происшедшее — производное от общественного спада. Это последствия «стремительной ликвидации прошлого», прикрываемые словами о «бескорыстном искании истины»³¹⁰. Они, пишет критик, «хоронят науку, похоронили быт, пропели отходную позитивизму, анафему логике и общеобязательным истинам, <...> поднимали из гробов истлевших мертвецов абсолютизма, и мистику, и религию, и социально-политический индифферентизм». Этой предавшей все светлое интеллигенции он противопоставляет «верхи рабочих», претворяющих «истину в живую плоть, волю, натуру человека», не бегущих «от трудной работы будничного строительства» в мир миражей и искусства. Так в марксистской критике подспудно набирало силу славословие в адрес рабочего класса, едва ли не пресмыкательство перед ним, которое станет особенно заметным в 1910-е годы.

Концептуальная трактовка поведения интеллигенции наиболее подробно разработана Троцким в рецензии на книгу австрийского социалиста Макса Адлера «Социализм и интеллигенция»³¹¹. В ней дан анализ роли и места интеллигенции в общественных движениях. У Троцкого сосуществуют как бы два взгляда, два объяснения поведения интеллигенции. Один — преимущественно психологический, основанный на законе маятника. «Борьба противоположностей» (здесь очевидна опора на плехановскую

³¹⁰ Северо-западный голос. 1909. № 1061. 2 июня.

³¹¹ Троцкий Л. Немецкая книжка об интеллигенции // Современный мир. 1910. № 11. Впоследствии она перепечатывалась под названием «Интеллигенция и социализм».

концепцию) в применении к поведению интеллигенции в интерпретации Троцкого выглядит как колебания от «идейного послушничества» и аскетизма к «белой горячке декадентства», «крайнему самоутверждению личности», а потом снова к точке «покоя», «культурной округленности воззрений, суждений и чувств»³¹². В другом в большей мере присутствует физиологическая трактовка поведения интеллигенции: ей от рождения присущ инстинкт самосохранения.

В целом же интеллигенция, по Троцкому, есть некий побочный продукт социального развития. Она нужна до тех пор, пока классовые силы и интересы в обществе не оформились окончательно. До этого она играет роль «великой заместительницы», но и в этом случае она занята лишь теоретическими разработками и предсказаниями.

Адлер уверен, что интеллигенции в силу не экономических, а чисто интеллектуально-нравственных предпочтений должна быть особенно близка идеология коллективизма, что интеллигенция рано или поздно обязательно увлечется идеями социализма. Адлер видит в социализме общественный строй, в котором будут исключены рыночные отношения и — соответственно — превращение искусства в товар. Поэтому, по его мнению, интеллигенция и воспримет движение к социализму, выражающееся в единении с пролетариатом, как «мировое культурное движение», а не только как форму политического самоопределения. Интеллигенции ведомо чувство провидения, которое подскажет ей, что только социализм сможет обеспечить действительное «развитие духовных интересов», освободив человека умственного труда от «общественно-исторических пут и ограничений»³¹³. И задача людей, увидевших свет социалистических идей, — помочь ей осознать это. Троцкий не разделяет надежд Адлера на изменение поведения

³¹² Троцкий Л. Литература и революция. С. 233.

³¹³ Цит. по: Троцкий Л. Литература и революция. С. 346.

интеллигенции в новых исторических условиях, подобные рассуждения называет «идеалистической формулой»³¹⁴ и сравнивает их с аналогичными заблуждениями народников, также возлагавших на интеллигенцию большие надежды.

По мнению Троцкого, интеллигенция предпочтет «высшему <...> служению культурным интересам» бытовые и социальные удобства. Ведь во все времена именно господствующий класс давал ей работу, обеспечивал ее существование, она привыкла его обслуживать, ему угождать. Отсюда ее духовная зависимость от «чудовища» — буржуазной толпы, так как только ее одобрение, ее кошелек определяют, «быть или не быть» художнику, писателю, артисту³¹⁵. «Профессиональный фрак» интеллигента, поясняет он, не что иное, как «арестантский халат <...> тонкого покроя»³¹⁶, маскирующий необходимость продавать свой талант. Однако Троцкий вносит в бытующие в марксистской критике представления свои коррективы. Таким нюансом является подчеркивание им не меркантильной зависимости, а «душевного контакта», который определяет данное подчинение. Именно этот «душевный контакт» отличает продажу рабочим своей рабочей силы от продажи интеллигенцией своего труда.

В противовес Адлеру Троцкий уверяет, что интеллигенция решительно «отступала» от социализма по мере того, как он все «определеннее <...> выявлял свое содержание» и «чем доступнее становилось понимание его исторической миссии». И подтверждает это, как ему кажется, очевидным ренегатством интеллигенции после 1905 года.

Размышления Троцкого об интеллигенции наглядно

³¹⁴ Троцкий Л. Литература и революция. С. 352.

³¹⁵ В этом месте Троцкий варьирует ленинскую мысль о явной или замаскированной зависимости творческой интеллигенции от денежного мешка, что, впрочем, уже было общим местом в марксистской критике.

³¹⁶ Там же. С. 352.

обнажают противоречия, которые существовали в марксистской мысли по этому вопросу. Так, с одной стороны, марксисты заявляли, что социализм может привлекать на свою сторону людей, раскрывая свою конечную цель — освобождение всего человечества; с другой — что путь, пролегающий через обострение классовой борьбы (а левацкий экстремизм подталкивал к этому беспрестанно), отпугнет многих представителей непролетарских групп. В последнем они были довольно прозорливы, так как уже на раннем этапе значительная часть интеллигенции сумела обнаружить антигуманные стороны социалистического движения. И 1905 год открыл глаза части русской интеллигенции на то, что в русском марксизме классовые ценности перевесили общечеловеческие. Поэтому заявление Троцкого, что социализм обладает «всеобъемлюще-культурным»³¹⁷ содержанием, приходит в столкновение с его же утверждением об отходе интеллигенции от этого идейного течения.

Явно не до конца обдуманное, достаточно противоречивым было и марксистское понимание роли, места и поведения интеллигента в социуме. Все были согласны, что именно лучшей частью буржуазной интеллигенции создана теория научного социализма, но в то же время в ее адрес звучали постоянные упреки в «дряблости и неустойчивости»³¹⁸. Известно, что вожди социал-демократии весьма пеклись о том, чтобы «руководители русской социал-демократической партии» «выходили»³¹⁹ из среды рабочих. Они настаивали (хотя это и не подтверждалось, в частности, русской практикой), что «всегда и везде вождями известного класса являлись его передовые, наиболее интеллигентные представители. И в русском рабочем движении не может быть иначе»³²⁰. Но, оставаясь на своих местах, Ленин и другие руководители из «пришлой»

³¹⁷ Троцкий Л. Литература и революция. С. 354.

³¹⁸ Ленин В. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 254.

³¹⁹ Там же. Т. 4. С. 269.

³²⁰ Там же. С. 316.

интеллигенции пусть неосознанно, но подтверждали версию о некоем своем «избранничестве», «особости», проявляли, сами того не желая, то высокомерие профессионального революционера из интеллигентов, которому будто бы доступно сокрытое от глаз прочих³²¹.

Марксисты соглашались с тем, что особенно велика роль интеллигенции в приобщении пролетариата к культуре. Но и здесь, считали они, интеллигенция ведет себя непоследовательно: то восхищается в пролетарии качествами, которых лишена сама, то опасается его прямолинейности, жесткости, последовательности. Троцкий, чтобы доказать это положение, прибегает к авторитету любимейшего им Г. Гейне. Немецкий поэт, пояснял критик, всегда восторженно относился к борьбе немецких рабочих с частнособственническим общественным устройством, окружал их действия романтическим ореолом, но одновременно высказывал и опасения по поводу «варварских наклонностей» пролетария, отсутствия у него интереса к культуре и духовных потребностей. Самое интересное, что и обожаемого Гейне Троцкий все равно представлял читателю каким-то дряблым и непоследовательным интеллигентом.

Троцкий ближе, чем это принято думать, стоял к блюстителям «чистоты» пролетарского инстинкта. Традиционно его от них в литературоведении отделяют на том основании, что он не видел почвы для появления пролетарской литературы в переходный период. Но Троцкий не признавал возможности «соединения» интеллигенции и пролетариата и на более раннем этапе, считая, что в эпоху классовых битв идеи социализма могут быть усвоены интеллигенцией только теоретически и переход на позиции рабочего класса для нее невыносим до тех пор, пока она не начнет убеждаться в практических (материальных) преимуществах изменения своей классовой ориентации.

³²¹ Чистоплюйство и гордыню революционера с трагическим пафосом вскрыл Л. Андреев в рассказе «Тьма».

Его позиция относительно интеллигенции оказывается категоричнее ленинской, который полагал, что «идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые силы в <...> ряды» «свободной литературы»³²². По Троцкому, такой шаг абсолютно исключается в ситуации активного революционного брожения. Но все принципиально меняется в период «великой общественной перестройки» после совершения социалистической революции, когда интеллигенция получает наглядное подтверждение укрепления позиции нового класса. Именно она ранее других социальных групп демонстрирует полную готовность принять новый общественный строй. Такое понимание действий интеллигенции и объясняет очень мягкое отношение Троцкого (по сравнению с другими критиками) к творческой интеллигенции после Октября. По его мнению, ее нет уже необходимости завоевывать и «прорабатывать»: она сама «переметнулась» на сторону новой власти.

По контрасту с такой снисходительностью еще более жесткой выглядит его позиция по отношению к дореволюционной интеллигенции. Ему кажется, что она очень удобно устроилась у сытной кормушки. Особенно беспощаден он к тем, кто еще недавно, как ему казалось, заигрывал с революционными массами. Наглядным примером интеллигентских настроений, тесно связанных с подъемом и спадом революционного напряжения для критика становится Д.С. Мережковский. Статьи о нем — не критические статьи в истинном смысле этого слова, а иллюстрация общего понимания Троцким роли и места интеллигенции в обществе.

Мережковского в своей обширной статье 1911 года³²³ он рассматривает в первую очередь именно как интеллигента.

³²² Ленин В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

³²³ В 1911 году в двух номерах либерально-демократической «Киевской мысли», в эти годы активно предоставлявшей свои страницы социал-демократам (там публиковались Л. Войтоловский, А. Луначарский), появилась большая статья Л. Троцкого «Мережковский», состоявшая из двух частей — «Культурный себялюб» и «Черт в цитатах».

Однако к творчеству этого автора критик обратился не впервые: он уже писал о нем в статье «Для красоты слога» (Киевская мысль. 1908. 25 ноября). Позже он еще раз вернется к его характеристике в статье «Россия и Европа» (Киевская мысль. 1914. 2 июня) в связи с обсуждением труда чешского социолога, философа и общественного деятеля Т. Масарика «Русское искусство и религиозная философия». Об этой книге в связи с Мережковским можно говорить, поскольку Троцкий считает, что основные посылки Мережковского и Масарика совпадают, и, критикуя Масарика, он развенчивает и идеи русского философа.

В связи с поведением интеллигенции в эпоху исторических преобразований Троцкий рассуждает о ее зависимости от западного образа мыслей. По Троцкому, историческая молодость русской интеллигенции предопределила то, что она вынуждена была воспользоваться уже существовавшими на Западе «готовыми философскими и художественными формами»³²⁴, вследствие чего ее идейное развитие всегда имело «поверхностный характер». Однако все же, по мнению критика, судьба русской интеллигенции имеет отличия, обусловленные иным, чем на Западе, способом распространения знаний и информации. В русской среде общественные и идейные настроения вызревают, а не пропагандируются или насаждаются. Поэтому на Западе научно-философские воззрения не черпаются из книг, а распространяются с помощью публичных выступлений. Русская же интеллигенция созрела сначала благодаря толстым журналам, а теперь газета завершает этот процесс.

Русские философы предпочитают письменную речь потому, что она предоставляет им широкие возможности для филологических изысков, тонко подобранных приемов, которые и позволяют им (интеллигентам) камуфлировать свои истинные намерения³²⁵. Логическим выводом из всех

³²⁴ Троцкий Л. Литература и революция. С. 234.

³²⁵ В связи с этим нельзя не вспомнить рассуждения В. Шулятикова об

этих построений должно было стать обвинение представителей интеллигенции в «отсутствии личной нравственной устойчивости»³²⁶. Оно и не замедлило последовать: Мережковский был назван изменником и перебежчиком. Во всяком случае, такую трактовку получил приход этого яркого антигосударственника в журнал «Русская мысль» «под крылышко» государственника П. Струве.

Критик упрекает писателя в безвкусице, в приверженности к бутафорским эффектам, в «неразборчивой жадности» к вызывающе «умничающей и <...> озабоченной красотой» «словесной мишуре», «словесной косметике»³²⁷. Это подсказывает Троцкому даже новое определение существа мировоззрения интеллигенции — «стилизованное». Это значит, что в нем «стиль важнее содержания, форма мышления важнее его объекта и вывода»³²⁸. И все это, по Троцкому, есть прямое следствие нечистой совести. Именно «духовная трусость» заставляет Мережковского прятаться за цитаты. Перемежая фразы Лермонтова, Достоевского, Радищева, Кантемира, И. Аксакова, Мережковский механически выстроил всех деятелей русской литературы в две шеренги и их устами начал «формулировать то, что он сам формулировать»³²⁹ не решился. Одних художников он превратил в «адвокатов Бога», других — в «адвокатов дьявола». Механистичность построений Мережковского Троцкий объяснил еще и тем, что пропагандируемое философом «новое религиозное сознание» — целиком выдуманная идеология, лишенная плоти и крови, представляющая собой

изворотливой и вечно что-то выгадывающей буржуазии, придумывающей целые идеологические монбланы с целью подчинения и обмана трудящихся масс, — то, что Луначарский удачно назвал «методом заведомой лжи», к которому будто бы прибегают хитрые интеллигенты.

³²⁶ Троцкий Л. Литература и революция. С. 267.

³²⁷ Там же.

³²⁸ Там же. С. 332.

³²⁹ Там же. С. 254.

только голую формулу, в которой реальные противоречия жизни — лишь повод для более или менее удачных «литературных антитез».

Будучи сами по себе верными, упреки Мережковскому в «цитатомании» не отличались оригинальностью. Еще за три года до появления статьи Троцкого тот же самый счет писателю предъявил Н. Минский, заметивший, что Мережковский «никогда не проповедует своими словами — всегда чужими, всегда цитатами». Он, писал Минский, «тайновидец книжных цитат» и «заставляет слушать себя, скрываясь за словами, мыслями и образами любимых писателей». Но столь велико мастерство Мережковского-критика, что ему удается «создать из цитат своего собственного, самодельного Толстого, Достоевского»³³⁰.

Колоссальным недостатком Мережковского — философа, теоретика, публициста — является, на взгляд Троцкого, то, что парадоксальность его мышления на поверку оказывается мнимой: внезапный перерыв в цепи его рассуждений на самом деле тщательно подготовлен, мистические порывы заранее отрепетированы. И в результате перед нами «симметричный критик» — «всегда на вершине, всегда на грани двух бездн <...> лицом то к одной <...>, то к другой <...> но непременно с соблюдением симметрии»³³¹. Троцкий весьма ядовито иронизирует над вечной серьезностью и торжественной глубокомысленностью философа. Действительно, слова Мережковского из открытого письма Н. Бердяеву, что «проблема дьявола» для него решена

³³⁰ Минский Н. Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909. С. 207, 206.

³³¹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 237. Для сопоставления приведем портрет Мережковского с элементами «симметричности», каким он «нарисован» М. Морозовым: «Изящен суетливый, качающийся на тонких семенищах ножках Мережковский с закинутой как бы облизанной, мертвенного цвета головой, подстриженной бородой, с тоскливыми глазами с голосом внутреннего надрыва» (Северо-западный голос. 1909. № 1061. 2 июня).

окончательно, звучат довольно-таки комично. Но Троцкому мало поддеть писателя за присущее тому глубокомыслие, ему еще надо убедить читателя, что в нем кроется отсутствие какой бы то ни было общественной программы и... равнодушие «к будущим историческим судьбам человечества». Как видим, Троцкий сам впадает в велеречивость и глубокомыслие, за которые распекал «подследственного».

И наконец последний, не менее страшный в устах критика упрек — упрек в бесстрастии. При этом Троцкий убежден, что все превращения, смена политических одежд Мережковским совершаются абсолютно безболезненно, его духовные искания «бесстрастны», его идейные «измены» ни в ком «не рожают протеста»³³². Мережковскому «не хватает страсти», а ее не «заменить ничем»³³³. Вот он и пытается изобразить «таинственный взлет, подъем»³³⁴, пытается внушить себе и другим, что искренне заинтересован в том, о чем рассуждает. Критик даже готов примириться с «романтическим» способом мышления, если в основание его положена страсть. В интерпретации Троцкого подлинная страсть доступна только людям, принявшим в классовой борьбе сторону страждущих, и такой фанатизм, «идейная нетерпимость», суровый «прозелитизм»³³⁵ способны украсить человека. Он уверен, что идейная непримиримость порождается «механикой общественных отношений»³³⁶, непримиримыми классовыми противоречиями.

Таким образом, мысль Троцкого движется в русле провозглашенных левым крылом русской социал-демократии непримиримости, бескомпромиссности, нацеленности на борьбу как воплощение стержневых качеств личности пролетария. Правда, почему-то он отказывает в этих качествах

³³² Троцкий Л. Литература и революция. С. 237.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же. С. 249.

³³⁵ Там же. С. 222.

³³⁶ Там же. С. 267.

представителям других классов, что нарушает логику его концепции: выходит, что на одних «механика общественных отношений» распространяется, а на других — нет. Поэтому, даже признавая, что Мережковскому в некоторых случаях удастся нащупать противоречия действительности, он фиксирует внимание читателя исключительно на том, что философ будет во что бы то ни стало искать компромисс (почему-то обязательно «трусливый») как средство разрешения этих противоречий. Эпитет «трусливый» полностью отвечает эмоциям критика, который больше всего ненавидит стремление к примирению противоположных взглядов, которым отличалась позиция многих деятелей либерального лагеря, после 1905 года выступивших с лозунгом объединения всех прогрессивных и демократических сил на основе культурных традиций России.

Эти поиски примирения через культуру Троцкий расценивает не иначе, как эгоизм, желание душевного комфорта и спокойствия и объясняет душевным скепсисом и испугом интеллигента перед массовыми народными выступлениями. Подобное объяснение к этому времени стало общим местом марксистской критики, у которой буржуазия всегда «страшится», «трусит», «робеет» и поэтому предаёт и отступает.

После революции в деятельности богоискателей и представителей нового религиозного сознания наметился, по мнению марксистов, новый поворот — вместо желания религиозно санкционировать революционное возмущение они стали стремиться «осветить» каждую мелочь бытия, придать благолепный вид имеющимся условиям существования, возвести в степень трансцендентального весь материальный мир, оправдать «придавленную, нудную, скучную и ненужную жизнь»³³⁷. На это обратил внимание Л. Каменев, также затронувший идеологические основы нового религиозного сознания в статье «О робком пламени

³³⁷ Литературный распад. Кн. 2. СПб., 1909. С. 78.

гг. Антонов Крайних». Он писал, что позиция примирения продиктована у З. Гиппиус не чем иным, как желанием спокойствия, надеждой, что удастся оставить существующий строй без изменения, стремлением отвлечь человека от борьбы. При этом Каменев находит, как ему кажется, убийственный аргумент в свою пользу. Чтобы уже окончательно довершить разгром «примиренщиков», он приписывает им разрыв с заветами великой русской литературы, которая всегда призывала искать «выход из тошнотворной жизни»³³⁸.

И Троцкий в поисках новых религиозных основ общественного устройства «угадывает» призывы к смирению и сплочению всей нации и, следовательно, происки господствующего класса, оберегающего свое материальное и общественное положение. Отталкивает его от богоискателей то, что за их витийственными речами, за их пафосными заклинаниями не скрывается, как ему кажется, ничего, кроме тяготения к личному благополучию. В этом проявляется родовое свойство интеллигенции — ее «социальный нигилизм», «неверие в судьбу общественных идеалов», лишаящее ее исторической перспективы. Интеллигенция обращает свои взоры к небу потому, что не надеется на «осмысление жизни <...> на земле»³³⁹.

³³⁸ Литературный распад. Кн. 2. СПб., 1909. С. 78.

³³⁹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 333–334. Вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и религии вставал практически каждый раз, когда заходила речь о выборе интеллигенцией своей роли в классовом конфликте. Не составил здесь исключения и М. Морозов, который в заметках под заглавием «В мистических туманах» сделал темой своих выступлений умственную и духовную жизнь интеллигенции Петербурга конца 1908 года, особенно подробно осветив атмосферу собраний религиозно-философского общества. При этом он прямо сказал о необходимости оценивать общественный характер того или иного умственного течения, стоя на классовой точке зрения. Поэтому он призывает обратить особое внимание на «примиренцев марксизма», которые, склоняясь к идее религиозно-общественной революции, предельно сблизились с Мережковским

Но Троцкий непоследователен. Одновременно с этой причиной он выдвигал и другую: ни к какому небу религиозная интеллигенция не устремлена, это все ложь и маскировка. Об этом он писал в своей рецензии на книгу Т. Масарика «Русское искусство и религиозная философия». Критик не согласен с основной мыслью работы Масарика об исконной теократичности российского общества и государства.

На его взгляд, религия в России всегда была крайне бюрократизирована, практически совпадала с официальной идеологией, не оставляла места для мировоззренческих исканий. Поэтому-то русская интеллигенция, всегда составлявшая оппозицию официальной идеологии, в большинстве своем была безрелигиозна и «внецерковна». Но в начале века возникла настоятельная потребность найти утраченную связь с массами. И русская интеллигенция поняла, что самый перспективный способ нащупать эту связь — обратиться к помощи религиозных постулатов³⁴⁰. Следовательно, по Троцкому, обращение к религии в среде интеллигенции — это не вопрос ее духовного самоопределения, а вопрос политической конъюнктуры. Попутно он опровергает мнение Мережковского об интеллигенции нового времени, которая

и иже с ним. Необходимо остановить внимание исследователей на этих корреспонденциях критика, потому что они дают наглядное представление о той работе, которая проделывалась марксистами по разрушению религиозных иллюзий. Показательно также, что пропаганда русской социал-демократии простиралась очень далеко, для нее охотно предоставляли свои страницы буржуазные издания. Так, вместо объявленных в конце 1908 года литературных фельетонов А. Горнфельда и Гр. Полонского подписчики «Северо-западного голоса» получили серию писем-корреспонденций большевика М. Морозова.

³⁴⁰ Думается, что, говоря так, Троцкий имел в виду и богостроительство, активно пропагандируемое, в частности, Луначарским как средство привлечения народных масс на сторону социал-демократии.

будто бы переживает вследствие личностного самоопределения «титаническую субъективную трагедию»³⁴¹.

Троцкий видит в призывах к объединению, попытках найти «общий язык» с другими партиями, группами оправдание бездеятельности, готовность примириться с окружающим злом. Троцкий обращает внимание, что освящение материальной стороны жизни обретает у каждого представителя русского религиозного сознания индивидуальный оттенок: Л. Галич объявляет религиозной борьбу за «материальную основу развития», Е. Аничков считает, что только «религия жизни» может примирить интеллигента и обывателя. Но после революции 1905 года обострилось внимание различных русских общественных и религиозных деятелей к культуре как к фундаменту, на котором может быть выстроено национальное согласие. Культура может сгладить крайности, нейтрализовать нетерпимость различных слоев населения. При всей противоречивости настоящего, культура, опираясь на завоевания прошлого, способна влить «в общественный организм свежие силы»³⁴².

Троцкий обрушивается и на культуру как выбранный для соглашений фундамент. Он находит разящее оружие — смех — для того, чтобы разоблачить всех «взалкавших» культуры³⁴³. Как и в случае с оптимизмом, критик полагает, что только марксисты обладают подлинным пониманием того, что есть культура. Поэтому он позволил себе в заголовке статьи «Взалкали “культуры”» взять слово «культура» в кавычки, поскольку собрался говорить о чужой, «их», книжной, презируемой, соглашательской, межеумочной культуре. Русская интеллигенция занялась возведением здания «остепенившейся культуры», аналогичной той, что

³⁴¹ Троцкий Л. Собр. соч. Т. XX. С. 491.

³⁴² Цитата из газеты «Одесские новости» приводится по: Троцкий Л. Литература и революция. С. 228.

³⁴³ Статья, посвященная этим проблемам, так и называлась — «Взалкали “культуры”».

создана европейским культурным мещанством с его буржуазными идеалами свободы и гуманизма. На подлинное «активное и страстное» отношение к культуре способны только социально обездоленные классы, которым только предстоит «пролагать дорогу к культуре»³⁴⁴. Создатели будущего бесклассового общества сумеют, на взгляд Троцкого, лучше разобраться в том духовном наследстве, которое они примут из прошлого, сумеют отделить макулатуру, созданную «духовной челядью»³⁴⁵, от подлинно великого. Сомневающимся в культурной миссии пролетариата, опасющимся его варварских склонностей Троцкий читает проповедь, в которой звучит хвастливая самоуверенность, что доставшийся в наследство пролетариям «хозяйственный механизм» будет без сбоя работать долгие годы и у пролетариата появится возможность на досуге заняться вопросами культуры³⁴⁶.

Обращение интеллигенции к идеалам взаимопонимания, проводимое под лозунгом «культурной политики», трактуется в марксистской критике как измена интересам народа. Интеллигенция, погруженная в культурную проблематику, перестала ориентироваться в политике, перестала различать в освободительном движении правые и левые группировки и партии, а значит, готова «петь в унисон» с правыми, готова скатываться в лагерь «ограниченного мещанства».

Насколько характерными для марксистской критики были тенденция отделения интеллигенции от подлинной культуры и сомнение в искренности ее культурных устремлений, свидетельствует статья М. Ольминского «Культурные люди и нечистая совесть» (1912), в свое время восхитившая

³⁴⁴ Троцкий Л. Литература и революция. С. 244.

³⁴⁵ Там же. С. 330.

³⁴⁶ Надо признать, что Троцкий в первой части своего умозаключения оказался прав. Пролетариат действительно долгие годы жил на дивиденды от прошлого, но культура все же не вышла у него на первый план.

В.И. Ленина. Партийный литератор утверждал, что интеллигенция за возможность вкусно есть и мягко спать готова продать свою совесть, что теперь у интеллигенции не в почете такие понятия, как «ум, способности, знания, умение, честность, солидарность, человечность, самоотверженность»³⁴⁷. Их место заняло презрение к «некультурным» трудящимся массам. Он почти продублировал слова Троцкого, что «господа» смогли разделаться с «политическими бреднями народа» с помощью понятия «культура»³⁴⁸.

Превратно толкуя идеи и импульсы Мережковского, Троцкий неожиданно точно раскрыл особенности его критики, (которую, пользуясь определением Н. Минского, можно назвать «миссионерской, проповеднической»), а именно: ее схематичность, предвзятость, стремление подогнать живую ткань жизни и литературы под заданную идею. Как замечал по поводу Мережковского уже упоминавшийся Минский, литература для этого критика — лишь «вспомогательное средство», а литературно-критическая статья — просто «форма», в которую он «заботливо кутает» «свою сектантскую проповедь»³⁴⁹.

Но, сам того не подозревая, Троцкий назвал признаки, в полной мере характеризующие тип его собственного критического мышления и — шире — вообще специфику марксистской критики на новом этапе ее существования. Ведь и для нее литература в обозначенный период становилась только полем, на котором критики упражнялись в доведении истин исторического материализма и принципов классового анализа социальных явлений до сведения непосвященных. При этом они забыли, что, обучая этим азам, они ни на шаг не продвигают читателя к познанию свойств разбираемого писателя или произведения.

³⁴⁷ *Ольминский М.* По вопросам литературы. Л., 1926. С. 38.

³⁴⁸ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 240.

³⁴⁹ *Минский Н.* Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // *Минский Н.* На общественные темы. С. 206.

Надо заметить, что в чем-то схожей оказалась и эволюция Троцкого и Мережковского как критиков. Как писалось выше, Троцкий начинал с объективного трезвого анализа, обращенного к социальной сфере произведения, а закончил предельно пристрастной партийной критикой. Мережковский тоже на каком-то этапе расстался с критикой «психологической, неисчерпаемой, беспредельной», доказывающей воздействие «души писателя» на «ум, волю, сердце» критика, открывающей «неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом», дающей интерпретацию работы писателя «в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения»³⁵⁰, иными словами, критикой субъективной, изменчивой, прихотливой, никогда не исчерпывающей до конца предмета своего исследования.

Можно утверждать, что критики, отталкиваясь от разного, пришли к одному. Догматика возобладала в критическом методе и того и другого. Мережковский, избрав текстом для своей «неохристианской проповеди всю русскую литературу»³⁵¹, свои суждения о ней стал все более категорически подчинять идее извечного борения Святой Плоти и Святого духа, необходимости их синтеза в царстве Третьего Завета. По сути его критика стала сводиться к оповещению читателей о том, насколько писатель уклонился от магистральной линии развития человечества — пути к царству Третьего Завета. Эти тенденции значительно усилились с середины 1900-х годов, когда «полежавший» Мережковский стал уже отождествлять «божественное или Христово начало с революционным движением, а дьявольское или антихристово — с реакцией»³⁵². В разведенном им на два полюса мире «Бог и дьявол», «Христос и Антихрист»

³⁵⁰ Мережковский Д. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVII. С. 5, 6.

³⁵¹ Минский Н. Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. 206.

³⁵² Франк С. О так называемом «новом религиозном сознании» // Франк С. Философия и жизнь. СПб., 1910. С. 343.

становились, по словам С. Франка, «простыми кличками для партийных направлений и партийной борьбы». И они оказались такими же кличками, эмблемами, изначально заданными оценочными категориями, сквозь призму которых рассматривалась литература, как для марксистской критики стали понятия «пролетариат» и «буржуазия», «социалистический идеал и буржуазные ценности». Так Мережковский неожиданно для себя самого превратился в «партийного» критика. И Троцкому на этом этапе тоже не оставалось ничего другого, как только констатировать, уразумел ли писатель всемирно-историческую миссию пролетариата. Если же художник не освоил нового комплекса идей, то критик «отправлял» его в буржуазный лагерь со всеми вытекающими отсюда последствиями.

В том и в другом типе критического суждения итоговые выводы, как заметил Л. Шестов³⁵³, «возникают самостоятельно, совершенно независимо от того, дает ли к ним настоящий повод предмет, о котором идет речь». Он же ехидно добавил, что «идеи г. Мережковского, хорошие, благородные, возвышенные идеи — не хуже, может быть, лучше других идей, обращающихся ныне в обществе. Беда в том, что идеи не нужны»³⁵⁴. К сожалению, последнее соображение абсолютно неприменимо к идеям Троцкого. Они-то как раз были вредными, разрушительными, губительными для общества.

А вот «качество» идей обоих критиков стоит оговорить особо. Их философская «продуктивность» была далеко не безразлична по отношению к конечным результатам литературоведческого анализа. «Спор о вере и чуде»³⁵⁵, который

³⁵³ Шестов Л. Власть идей (Д. Мережковский, Л. Толстой и Ф. Достоевский. Т. 2) // Шестов Л. Собр. соч. Т. IV. Апофеоз беспочвенности, СПб., б. г. С. 261.

³⁵⁴ Там же. С. 294.

³⁵⁵ Минский Н. Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. С. 206.

поднял Мережковский, используя в качестве доказательств своей точки зрения материал русской литературы, все же более соответствовал ее духу и содержательным регистрам, чем рассуждения о преимуществах «пролетарского коллективизма» перед «буржуазным индивидуализмом», которыми изобиловали статьи Троцкого (в них писатель представлял перед читателем исключительно как выразитель классового сознания). Критик-марксист перестал видеть литературный процесс в его прихотливой изменчивости и сложности составляющих его компонентов, он лишь фиксирует некие «знаки» и «символы», воплощающие то или иное классовое свойство. И это принципиальное различие идей и определило большее число «прозрений» и «угадываний» в работах Мережковского по сравнению с работами его оппонента, сохранившими на сегодняшний день преимущественно историко-литературное значение. «Власть идей», довлевшая над Мережковским, несомненно, притупляла его критическое чутье, но она не могла окончательно исказить черты Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, как это случилось с писателями, попавшими в поле зрения Троцкого. Но само обозначение, которое дал Шестов приемам Мережковского («власть идей»), несомненно, очень подходит и для характеристики работ Троцкого. Потому что для методологии (только для нее!) вредны не идеи как таковые, не идеология как таковая (она неизбежна при оценке идейной сферы), а именно «власть идей», губителен «идейный радикализм»³⁵⁶ пишущего.

Но, как и Мережковскому, чей «крупный литературный и художественный талант» помогал «обнаруживать тонкое чутье правды и давать эстетическое удовлетворение, даже если он занят доказательством» сомнительных «истин»³⁵⁷,

³⁵⁶ Минский Н. Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. С. 261.

³⁵⁷ Франк С. О так называемом «новом религиозном сознании» // Франк С. Философия и жизнь. СПб., 1910. С. 345–346.

Троцкому, обладавшему несомненным литературным дарованием, даже в крайне «заидеологизированных» статьях второго периода удавалось подчас довольно метко характеризовать особенности творчества отдельных авторов. Что же касается глубинных характеристик мировоззрения разбираемых писателей, то в лучшем случае Троцкий был способен отнестись к объекту своего исследования как к нерадивому ученику, призывая его встать вровень с передовым классом, в худшем же — ограничивался лишь насмешками и издевками.

Политизация и догматизация идеологических структур самым отрицательным образом сказалась на форме работ самого критика. На смену внимательному и в большинстве случаев доброжелательному прочтению текстов пришли грубые выпады, резкие оценки и определения, безапелляционные суждения. Презрительное отношение к оппонентам отозвалось в подборе эпитетов: «открыто почесывающийся Розанов», «теоретически-невменяемый Чуковский» — такие оценки стали правилом³⁵⁸. Сходные моменты отмечали современники и у Мережковского. На определенном этапе его манеру тоже стала отличать резкость суждений, безапелляционность высказываний. А ведь Мережковский вменял в обязанность критику «высшую культурную терпимость» и умение подняться «выше враждующих литературных партий и лагерей»³⁵⁹.

Троцкий и Мережковский придерживались противоположных в содержательном плане идеологических и методологических установок. Но использование в одном случае религиозно-моралистических, в другом — социально-классовых параметров оценки приводило к сходным результатам:

³⁵⁸ Надо сказать, что в этом отношении критики-марксисты были на удивление однообразны: Морозов выражался в том же духе: «аполлонизирующий Философов, намаркированный Галич, боящийся зубной боли и морщащийся на Голгофу В. Розанов» (Северо-западный голос. 1909. № 1065. 7 июня).

³⁵⁹ Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. XVIII. С. 270.

творческая индивидуальность автора оказывалась в тени, а на первый план выступали такие свойства личности писателя, как его социально-политические взгляды, общественная ангажированность, религиозная ориентация.

Критикуя принципы Мережковского, Троцкий косвенным образом критиковал и марксистский литературно-критический метод — его идеологические «шоры», не позволявшие приближаться к сущности исследуемых художественных феноменов. То, что сказал Троцкий о Мережковском, говорилось и другими критиками, отнюдь не марксистами по убеждениям. Но статьи этого критика-марксиста поучительны прежде всего тем, что в полной мере доказывают недостаточность исключительно идеологических критериев при решении специфически литературоведческих задач, несостоятельность критики, сводящей все развитие литературы к моделям общественных коллизий и классовых столкновений.

В годы «сплошной политизации» не смогли удержаться на позиции объективности критического осмысления процессов, происходящих в литературе, даже такие «внепартийные марксисты», как Коган. Он сам отметил усилившуюся «политизацию» искусства, которую связал с повышением социального сознания всех без исключения классов, когда каждый писатель почувствовал свою зависимость «от хода общественной борьбы», свою сопричастность «общественным движениям» эпохи³⁶⁰. Поэтому и критик, заявил Коган, обязан в первую очередь думать о политике. Но все же именно представители вульгарного социологизма оказались наиболее равнодушны к политике в своих критических оценках. Они могли при случае сделать акцент на политической ситуации в обществе, как это проделал В. Фриче в главе «От рококо к романтизму» в книге «Поэзия кошмаров и ужаса», и из нее выводить закономерности

³⁶⁰ См.: Коган П.С. Семинарии по истории русской литературы. Варшава, 1914.

литературной эволюции. Но обращение к политике никогда не оказывало у них столь «обеспокоивающего» воздействия на критический результат, как давление идеологических схем и партийных требований у критиков, сделавших пропаганду партийно-пролетарских ценностей своей первостепенной задачей.

* * *

Политизация, лишая критику предмета обсуждения, одновременно лишала ее и философичности. Обсуждение проблем, выходящих за пределы ближайшей политической задачи, объявлялось вне сферы ее компетенции. И вследствие отказа от решения общетеоретических, общесоциологических задач марксистская критика в этот период оказалась мало состоятельной в той самой идейной борьбе, участие и победу в которой она считала для себя необходимой. Поставив перед собой задачу мобилизации определенных социальных слоев на решение политических проблем, она обсуждение философских и литературных вопросов подменила идеологической рецептурой.

Тонко уловил и остроумно охарактеризовал эту тенденцию А. Блок. Говоря о литераторах, сгруппировавшихся вокруг «Знания», он восхитился тем, что они «действуют так, как рядовой оратор-эсдек: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой, психологией, они отвечают: “Прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй”»³⁶¹. Истолкованного символистскими изысками поэта, конечно, могла восхищать «железная и твердая» логика ответа, хотя интуиция подсказывала ему, что он «нелеп и дик». Блок, конечно, мог тешить себя надеждой, что «те самые вопросы, на которые они отвечают свысока» теперь, еще заставят их мучиться

³⁶¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 116.

своей неразрешимостью. Но это оказалось, как подтвердило дальнейшее развитие марксизма, прекраснотушной иллюзией.

Марксизм и литературный марксизм, в частности, отверг лозунг «культурного строительства», под которым русская интеллигенция попыталась объединить самые разнообразные идейные течения и политические силы, поскольку в любых способах эволюционного развития общества видел намерение отыскать согласие «со всеми видами исторического зла»³⁶². И вообще в любой попытке с помощью нравственных ли идей, эстетических ли построений «подправить» существующее положение марксизм обнаруживал «уродливую утопию», создаваемую с целью приостановить приход коммунистической эры и консервировать капитализм. Отметались любые предложения о воспитании в русском человеке деловых качеств — это, мол, проза и душевная «скупость», надо заботиться о воспитании качеств бойца и «оптимиста будущего». Людей надо было готовить к великой и кровавой битве не на жизнь, а на смерть и учить не думать о «нравственном исцелении»³⁶³ общества. В отношении же культуры существовало единственное требование — планомерно вести ее «демократическую расчистку»³⁶⁴, что означало изгнание буржуазного духа и мобилизацию масс на эту работу. И массы должны были дать политическую оценку всем прошлым достижениям культуры. Пока же этого не сделали массы, это право присвоили себе критики-марксисты.

³⁶² Троцкий Л. Литература и революция. С. 283.

³⁶³ Там же. С. 336.

³⁶⁴ Там же. С. 366.

Глава III. Расширение методологических границ, утверждение оценочного подхода

Одним из самых поздних методологических «прозрений» марксистской критики следует считать выступление М. Неведомского «Зигзаги нашей критики» (1911) и работу Л. Аксельрод «Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда» (1916). Предшествующее молчание Неведомского по поводу методологических исканий может быть воспринято как негативное отношение ко всем без исключения «научнообразным», как он выражался, разработкам методологии литературоведческого анализа. Видимо, он не делал исключения и для марксистской методологии. По крайней мере, его сомнение по поводу возможного применения каких-то объективных законов по отношению к этой «сложнейшей и субъективнейшей отрасли человеческой деятельности»³⁶⁵ декларируется весьма откровенно. Он не увидел ничего оригинального в предложенном Г. Лансоном специальном подходе к изучению литературы — «разглядеть движение идей и жизни» непременно «через призму стиля», т.е. в попытке найти эстетическое выражение социальных закономерностей развития литературы. На взгляд

³⁶⁵ Неведомский М. Зачинатели и продолжатели. Пг., 1919. С. 384. (Указанная статья 1911 г. перепечатана в этом сборнике).

Неведомского, это пыталась делать русская критика на протяжении многих лет, поэтому и острие его полемических стрел направлено на его комментатора М. Гершензона, который призвал начать в России изучение литературы с опорой на современные научные данные, но при этом главной все равно объявил «интуицию» художника.

В силу этого в полемике с Гершензоном Неведомскому приходится всерьез защищать «грубых» исторических материалистов. Также Неведомский очень удачно опроверг Ю. Айхенвальда, который, отстаивая оригинальность своей «имманентной» методологии, пришел, тем не менее, к тем же самым результатам, что и отвергаемые им социологи и материалисты. Последнее замечание Неведомского кажется очень показательным, т.к. говорит о возможности получения сходных результатов при использовании различных литературоведческих методик.

Своей работе Л. Аксельрод предпослала предисловие, в котором отвергла все предыдущие разборы творчества О. Уайльда, надеясь, видимо, дать образец марксистского анализа. У Чуковского и Бальмонта она обнаружила преувеличение значения биографической основы для изменений в творчестве писателя. (Согласно версии Чуковского, Уайльд только после личного несчастья проникся ощущением «счастья страдания»; по Бальмонту, он всегда оставался чистым эстетом, ищущим наслаждений.) Только у критика-неонародника А. Редько в статье «Драма мысли и драма жизни О. Уайльда» Л. Аксельрод обнаружила удовлетворительное соотношение субъективных и объективных элементов в объяснении эволюции писателя. Но этот критик, верно охарактеризовав *сознательное* стремление писателя к индивидуалистически-эстетическому выстраиванию собственной личности и его *бессознательное* тяготение к нравственно-альтруистическому идеалу, все равно не сумел, на взгляд Л. Аксельрод (что она объясняет «субъективно моральным методом», который он унаследовал от Н.К. Михайловского), выяснить сущность духовных исканий писателя, раскрыть

психологические мотивы его раздвоенности, рассмотреть моральную проблематику его творчества не в традиционалистском ключе, а с привлечением широкого спектра этических представлений и, наконец, — самое главное — охарактеризовать в единстве этический элемент и творческие принципы художника³⁶⁶.

Обращение критиков-марксистов вновь к методологическим вопросам в середине 1910-х гг. было явно неслучайно. Когда показались исчерпанными многие подходы, ранее объявлявшиеся безусловными и всемогущими, они вновь заговорили о насущном и постарались дополнить уже высказанное новыми категориальными установками. Очевидно, что с этого времени начался третий этап самоопределения марксистской критики, когда она попыталась более гибко и осторожно подойти к вопросам, на предыдущем этапе не решенным или решенным неудовлетворительно. Прежде всеми марксистами едва ли не как аксиома был воспринят тезис Плеханова о том, что «**ВООБЩЕ человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения**»³⁶⁷. Именно потому, что изначально критики-марксисты отводили эстетическим вопросам

³⁶⁶ Очевидно, Аксельрод посчитала эти задачи выполненными, потому что она переиздала свою работу в 1923 г., в новом предисловии написав, что время с еще большей очевидностью высветило «необходимость в критической оценке с марксистской точки зрения нравственных и эстетических задач» (*Аксельрод Л.* (Ортодокс). Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 7).

³⁶⁷ *Плеханов Г.В.* Критика наших критиков. СПб., 1906. С. 399. О том, что это положение было определяющим в плехановской критике, говорит тот факт, что, обучая, воспитывая, направляя критика-марксиста, он указывал, что в первую очередь тому следует проводить социологический анализ. Именно об этом писал он Иде Аксельрод, когда она, как ему показалось, слишком увлеклась обсуждением художественных просчетов М. Горького.

второстепенную роль, основы их литературной критики подлежали хотя бы частичному «пересмотру».

Неведомский призвал к «целокупному синтетическому охватыванию», которое должно включать в себя изучение личности художника, его интуиции, должно основываться на биографических и социальных данных и при этом стоять на «твердой почве общественных отношений», которая только и предоставляет «элементы объективной проверки»³⁶⁸ полученных фактов. В эти годы даже Плеханов в чем-то смягчил свою теоретическую посылку о необходимости нахождения в первую очередь «социологического эквивалента» содержания произведения. Во всяком случае от чтения его статьи о романе Ропшина «То, чего не было» остается впечатление, что он стал более внимателен именно к эстетическому аспекту произведения. Раньше Плеханов (и его сподвижники) по социально-генетическому литературоведению считали, что при анализе следует учитывать только ведущие тенденции общественного развития (т.е. вполне определившиеся или только намечающиеся, но типические). Теперь же он считает, что автор имеет право поставить в центр произведения неординарный характер, благодаря которому с наибольшей полнотой раскрываются интересующие художника сферы жизни. Плеханов выдвигает в качестве аргумента, доказывающего значительность этого произведения, именно критерий художественности: «Протестанты (против романа Ропшина. — М.М.) правы в том смысле, что известные события были в действительности не таковы, какими представлены они Болотову (главному герою. — М.М.) сквозь призму его гамлетизма. Ропшин всецело прав КАК ХУДОЖНИК», потому что «не мог, изображая Гамлета (имеется в виду «Гамлет революции». — М.М.), приписать ему такие суждения о событиях, которые не соответствовали бы его — гамлетовскому настроению»³⁶⁹.

³⁶⁸ Неведомский М. Зачинатели и продолжатели. С. 393.

³⁶⁹ Плеханов Г.В. О том, что есть в романе «То чего не было» // Современный мир. 1913. № 2. С. 85.

Таким образом, Плеханов утверждает, что чуждая пролетариату социально-классовая трактовка действительности, даже если она не соответствует реальным фактам, может быть полезной и художественно оправданной. Именно избрание в качестве главного героя не убежденного в своей правоте революционера, а человека сомневающегося, такого, как Болотов, позволило Ропшину высветить важнейшую этическую проблему революции — потребность нравственного объяснения и поиски нравственного оправдания вынужденных жестокости и насилия.

В эти же годы к «свободе <...> субъективных восприятий»³⁷⁰ становится более снисходителен и Л. Троцкий. В этом, а также и в несомненной яркости, свежести наблюдений, достижении внутренней живости видит он безусловное достоинство произведений «нового искусства». И хотя, по его убеждению, человек, явленный в искусстве импрессионизма, не так гармоничен и целен, как в классическом искусстве, но зато он несравненно «ближе нам, мягче, нежнее, человечнее»³⁷¹. По мнению критика, это прекрасно отражено в портретной живописи художников-импрессионистов. Они не довольствуются выявлением «социальной роли» модели, а стремятся передать «самые сокровенные ее переживания»³⁷². Симптоматична для критика, всегда озабоченного социальной значимостью произведения искусства, эта ориентация на психологизм, причем психологизм не социального свойства, а носящий ярко выраженный индивидуализированный характер.

В 1910-е годы Троцкий довольно много пишет о живописи и демонстрирует как художественный критик большую терпимость к способу выявления идейного содержания, чем как критик литературный. В живописи он придает

³⁷⁰ Троцкий Л. Литература и революция. С. 390.

³⁷¹ Там же. С. 381.

³⁷² Там же. С. 379.

первостепенное значение поискам в области формы. Он не ограничивает художника набором жестко зафиксированных идеологических задач, оказывается весьма приметлив к способам эстетического разрешения последних. При описании картин — а им написана целая серия статей о проходивших в Вене в период его эмиграции выставках «Secession» — он обязательно останавливается на композиции, «завязывающей» все произведение в «драматический и художественный узел»³⁷³. В живописи Троцкий считает вполне уместным и появление чистого символа. Он лишь предостерегает от подмены символа аллегорией, потому что последняя лишена глубины, слишком очевидна, зачастую просто банальна. Критик допускает возможность раскрытия современных проблем с помощью библейских символов. Нарисованный на одной из картин дьявол, разбрасывающий плевелы, интерпретируется Троцким как предостережение человечеству, а в Христе, простирающем руки над полем брани, он видит воплощение идеи мира и спасения.

Троцкий считает, что в живописи идея должна быть выражена на «языке линий и красок»³⁷⁴. Он настаивает на необходимости *творческого преобразования* реальности в живописном искусстве. «Искусство, — пишет критик, — начинается там, где впечатления от природы, жизненное переживание, нравственная идея или социальный конфликт находят свое *художественное воспроизведение*»³⁷⁵. Возникающие перед зрителем на картине предметы должны быть не списаны с натуры, а воплощены «изнутри»³⁷⁶. Мысли и чувства художника не излагаются, они «НЕПОСРЕДСТВЕННО» внушаются зрителю ВНУТРЕННЕ РИТМИЧНОСТЬЮ самих изображений, ГАРМОНИЕЙ очертаний

³⁷³ Троцкий Л. Литература и революция. С. 373.

³⁷⁴ Там же. С. 387.

³⁷⁵ Там же. С. 391.

³⁷⁶ Там же. С. 373.

и красок»³⁷⁷. Таким образом, Троцкий совершенно определенно говорит о том, что изобразительное искусство обладает собственным языком, основанным на ритме, «единстве переживания»³⁷⁸, внутренней гармонии. Но при этом почему-то словесному искусству он отказывает в собственных художественных средствах, настаивая на определенной однозначности значений слов.

Любопытно сопоставить проводимое Троцким «отъединение» изобразительного искусства от литературы с плехановским «объединением» этих двух областей искусства. Плеханов в статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» убеждал своих читателей, что задача живописи совершенно такая же, как и у литературы, т.е. «изображать все то, что интересует и волнует общественного человека»³⁷⁹, просто перо или карандаш в одном случае сменяются на краски в другом. И там и здесь для Плеханова важнее всего «идейность», а какими средствами она будет выражена — не имеет значения. И позже в работе «Искусство и общественная жизнь» он отверг правомерность «световых эффектов» в живописи, утверждая, что «главным действующим лицом в картине является не свет, а человек с его многообразными переживаниями»³⁸⁰.

Троцкий настойчиво пытается найти новые эстетические ценности, отражение которых считает насущно необходимым в искусстве XX столетия. Такой новой ценностью он объявляет труд, трудовую деятельность человека во всем ее разнообразии. Можно с уверенностью утверждать, что Троцкий был едва ли не единственным из критиков марксистского направления (да и других тоже), кто расшифровал новое отношение в искусстве к этому явлению, превратившемуся из тематического пласта в объект

³⁷⁷ Троцкий Л. Литература и революция. С. 388.

³⁷⁸ Там же. С. 388.

³⁷⁹ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 198.

³⁸⁰ Там же. С. 261.

эстетического освоения, а затем и ставшего (или становящегося на некоторое время) эстетической категорией.

Преображение человека в процессе трудовой деятельности, его раскрепощение, рождение новых личностных качеств было замечено в первую очередь литературой рубежа веков. Эталон *свободного* труда как воплощения нового способа бытия личности был провозглашен Л. Толстым, В. Короленко, М. Горьким, А. Блоком³⁸¹. Критика же долгое время оставалась безучастна к этому явлению, не заметив «качественного» скачка, который совершила «трудовая эстетика» в конце XIX — начале XX века. Только иногда она продолжала изрекать сентенции на библейский лад, «уговаривая», например, героев Горького не бить баклуши, а в «поте лица добывать хлеб свой»³⁸².

Правда, о появлении «трудовой эстетики» Троцкий говорит только применительно к изобразительному искусству. В скульптурах Менье он улавливает новое обращение с пространством. Менье в противоположность Родену, сосредоточенному на внутреннем состоянии модели, обращен вовне, он «покоряет» пространство, лежащее за пределами скульптуры. Троцкий находит емкую формулировку для определения своеобразия скульптуры такого рода: труд расширил «периферию тела», и орудия труда, впитавшие в себя «трудовые усилия» человека, под резцом скульптора превратились в «одухотворенные части тела». Скульптор «дал работника во время работы», показал цель, «лежащую вне его», раскрыл «эстетическую ценность труда»³⁸³.

В приведенных рассуждениях Троцкого очень важна попытка рассмотрения взаимообусловленности формы и со-

³⁸¹ Об этом довольно много писало советское литературоведение. См. главу «Эстетика труда» в книге В.И. Каменского «Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века» (Л., 1979).

³⁸² См.: *Протопопов М.* Пропадающие силы // *Протопопов М.* Критические статьи. М., 1902.

³⁸³ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 383.

держания — того, чем мало была обеспокоена литературная критика социально-генетической ветви марксистского направления и что пробовала взять на вооружение его «оценочная» ветвь. В те же годы, что и Троцкий, Плеханов пробует ввести объективные критерии *оценки* художественного явления. Он уже не призывает к научно беспристрастному отношению к изучаемому явлению, не вменяет критику в обязанность только искать источник происхождения идей, он призывает «судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел»³⁸⁴. Хорошим исполнением, по Плеханову, будет такое, при котором «форма художественного произведения будет максимально соответствовать его идее»³⁸⁵. Но он опровергнет себя, когда заговорит об условиях такого соответствия. Оказывается, оно возможно далеко не всегда, и дело не в талантливости или бездарности исполнителя. Подлинно позитивным зарядом обладает только идея, соответствующая марксистским представлениям о закономерностях развития действительности, а ее ложность или подлинность смогут определять только критики, обладающие марксистским мировоззрением.

В доказательство выдвинутого положения он развивает следующий силлогизм. В основе одной из пьес французского писателя де Кюреля «лежит <...> та ложная идея, что предприниматель относится к своим рабочим так же, как лев относится к шакалам, питающимися теми крохами, которые падают с его царского стола. Спрашивается, мог ли де Кюсель верно выразить в драме эту ошибочную идею? Нет! Эта идея потому и ошибочна, что противоречит действительным отношениям между предпринимателем и его рабочими»³⁸⁶. Воплотить ее в художественном

³⁸⁴ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 270.

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ Как это напоминает знаменитое ленинское «учение Маркса все-сильно, потому что оно верно»!

произведении — значит исказить действительность»³⁸⁷. А искажающее действительность художественное произведение всегда неудачно. Вот почему и пьеса де Кюреля «Le repas du lion» гораздо ниже его таланта. В приведенном пассаже все алогично: верно выразить идею нельзя, потому что она ошибочна, а она ошибочна потому, что противоречит представлениям критика о действительности, значит, делает он вывод, пьеса не соответствует таланту написавшего ее автора (откуда взято убеждение, что автор вообще талантлив как художник, — неизвестно!).

Но все же то, что в социально-генетическом ответвлении марксистской критики заговорили о необходимости оценки, весьма симптоматично. Здесь возникает несомненная общность двух ветвей марксистской критики («оценочной» и «объективно-научной») на определенном этапе. Но в то же время указанное нарушение логики у Плеханова и высказанное Троцким положение, что осуществившая «огромные завоевания» изощренная живописная техника будет сливаться с обновленным содержанием, свидетельствуют о механическом соединении в сознании критиков категорий формы и содержания.

Эта механичность особенно чувствуется у Л. Каменева, у которого все в конечном счете сводится к подчинению формы содержанию, пожалуй, даже к растворению формы в нем, а еще «предпочтительнее» — к замене формы партийной тенденциозностью. На наш взгляд, именно так можно интерпретировать его слова из «Литературных бесед»: только то произведение будет «действительно художественным», которое явится «ярким оправданием народного движения, величайшей песнью в честь его»³⁸⁸.

В связи с позицией Каменева хочется сделать маленькое отступление. Как уже говорилось во введении, в настоящей работе будет предпринята попытка не только раскрыть

³⁸⁷ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 271.

³⁸⁸ Звезда. 1912. № 10.

структурные признаки марксистской критики во всем объеме, представленном ее развитием в начале века, но и, насколько это возможно, установить индивидуальные особенности отдельных критиков. Применительно к этому направлению данный аспект включает в себе определенные трудности, обуславливаемые тем, что догматическая непреложность, идеологическая заданность марксистской методологии стирали и нивелировали индивидуальные черты. Поэтому особенно интересно обнаруживать, как удавалось все же чему-то личному прорываться сквозь марксистскую прагматику. Наиболее показателен в этом отношении окажется как раз Каменев, которому преодолевать догматизм и односторонность марксистских литературно-критических принципов помогала любовь к поэзии. Поэтому, может быть, столь однозначно партийно-оценочны его статьи о прозе, которые были проанализированы во II главе настоящей работы, и достаточно свободны от подобной трактовки его статьи о поэзии.

То, о чем будет говориться ниже, напрямую связано именно с его индивидуальным почерком, его личными пристрастиями, и мы сможем увидеть, как этот, казалось бы, не значимый для партийного литератора момент все же способен был корректировать оценки и рекомендации, как интерес к самому существу художественного творчества приводил к «смягчению» партийных приговоров. В статьях о поэзии Каменев проявляет и чуткость, и вкус, и эстетическую зоркость.

При обращении к поэтическому творчеству Каменев ценит «художественное дело» больше любых слов и публицистических поучений, считая, что о поэте надо судить не по его декларациям и даже не по темам и идеям, а по его непосредственному эмоциональному переживанию, воплотившемуся в художественные образы. Критик проводит резкую грань между теоретическими и идеологическими представлениями (воспринимаемыми им, как и полагается, по преимуществу в качестве ширмы для сокрытия истинных целей и задач буржуазии) и художественным творчеством,

истинность, непосредственность, глубина которого, а может быть и бессознательность, служат, по его мнению, гарантантами точности, правдивости отражения в искусстве конкретного исторического момента. Поэтому то, что было бы для него абсолютно невозможно в виде теоретической программы — проповедь религиозного утешительства, — принимается им в художественном преломлении! У Клюева, пишет он, религиозное чувство окрашено в «нежные краски», проникнуто предельной искренностью, на которую способен только человек, томящийся болью за близких ему людей. Выбор поэта — «искать утешение вне земной “юдоли”» — понятен критику, который, хотя и определяет его как «болезнь наших дней», как «временный результат невыносимого томления гнусного торжества зла»³⁸⁹, тем не менее его не отвергает. Он только считает своим долгом предостеречь поэта от окончательного ухода в «туманную мечту», которая заслонит «суровую правду» действительности, помешает уловить «прекрасный лик» жизни. Как видим, Каменев весьма тактично напоминает о преимуществах реализма в противоположность туманной мистике романтизма и о необходимости правильной мировоззренческой ориентации (мы знаем, какой!), которая и поможет установить нужный угол зрения для восприятия прекрасного в самой жизни.

И в статье о поэзии Брюсова у Каменева обнаруживается попытка раскрыть «содержательность» формы. Правда, свелась она главным образом к буквальному прочтению содержания, выявлению его тематических и образных пластов. Схема рассуждений критика такова: нет образа «буйного», «бурного», «огромного» моря — следовательно, поэт ищет тишины и спокойствия; присутствуют герои исторического прошлого — значит, поэт жаждет величия и силы³⁹⁰.

³⁸⁹ Звезда. 1912. № 10.

³⁹⁰ Надо тем не менее признать, что применительно к рационалистической, достаточно книжной поэзии Брюсова метод «дословного» прочтения оказывался безрезультатным.

В «стихovedческом» анализе Каменева «немогности», «бездeйствeнности», «блeднoсти» мировоззренческой позиции поэта соответствует «слабый», «нечеканный», «однотонный», «без красок», лишенный «внутренней силы и убедительности» стих³⁹¹. Но для поэта не прошли даром «трепет городской жизни», ее «напряженность», они вызвали к жизни «полные красоты и цельности»³⁹² классические строки.

Попытку расширить «классовое» за счет введения дополнительных, подчас едва ли не метафизических компонентов, например таких, как «воля», находим мы у М.В. Морозова. Его статья, посвященная С.Н. Сергееву-Ценскому, имеет подзаголовок — «Поэт безволия». Подзаголовок концептуален, поскольку отвечает главному тезису эстетической системы критика, согласно которому вся «сила» художника в его «подсознательном», в «том стихийном начале, которое в художественных творениях единственно важно, ибо это голос самой жизни...»³⁹³. Но речь здесь не идет о психоидеологии класса, как можно было бы подумать первоначально. Критик затрагивает более глобальные, «мировые», космические процессы (бытие, философию, культуру, быт), хотя под его пером они получают преимущественно социологическое толкование.

По мнению критика, главным признаком всей литературы последних лет является «безволие». Причины же «безволия», по Морозову, кроются в спаде революционного напряжения, в «стремительной ликвидации прошлого»³⁹⁴. «Процесс гниения и разложения»³⁹⁵ затронул науку, быт, философию. И все же, по мысли критика, «безволие» Сергеева-Ценского (как и Андреева) отличается от ползучего пессимизма остальных представителей русской литературы

³⁹¹ Литературный распад. Книга 1. С. 21, 25, 26, 65.

³⁹² Там же. С. 80, 81.

³⁹³ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. II.

³⁹⁴ Там же. С. II.

³⁹⁵ Там же. С. IV.

тем, что они не погружаются в этот «унылый поток»³⁹⁶, а пытаются из него выбраться. Всеобщему безволию сопротивляется «вдохновенная дикая поэзия» Сергеева-Ценского, развертывающая «угрюмые и тоскливые, но не совсем безнадёжные дали». Конечно, как и многие другие, писатель, как кажется критику, недооценивает усилий целесообразной и властной воли ее «организующего и творческого», «единого и цельного» «устремления» (так иносказательно именoval Морозов властный призыв к сплочению, которым, по его мнению, отмечена пролетарская солидарность, усилия партии по сплочению рабочего класса, работа социал-демократии в целом), но в творчестве писателя наперекор «стихийной силе изменчивых влечений», которой подвержен человек, прорывается «любовь к жизни, красочной и творческой», «дерзающая воля», открывающая «путь для независимых умов и гордых свободных душ»³⁹⁷.

Неожиданно в устах критика-марксиста само по себе активное оперирование понятием «воля». Оно более пристало бы последователю Шопенгауэра и Ницше, впрочем, как и апелляция к «гордым свободным душам». Тем более что в тезисе критика: «Безволие — вот та божья кара, которая посетила нас и которую так покорно отразила художественная литература помимо желания самих авторов»³⁹⁸, — несомненно, присутствует намек на понимание воли как изначального и первичного основания мирового процесса и человеческой деятельности. Но ему, как материалисту, трудно принять такое положение вещей, и он предпочитает по инерции рассуждать о «воле» как сознательном явлении, обусловленном внешними причинами, пытается четко отделить «волю» от «влечения» и т.п.³⁹⁹

³⁹⁶ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. V.

³⁹⁷ Там же. С. VI.

³⁹⁸ Там же. С. II.

³⁹⁹ Вообще, применительно к Ценскому (и новейшей литературе в целом) понятие «воли» упоминалось довольно часто, но уже вслед за Морозовым (см:

Благодаря обращению к понятию «воля» Морозову удается «обойти» вопрос о социальной позиции автора. Он настаивал, что важны «не мудрствования» писателей, не их «мысли», а то, что «сказалось ими независимо от этого», та «нутряная глубина мироощущения и миропонимания, которая отражена творческой силой таланта, несмотря на ограниченность его мысли, знания»⁴⁰⁰. Последние слова, безусловно, можно рассматривать как вызов тому пониманию искусства, которое рассматривало содержание произведения как выражение классово-оценочного отношения к происходящим в обществе процессам и, в конечном счете, «упиралось» в социально-классовое происхождение художника и его социально-политические взгляды. Именно пользуясь понятием «воли» как «ключом», критик сумел обнаружить то общее, что связало таких героев Сергеева-Ценского, как Бабаев, представители рода Ознобишиных, предприимчивый Антон Антонович: ложную инициативность, вывернутую наизнанку волю, за которыми скрывается безволие, опьянение деятельностью, призванной отодвинуть собственное небытие. Об этом сквозном мотиве не писал ни один критик, анализирувавший эти образы.

Морозову, при абсолютной верности заповедям марксистского учения, при безукоризненной преданности идее революционного переустройства мира и верности пролетарской партийности, явно неуютно в тисках классовой методологии. Он ищет более широких, более емких категорий. И выход к более отвлеченным образованиям, чем класс, помогает Морозову действительно пронизательно и глубоко судить о литературе. Стремление обнаружить не только классовую прикрепленность художественного произведения, но и более широкий — философско-психологический — спектр причин его появления характеризует его позицию на всем протяжении творческой деятельности. Он не заостряет

Колтоновская Е. Из новейшей литературы // Образование. 1913. № 12. С. 102).

⁴⁰⁰ Морозов М. Указ. соч. С. I–II.

внимание на социальных пристрастиях и политических взглядах писателя, о социальном он говорит применительно к самой жизни, к процессам, происходящим в ней (другой вопрос, насколько он верно их характеризовал), а социальные мотивы в творчестве писателей затрагивает только как объективно вытекающие из произведений и отнюдь не главные.

Означенный подход Морозова к литературе обеспечил появление в руководимом им «Парижском вестнике» статей, обращенных к вопросам искусства в их специфическом преломлении. Культурная программа, проводившаяся в жизнь на страницах этой газеты, вокруг которой концентрировались в эмиграции русские социал-демократы, разительным образом отличалась от тональности критических статей «для рабочих», печатавшихся в это же время в «Правде». Последняя ставила своей целью использовать литературу для воспитания масс в боевом духе, бралась за создание специфической критики «для рабочих», а «Парижский вестник» действительно стремился раскрыть перед читателями-рабочими все богатство мировой культуры.

Так, на его страницах появился весьма доброжелательный отзыв о стихах А. Ахматовой, в котором отмечалась «сложность переживаний» героини, «подлинное отчаяние»⁴⁰¹, толкающее ее к смерти. Особой зрелостью и взвешенностью суждений отличалась статья, посвященная общезстетическим вопросам и предлагавшая рассмотреть вопрос об отношении искусства к жизни не с «групповых позиций», как рассматривается он на страницах партийной печати, а «спокойно, внимательно», непредубежденно, уважительно воспринимая «чужую точку зрения»⁴⁰². Обращая внимание на повышенный интерес современной поэзии к религии, культуре, философским идеям, автор рецензии на журнал «Гиперборей»⁴⁰³ не высмеял эти пристрастия, а лишь

⁴⁰¹ Парижский вестник. 1912. № 46.

⁴⁰² Парижский вестник. 1912. № 33.

⁴⁰³ Парижский вестник. 1912. № 48.

напомнил, что при том типе творчества, когда вдохновение черпается не из реальной жизни, а из фолиантов и музейных стендов, от художника требуется высочайшая степень культуры, каковой обладают, пожалуй, только В. Иванов и В. Брюсов, поэтому и плоды их творческих усилий так великолепны. Но это не всегда можно сказать об их последователях, которые чаще подлинную культуру подменяют набором непонятных слов и в результате демонстрируют лишь «внешнюю сложность и изысканность».

Это не значит, конечно, что подобная широта была присуща всем без исключения публикациям «Парижского вестника». Критики «Парижского вестника» сохранили присущее практически всей русской социал-демократии настоящее отношение к религии (во многом это объяснялось, конечно же, последовательным атеизмом руководителя газеты — М. Морозова). Дав высокую оценку «своеобразной и сильной» клюевской поэзии, рецензент тем не менее выразил удивление, каким образом в наши дни автору удалось сохранить «религиозный экстаз, пафос подвига и веру в царство Божие»⁴⁰⁴. Естественно, что ближе всего эстетической программе «Парижского вестника» оказывалось реалистическое искусство. Газета даже могла примириться не с самыми высокими его образцами. Так, понимая, что творчество Мамина-Сибиряка отличается «непритязательной простотой», а иногда и лишено «искры божьей», критик издания тем не менее утверждал, что именно эта непритязательность заставляет читателя «переувоспитывать изображаемую жизнь»⁴⁰⁵ с особой силой, душой «приобщиться» к ней, а следовательно, интерпретировал «простоту» как эстетическое качество.

Вызывает удивление сдержанность определений и осторожность заключений при безусловном сохранении основных идеологических постулатов, которые демонстрировал

⁴⁰⁴ Парижский вестник. 1912. № 44.

⁴⁰⁵ Парижский вестник. 1912. № 47.

«Парижский вестник». Это настолько отличалось от критики в партийной печати, которая руководствовалась ленинскими принципами, что, наверное, об этой газете Ленин мог сказать так, как ранее он высказался о некоторых других изданиях: «Это чудовищно, но это так. Литераторы вне партии, над партией. Никакого контроля, никаких ответов, никакой материальной зависимости. <...> партия сама по себе, литераторы сами по себе»⁴⁰⁶.

В 1910-е гг. даже Шулятиков засомневался в «правомерности» рассмотрения художественного произведения исключительно как слепка с групповых и производственных интересов писателя. Последние работы критика характеризует повышенное внимание к личности художника, к сложной диалектике мировоззрения и художественности творчества. Об этом свидетельствуют слова, которые он написал в предисловии к переведенному им роману Б. Ибаньеса: «минусы» «социальных символов веры»⁴⁰⁷ писателя не влияют на его ценность как художника.

Но отчетливее всего о необходимости «оценочного» подхода с самого начала своей литературно-критической деятельности заявлял А. Луначарский. Интерес к аксиологической проблематике превалировал в его ранних философских работах («К вопросу об оценке», 1902). Оценка объявлялась им абсолютно субъективистской категорией: по Луначарскому, оценивать произведение можно, только исходя из того, что «ВЫГОДНО субъекту», что ему «ПОМОГАЕТ». Очевидно, что такое понимание способствовало быстрому «усвоению» критиком требований принципа партийности. Специфика оценки определяется потребностями субъекта, коими он руководствовался на время ее вынесения. Поэтому могут встречаться «гедонистическая», «утилитарная», «моральная» и «эстетическая» оценки.

⁴⁰⁶ Ленин В.И. Собр. соч. 4-е изд. Т. 8. С. 513.

⁴⁰⁷ Ибаньес Б. Полн. собр. соч. Т. 1: Вторжение / предисл. В.М. Шулятикова. М., 1911. С. 7.

Но оценка у Луначарского «нацелена» в сторону эстетики. Для него «эстетика» и есть «наука об оценках».

В связи с последней Луначарский обосновывает понимание прекрасного как комплекса этических, гносеологических, психологических ценностей, а также сознательно-организационных способностей человека. В эстетику критик включает и «религию будущего» как область творческой реализации этих способностей. Вся аксиология Луначарского предназначена для восполнения пробела, существовавшего, на его взгляд, в марксистской эстетике, забывавшей о человеке и его оценочном подходе ко всему окружающему. Этот пробел Луначарский восполнял за счет биологической обусловленности поведения человека в его взаимоотношениях с прекрасным. Он разрабатывал идею биологической детерминированности художественной деятельности и эстетического восприятия, в основе которых лежит авенариусовский «принцип экономии мышления», «концентрации» энергии и сохранения эмоционально-физического равновесия организма. Луначарский подчеркивал отсутствие тождества между искусством и жизнью, но, понимая искусство как форму проявления общежизненной энергии, обеспечивающую выход избытку жизненных сил, он оказывался сторонником теории искусства как жизнестроительства и житнетворчества.

На противопоставлении героизма, энергии, здоровья, бодрости, силы — слабости, мягкотелости, болезненности построен главный эстетический труд Луначарского «Основы позитивной эстетики» (1904). В нем он принципиально развел оптимистическое и пессимистическое мирозерцание, естественно, отдав предпочтение первому. В этой работе он опирался на идеи позитивистов Г. Спенсера и Ж.-М. Гюйо, преломленные сквозь призму новейших философских теорий актуализма, критического реализма, волюнтаризма, прагматизма, неопозитивизма и проч. Следуя за идеями Э. Маха и Р. Авенариуса, в своей эстетической теории Луначарский соприкасался и с эстетическими построениями

других эмпириокритиков — Х. Геффдинга, Р. Хольцапфеля. Ему определено (особенно в вопросах моральной оценки) был близок и Ницше⁴⁰⁸. Все это сыграло весьма существенную роль в его конкретных литературных разработках.

В начале века Луначарский проводил в основном анализ крупнейших явлений драматургии, которые и оценивались им под вышеобозначенным углом зрения. От драмы он ждал появления активного героя, поэтому «градации» человеческой активности являются решающими при оценке им драмы Г. Гауптмана «Потонувший колокол», в которой он проводит параллель между мастером Гейнрихом, Фаустом и Гамлетом. Трансформированное аристотелевское понимание трагического становится у критика основанием для проповеди жизнеутверждения, призывающей к высочайшему подъему человеческого духа, преодолевающего скорбь и ужас окружающей действительности. Он резко отрицательно отнесся к созданию статичного, марионеточного театра, обвиняя его в несценичности, возвеличивании ноющих и безвольных людей, а его пропагандиста В.Э. Мейерхольда назвал «заблудившимся искателем»⁴⁰⁹. Однако он все же поддержал драматургические начинания Л. Андреева, С. Юшкевича, Д. Айзмана, назвав их удачным опытом символической социальной драмы, однако посетовав, что их пьесам не хватает романтического и героического пафоса, который с избытком присутствует в пьесах М. Горького.

Свою позицию в отношении к искусству он отстаивал в споре с защитниками декадентского искусства

⁴⁰⁸ Хотя ему с самого начала была ясна недемократичность немецкого философа, от его влияния он освободился только к середине 1910-х годов, когда написал в статье «Люсьен Жан» о ницшеанстве как о «философской болячке», а о самом Ницше как об истеричном апологете «ходульного сверхчеловечества» (Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 181, 183).

⁴⁰⁹ См. его рецензию на «Книгу о новом театре» (Образование. 1908. № 4).

«печальности», теоретиками «чистого искусства», пропагандистами народнического «искусства проповеди». Этот спор он воспроизвел в статье «Марксизм и эстетика»⁴¹⁰. В анализе произведений искусства Луначарский пытался согласовывать положения о его имманентности и социальной детерминированности, или, выражаясь его собственными словами, обрабатывал «биологическую эстетику» с «истинно научной — как чисто биологической, так и социальной точки зрения»⁴¹¹. Подробно он обосновал свой подход в 1909 году, опубликовав в сборнике «Вершины»⁴¹² статью «Еще о театре и социализме».

Если Плеханов видел возможным соединение социального и эстетического во временной протяженности: сначала одно, потом другое, то Луначарский предлагал проделявать своеобразную «вживисекцию» художественного произведения: расчленив его на содержание и форму, применить к каждой из этих структур наиболее подходящую методологию. При этом за содержание будет «ответственна» социальная среда, в конечном счете определяемая экономикой, и здесь подойдет закон Маркса. Форма же подчиняется имманентным законам творчества, которые напрямую связаны с психофизиологическими особенностями живых организмов — их стремлением к обновлению и оживлению приедающихся впечатлений⁴¹³. Имманентный закон

⁴¹⁰ Правда. 1905. № 9–10. В многочисленных изданиях, начиная со сборника «Отклики жизни» (СПб., 1906), статья печаталась под названием «Диалог об искусстве».

⁴¹¹ Луначарский А. Этюды. С. 71.

⁴¹² Он был охарактеризован своими основателями как «свободная трибуна», равно доступная любому «из борющихся в марксизме идейных направлений».

⁴¹³ Данная статья имеет своим критическим объектом выступления Шулятикова и Фриче. Но надо сказать, что вульгарному социологизму Шулятикова и иже с ним Луначарский нередко противопоставляет «вульгарный психологизм», который приводит критика просто к нелепым умозаключениям:

искусства, по Луначарскому, формируется как закон усложнения, т.е. насыщения искусства новыми эффектами и подробностями. Это происходит до тех пор, пока публика не почувствует переутомления, а само искусство не окажется перенасыщенным. Тогда одна стадия искусства сменяется другой, которая начинается как бы «с нуля», черпая вдохновение главным образом из фольклорного источника⁴¹⁴.

Луначарский как бы не замечает, что в предлагаемой им конструкции не возникает никакого «живого представления о РАЗВИТИИ искусства», к чему вроде бы должен стремиться каждый исследователь⁴¹⁵. Вместо него появляется несколько не соприкасающихся замкнутых структур, в которых с завидной последовательностью дублируются кривые возвышения и падения. При этом критик не уточняет, чем искусство барокко или декаданса одного времени будет отличаться от тех же самых явлений, возникших на другой стадии, и оставляет в стороне вопрос, какое значение будет иметь различный классовый состав общества

например, в особую группу потребителей искусства попадают «выродки» как продукт распада буржуазных семей, нервы которых не выносят «фокусов, ярких эффектов, реалистической и феерической роскоши» и «гниющая преждевременная дряхлость» которых жаждет «нюансов, еле слышной колыбельной песни» (Еще о театре и социализме // *Луначарский А.В. Театр и революция*. М., 1924. С. 271).

⁴¹⁴ Упоминание о фольклоре как источнике вдохновения выглядит совершенно чужеродным в эстетической системе А. Луначарского. Осмелимся высказать предположение, что эта идея была заимствована критиком из переводной работы С. Люблинского «Социализм и искусство», опубликованной в 1907 году в периодическом издании «Задачи социалистической культуры». Основной мыслью автора, варьиовавшейся на все лады, было утверждение, что этап социалистического искусства будет выражаться в общении к «великому и творческому целому» — народу, результатом чего и будет «социалистическое народное искусство» (С. 15), ушедшее от первобытного примитивизма, но сохранившее его непосредственность.

⁴¹⁵ Вершины. СПб., 1909. С. 197.

для определения существа этих форм. Мы встретим только брошенное мимоходом Луначарским напоминание, что барокко и декаданс могут быть «того или другого рода», но в чем заключается этот «род», он так и не объяснит.

Критик пытается здесь довольно механически соединить марксистскую методологию и эмпириокритицизм. Он прекрасно осознает, что закон, выдвинутый Авенариусом, предельно формалистичен, но считает возможным смягчить этот порок с помощью марксизма. Случайность обретенного «сцепления», непроработанность предложенного «универсального» метода особенно ярко обнаруживаются в тот момент, когда Луначарский заявит, что «новый ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ принцип» обязательно приносит с собой «новый класс»⁴¹⁶, как бы совершенно забыв о заявленных им самим «правах» имманентного закона. Ведь «новому классу» совсем не обязательно дожидаться устаревания художественных приемов, чтобы возвестить о начале нового художественного этапа!

Но Луначарский явно ощущает «несогласованность» нарисованной им картины, поэтому изыскивает всевозможные способы, которые могли бы несколько усложнить рисуемую им идиллическую картину смены типов искусства. Во-первых, он напоминает, что не исчерпавший свои социальные силы класс может начать, если пожелает, новый художественный цикл, обратившись к сокровищнице народного творчества. Из этого утверждения можно сделать вывод, что на время функционирования одного классового сообщества может приходиться несколько типов искусства. Исчерпанность же социальных сил обязательно приведет к появлению нового класса, который принесет с собой и художественное обновление. (Естественны вопросы: а на чем оно будет основано? успеют ли к тому времени исчерпать себя благодатные побеги народного творчества? «перенасытится» ли публика?).

⁴¹⁶ Вершины. СПб., 1909. С. 196.

Однако Луначарский желает еще более усложнить картину. Он утверждает, что может быть исчерпана не только жизнь отдельного класса, но и «жизнь целого общества», и тогда наступит «окончательное вырождение искусства и варварство»⁴¹⁷. Но опять возникают вопросы: почему не появился новый класс, который мог бы прийти на помощь и предотвратить «окончательное вырождение»? как отличить «затяжной художественный декаданс» от кратковременного? и т.п. И опять на эти вопросы критик не дает ответа. И все же, несмотря на указанные просчеты и алогизм теории, можно считать, что Луначарский одним из первых критиков-марксистов во всеуслышание заявил о существовании имманентных, т.е. специфических, законов искусства и осуществил попытку их обнаружить, что было уже само по себе совершенно необычно для марксистской методологии.

И этот интерес Луначарского-критика к специфической природе искусства всегда давал свои плоды. Достаточно сравнить появившиеся с перерывом в два года статьи об Анри де Ренье М. Волошина и А.В. Луначарского. Статья Волошина печаталась в «Аполлоне» (1910. № 4), Луначарский опубликовал свой «силуэт» в «Киевской мысли» (1912. № 58. 27 февр.). Отмеченные совпадения могли возникнуть в результате знакомства с работой Волошина⁴¹⁸, но вероятнее всего, что они — результат внимания критика к эстетическому компоненту искусства.

Статья Волошина известна как оформление «роившихся» в критике 1910-х годов представлений о возникновении своеобразного художественного феномена — неореализма. У Луначарского в статье этот термин не встречается, хотя критик и признавал его существование и, как и Волошин,

⁴¹⁷ Вершины. СПб., 1909. С. 197.

⁴¹⁸ Например, в своей статье об Анри де Ренье Луначарский употребляет выражение «доморощенная ауслендерщина» (Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 209), что свидетельствует о его знакомстве с прозой С. Ауслендера, интенсивно печатавшегося на страницах «Аполлона».

соотносил его с творчеством главным образом французских писателей. В неореализме Луначарский подчеркивал «варварское начало», «яркую постановку моральных проблем», «глубокую идейность». В понятие «варварство» теперь критик вкладывает иное, чем прежде, значение. Теперь термин «варварство» употреблен с положительным знаком и обозначает не вырождение, а цельность, первозданность, восприимчивость психики современного пролетария. В таком «варварстве» соединены два полюса пролетарского мирозерцания — уважение к человеческой энергии и беспредельное сочувствие к слабым⁴¹⁹.

Но Луначарский остановился не только на содержательном моменте неореализма, а попытался определить и его художественное своеобразие: «наглое великолепие», представленное в «сгущенной материалистической форме». Неореализм, по мнению критика, склонен использовать гиперболлизацию для воплощения возвышенного и низменного. В нем привлекательны «жадность к жизни», «порыв к наслаждению», соединенные с «повышенной сознательностью» и «интеллигентной чуткостью»⁴²⁰. Последние слова заслуживают особого внимания, т.к. говорят о том, что в представлении Луначарского наиболее перспективным с точки зрения художественных достижений было сочетание пролетарского «варварства» и интеллигентской трепетности. И в уяснении качеств неореализма он явно сближается с Волошиным, который определял это явление как «трепетные, сквозящие краски», за которыми ощущается «жизненная полнота»⁴²¹.

⁴¹⁹ Еще один аргумент в пользу того, что неприятие сострадания в пролетарской этике не было столь однозначным, как это принято было толковать в свое время и как это усиленно подчеркивают теперь. Или по крайней мере оно пережило свою эволюцию — от категорического отрицания (когда было сильным влияние Ницше) до весьма сочувственного отношения (когда это влияние исчезло).

⁴²⁰ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 185–197.

⁴²¹ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 67.

Говоря о творчестве Анри де Ренье, оба критика сходятся во мнении, что произведения писателя «двулики»: в них имеется и внешний рисунок, и «тайное значение». Однако причину «двуликости» они видят в разном. Луначарский утверждает, что она своим источником имеет разрыв формы и содержания («роскошь форм» не соответствует «мелочности, банальности и скудости» художественной идеи), а Волошин убежден, что именно «в золотых пропорциях чувств, мыслей и образов» заключена причина особой прозрачности произведений художника. Луначарский не видит значительности в характерах героев Ренье, для Волошина же они насквозь «проникнуты той внутренней, интимной жизнью Франции», которая определяет основу ее культуры. Признание заслуг Анри де Ренье для него — победа «поколения символистов». Луначарский же отрицает принадлежность писателя к символистам, для него он — «поэт-декоратор», пользующийся созданными до него символами, но умудряющийся добиваться «блеска», «новизны», «сложности» и «утонченности».

Казалось бы, при таком различии в понимании сути творчества писателя обоими критиками итогом размышлений Волошина должна была стать высокая оценка творчества писателя, а итогом раздумий Луначарского — неприятие этого художника (ведь он, по ядовито-ироничному определению Волошина, относится к разряду критиков, воспитанных «на произведениях, обремененных наглядностью мысли»). Но если в отношении Волошина наше предположение оказывается верным: он написал, что Анри де Ренье открывает путь «в новую органическую эпоху искусства», то в случае с критиком-марксистом наши выводы оказываются ошибочными. Он оказался способен разделить «радость чистого мастерства», которой художник одаряет своих читателей, и признать, что его произведения переживут создания «второстепенных талантов символизма», хотя те, может быть, и бывают более «вдумчивыми, оригинальными и искренними» творцами, чем он. Таким

образом, Луначарский, создав законченную концепцию творчества художника, в которой эстетическим элементам уделено немаловажное место, оказался критиком, который может вполне убедительно выступать «на равных» с таким выдающимся «эстетом», как Волошин.

Можно привести еще одно доказательство плодотворности обращения Луначарского к эстетическому пласту творчества. Анализ только содержательного аспекта творчества Л. Андреева долгое время не давал возможности критику определиться в отношении этого художника. Он то причислял его к «союзникам пролетариата», то называл «эмиссаром смерти». И только в середине 1910-х годов, когда произошли те сдвиги, о которых писалось выше, когда Луначарский стал соотносить Андреева не с борющимися силами, а с культурным развитием человечества, он констатировал, что писатель наконец-то проникся «опьяняющей силой» «бега культуры»⁴²², приобщился к целенаправленному движению, которым отмечен, на взгляд критика, XX век.

Но если при анализе конкретных произведений критик легко выходил на обсуждение эстетического уровня, то типология искусства в эстетической системе Луначарского обнаруживает несогласованность отдельных составляющих ее частей. Ему кажется, что имманентными законами определяется форма произведения, а социально-экономические условия жизни общества обуславливают его содержание, поэтому он убежден, что спокойные эпохи будут порождать искусство классического типа, совершенное с формальной точки зрения; бурные же эпохи вызовут к жизни романтическое искусство, для которого главенствующим будет содержание. И живя в бурную эпоху, Луначарский, естественно, отдавал предпочтение «содержательному» романтическому искусству. Для него содержательный момент в искусстве

⁴²² Луначарский А.В. Зомбарт о душе буржуа // Луначарский А.В. Мещанство и индивидуализм, М.-Пг., 1923. С. 221.

настолько важен, что он не боится уверять, будто «ценные» мысли невозможно испортить даже «неуклюжим выражением»⁴²³. В 1906 году он уверенно заявлял: «В художественном произведении — все в содержании. Правда, даровитый человек может придать красивую форму и недостойному содержанию, но это не значит “творить”, это значит — ловко “сделать”»⁴²⁴.

Ущербность деления на «социальное содержание» и «художественные особенности» почувствовал В. Воровский, который пытался в своей практике преодолевать этот разрыв на основании принципа социально-исторической детерминированности «материальных, объективных условий и психологических субъективных условий»⁴²⁵. Воровский, можно сказать, всю свою литературную критику строит на обосновании существования особого художественного мира, не равного объективной реальности и отличного от субъективного авторского восприятия действительности. Точкой пересечения этих субъектно-объектных импульсов служит герой, являющийся одновременно и проекцией авторских представлений, и отражением реальных жизненных характеров и типов. Этим объясняется то, что предметом пристального внимания Воровского-критика стала не экономическая «подоплека» художественного творчества, не его классовые основания, а социальная психология. В этом плане он допускал грубые просчеты, пытаясь, например, обосновать различия материнского чувства в зависимости от классовой и социальной принадлежности женщины (статья «Две матери»). Но в то же время им проведен скрупулезный анализ психологических «составляющих» героев раннего Горького. В результате «проверки» Воровский открыл, что они отражают не обычные

⁴²³ Вестник жизни. 1906. № 8–9. С. 10.

⁴²⁴ Цит. по: Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX — начала XX в. Хрестоматия. М., 1982. С. 149.

⁴²⁵ Воровский В.В. Литературная критика. М., 1971. С. 94.

человеческие типы, а типы жизненного поведения, общественного сознания, т.е. некие потенциальные возможности социально-психологического развития личности, которые воплощены писателем в абсолютно достоверных художественно индивидуализированных образах.

Недостатки марксистской методологии, ориентированной на содержательный пласт искусства, попытался исправить Н. Чужак. Он поставил под сомнение плодотворность методологических принципов ранней марксистской критики, счел грубейшей методологической ошибкой «смешение фактов действительности с фактами искусства»⁴²⁶. Критик, отметив свойственную марксистской критике непроработанность собственно эстетических категорий и понятий, нащупал действительно слабое место марксистской эстетики — непонимание ею того, что художественная сфера представляет собой самоценную структуру. В этом отношении он сделал исключение для одного Луначарского, у которого обнаружил подобие эстетической системы⁴²⁷.

Методологические принципы, которые должны быть положены в основание марксистской критики, сводятся у Чужака к требованию достичь диалектического подхода к изучению произведения. Получив опору в диалектике (под диалектикой он подразумевает единовременное исследование формы и содержания), эстетика наконец-то, по убеждению Чужака, сможет стать наукой. Необходимость исследования произведения в его формально-смысловом единстве продиктована еще и тем, что встречаются критики, которые не устают повторять избитую фразу о том, что «литература есть царство художественной

⁴²⁶ Чужак Н. Дешево стоит // Голос Сибири. 1911. № 18. 23 янв.

⁴²⁷ Симпатии Чужака к Луначарскому, по-видимому, имели глубокие корни. По крайней мере, познакомившийся с Чужаком в 1916 г. Ф. Сологуб писал о нем так: «Молодой человек довольно жизнерадостного вида, по манерам нечто вроде смеси Минского и Луначарского <...>» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 266).

формы», и тем, что сами марксисты изолированно изучают форму и содержание, применяя к каждой из сфер свои критерии.

Чужак хочет, чтобы его критику называли «эстетической», поскольку она «рассматривает всякое явление во всем объеме и в его конечной художественной сущности»⁴²⁸. Он в своих критических опытах не игнорирует и «публицистический момент», но делает его второстепенным, подчиненным. Чужак считает совершенно неуместным раздавшийся среди критиков-марксистов призыв к «преодолению эстетики»⁴²⁹. Надо преодолевать не эстетику, а «упадочный, пассивный» эстетизм, позиции которого действительно усилились в настоящее время.

Но не меньшую опасность Чужак видит и в догматической, «формальной критике»⁴³⁰, которая руководствуется абстрактными эстетическими критериями, не соотнесенными с историческими реалиями, не зависящими от социальных изменений. Критик отстаивает необходимость исторической обусловленности эстетических представлений. Поэтому особенно интересно посмотреть, как критик решает проблему соотношения социального, классового и эстетического — ту проблему, о которую «споткнулась» вся марксистская критика.

Он, конечно, знает, что «историческое значение» художника полноценно может быть раскрыто только в классовом ракурсе (марксистская методология!), что «всякий поэт есть порождение известной среды, известного класса»⁴³¹, но в то же время что-то (интуиция?)

⁴²⁸ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1916. С. 44.

⁴²⁹ Намек на статью М. Ольминского «Преодоление эстетики», появившуюся в № 1 «Сибирских огней» за 1911 г.

⁴³⁰ Чужак Н. Литературный дневник // Сибирская мысль. 1911. № 148. 14 июня.

⁴³¹ Чужак Н. Война и искусство // Сибирский студент. 1916. № 3–4. С. 133.

подсказывает ему, что этим не определяется в полной мере «духовный облик», «индивидуальная сущность»⁴³² пишущего.

Узость марксистской методологии, делающей основную «ставку» на классовую психологию, мучила Чужака еще и потому, что он понимал, как неимоверно трудно учитывать при ее использовании эстетическое своеобразие произведения. Как противник голой идеологичности, Чужак знает, что в «совершенном», подлинно «художественном» произведении искусства заключена не только «мысль художника». И если критик будет усваивать только «голую идею», то он рискует «оставить неучтенным то неуловимо тонкое, что, органически сливаясь с формой, не может быть досказано словами, но может ощущаться только в целом как неосознанное, как намек, как настроение». А как этот намек, это «настроение» определить в координатах классовости? Ведь только «схематичное», лишенное «блесток истинной поэзии» можно пересказать «просто и доступно»⁴³³.

Чужак одним из первых начал осознать «неуниверсальность» марксистской методологии, границы, в которых она может быть использована. Для него очевидно, что классовый подход отнюдь не является гарантом верности проводимой оценки. Сопоставляя статьи о Н.А. Некрасове разделяющего кадетскую платформу В. Брюсова и политически безупречного, стоящего на пролетарской позиции В. Мирови⁴³⁴, Чужак вынужден признать, что брюсовские суждения более верны. И не только потому что классовая точка зрения его оппонента проведена «примитивно, вульгарно, грубо»⁴³⁵, но и потому что для Чужака очевидна вариативность и изменчивость «классовой природы отдельной

⁴³² Новая Сибирь. 1913. № 5. 6 января.

⁴³³ Восточная заря. 1909. № 143. 11 сентября.

⁴³⁴ Псевдоним социал-демократа В.К. Икова, печатавшегося в «Нашем деле», «Возрождении», «Печати и революции».

⁴³⁵ Чужак Н. Из разговоров о Некрасове // Новая Сибирь. 1913. № 5. 6 января.

личности»⁴³⁶. По его мнению, Некрасов мог выступать и как идеолог помещичьего класса, и как идеолог разночинцев в зависимости от проповедуемых им идеалов. И недопустимо делать из него последовательного певца демократии, как это делает В. Миров. Чужак явно колебался и в определении условий, по которым писатель оказывался связан с тем или иным классом. Что это? Сознательный выбор, волеизъявление художника или диктат неоспоримых законов, заставляющих писателя выражать ту или иную классовую психологию? Во всяком случае его фраза «И. Никитин ВОЛЬНО или НЕВОЛЬНО идеализировал мещанство»⁴³⁷ — свидетельствует о неопределенности позиции Чужака по этому вопросу.

У Чужака не было четкого представления о том, что же на самом деле представляет собой «классовая природа» художника и «классовая точка зрения» на искусство⁴³⁸. И в споре о Некрасове Чужака главным образом не устроило объявление поэта певцом «крестьянской демократии», на чем упорно настаивал В. Миров и что показалось критику следствием неточного применения классовой теории. Более близкой к истине ему показалась брюсовская трактовка Некрасова как поэта города, тем более что он сам считал его поэзию отражением поведения и положения «горожанина в деревне», поэтому он и объявил брюсовскую трактовку подлинно классовой, но классовой, так сказать, бессознательно, по наитию, поскольку сам ее создатель, как прекрасно понимал Чужак, конечно, и не подозревал, что он придерживается классовой методологии.

⁴³⁶ Чужак Н. Из разговоров о Некрасове // Новая Сибирь. 1913. № 5. 6 января.

⁴³⁷ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1916. С. 7.

⁴³⁸ Как будет показано в работе дальше, четкого представления об этом не было во всей марксистской критике. Иначе не могли бы возникнуть самые различные интерпретации классовой сущности искусства на рубеже XIX–XX веков — от концепции возрождающегося аристократизма до идеи пронизывающей его «упадочной» буржуазности.

Самому Чужаку ближе понимание классовости в духе различий в культурном бытии, воспитании, окружении, условиях существования. Оно у него приблизительно такое же, как у представителей психологической школы. Поэтому ему легче разделить писателей на «городских» и «деревенских», вывести особенности их творчества из условий рождения, воспитания, быта⁴³⁹. Но здесь он попадает в традиционный «капкан» содержательности, так как восприятие «городского» и «деревенского» начала у него покоится исключительно на основных темах творчества писателей. Поэтому он совершенно спокойно может объявить антиподом «городского» поэта Брюсова — «усадебного» поэта К. Бальмонта⁴⁴⁰, не ощущая очевидной мировоззренческой и эстетической общности обоих поэтов.

Таким образом, можно видеть, что сопротивление Чужака прочтению произведений под углом зрения классового анализа было активным, сознательным, но не очень последовательным и продуманным. Можно даже сказать, что это было интуитивное сопротивление человека, чуткого к художественной стороне произведения, но связанного по рукам и ногам принципами марксистского учения.

В 1910-е годы Чужак не подменяет разговор о художественных достоинствах произведения характеристикой классовой психологии или классовой принадлежности его автора, определением его политических взглядов. Объяснение особенностей творчества писателя этими причинами кажется ему далеко не достаточным, к нему склонны прибегать, как он намекает, «любители прямолинейной словесности». Он убежден, что восхищение прошлым совсем не обязательно является признаком «панской психологии автора», как пытаются доказать его коллеги, оно

⁴³⁹ См. статью Н. Чужака в «Восточной заре» (1910. № 166. 25 июля).

⁴⁴⁰ Он поддерживает точку зрения В. Львова-Рогачевского, первым выступившего с таким определением особенностей обоих поэтов.

может быть продиктовано и «тоской по цельности, по полноте, по нерастратченному чувству».

И хотя Чужак не отрицает, что разговор о произведении искусства может вестись и «с пролетарской точки зрения», он убежден, что критик не должен руководствоваться набором самых общих признаков, будто бы заведомо «приписанных» по ведомству того или иного класса. Классовость, по Чужаку, вовсе не абсолютный и не обязательный критерий. «Там, где это нужно», критик пообещал стоять «на классовой точке зрения». Но все же он считает не лишним громко заявить о своей особой позиции по этому вопросу. «Не все дороги в литературно-художественном творчестве ведут в классовый Рим»⁴⁴¹. Главной его целью было добиться, чтобы всем стало ясно: «Истинная точка зрения на искусство лежит вне плоскости партийно-лагерных разногласий»⁴⁴². Чужак, несомненно, оправдывал свой псевдоним: он оказывался «чужим среди своих», одним из первых бунтарей против затвердевшей догматики метода.

Однако среди статей Чужака 1910-х годов существует одна, в которой он именно с классовых позиций беспощадно «расправился» с объектом своей критики. И этим «объектом» оказался Л.Н. Толстой⁴⁴³, которого критик «приписал» к дворянской литературе. Чужак почти повторил ленинскую формулу из статьи «Лев Толстой как зеркало русской революции», назвав писателя «сокрушающимся о грехах и ставящим перед иконой свечи богомольным барином». Но по сути Чужак разошелся с ленинской оценкой, сделав из Толстого традиционного кающегося дворянина, «обычного обличителя дворянской идеологии». Критику кажется, что неудача Толстого (он имеет в виду очерк «Три дня в деревне») объясняется именно этим обстоятельством.

⁴⁴¹ Чужак Н. По журналам // Восточная заря. 1910. № 188. 22 августа.

⁴⁴² Восточная заря. 1910. № 131. 13 июня.

⁴⁴³ Чужак Н. Великое лицемерие // Восточная заря. 1910. № 211. 19 сентября.

Но чувствуется, что такое объяснение не удовлетворило самого критика, и он, оставив классово-идеологический комментарий, перешел к привычным для себя рассуждениям о художественности.

Неожиданная смерть писателя заставила Чужака еще раз усомниться в правильности классового подхода. Он в показанной статье определил его как «грех односторонности»⁴⁴⁴, как непозволительное пренебрежение сложностью и противоречивостью духовного мира художника. Статью «Перед великой тенью» можно даже рассмотреть как принципиальный отказ от классовой точки зрения на искусство. Чужак пишет: «Но с той огромной ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ точки зрения, с которой нужно рассматривать ВСЕГДА, но которую, потерянный и распыленный в обыденной жизни, обретаешь в редкие минуты подъема, с этой ГЛАВНОЙ точки зрения я не мог, не должен был преуменьшать момент великой совести, живущей в человеке». Произнеся эти слова, Чужак не только присоединился к голосам, говорившим о совести писателя как о главном мериле его творческого и человеческого поведения, к тем критикам, кто в глазах ортодоксальных марксистов выглядел ренегатом, отступником, «героем оговорочки»⁴⁴⁵, но и открыто заявил об общечеловеческой, гуманитарной точке зрения как высшем уровне оценки.

Но исключение из анализа классовых координат лишало в свою очередь критика-марксиста своего лица. Он по сути не мог предложить ничего нового, оригинального в трактовке художественного явления. Его голос сливался

⁴⁴⁴ Чужак Н. Перед великой тенью // Восточная заря. 1910. № 259. 14 ноября. Очень ценно само по себе «покаяние» критика: мало кто из критиков-марксистов мог похвастаться исправлением своих ошибок. Раз выставив «оценку» писателю, они потом непоколебимо стояли на своем.

⁴⁴⁵ О Толстом как «великом моралисте», «великой совести» писала также вся либеральная пресса, начиная с 75-летнего юбилея писателя (см: Русские ведомости. 1902. № 240. 31 августа; Нижегородский листок. 1903. № 234. 28 августа; Киевская газета. 1902. № 259. 19 сентября и др.).

с голосами критиков, не имеющих никакой твердой методологической базы, действовавших по наитию. Таким образом, «оригинальность» марксистской критики заключалась в заполнении «классового досье» на художника. Сочтя же это «досье» слишком приблизительным, элементарным, не охватывающим всего своеобразия творческой личности, критик-марксист оказывался лишенным своего главного инструментария, но сделать инструмент марксистского анализа более тонким и чувствительным он был не в состоянии. Конец статьи Чужака о Толстом как нельзя лучше подтверждает это. Критик произносит слова, ничего не проясняющие в облике великого писателя, отделяется трафаретными формулировками и ничего не значащими фразами типа «смерть Толстого — светлый праздник человечества <...> великий дух одним последним напряжением взметнул на высоту святого подвига».

Однако «приумножение» методологических подходов никак не влияло на партийную позицию Чужака. Он был и оставался правоверным большевиком. И корректировка классовых характеристик свидетельствовала о неудовлетворенности его марксистской методологией, об убеждении, что она действительно требует изменений и преобразований, а не о политической переориентации⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Партийная принадлежность критика бросается в глаза, когда он выступает как обозреватель общественных настроений, как публицист. В этом случае его партийный темперамент оказывается как нельзя более кстати. Следует вспомнить, что Чужак обладал не только «партийным» темпераментом, но и вздорным, неуживчивым характером, хотя в быту был скромным и непритязательным. Его заносчивость, несамокритичность, потребность в лесть неоднократно делались предметом разбора на страницах сибирской прессы (см.: Чужак Н. Маленький фельетон // Иркутское слово. 1912. 16 января). В 1911 г. ему даже предложено было оставить работу в газете «Голос Сибири», т.к. он учинил, как писали в прессе, «кулачную расправу» над бывшим редактором-издателем газеты, который посмел что-то изменить в его рукописи (см.: Талалаев В. О понимании и других предметах // Голос Сибири. 1911. № 69).

Но поскольку в своей критической практике Чужак почти постоянно сталкивался с авторами, которые при создании своих произведений не преследовали формальных задач, то чаще он был вынужден разбираться в идейной основе произведения, в его идеологической структуре, в политических взглядах художника. При этом ему, естественно, больше всего хотелось уйти от политических штампов, клише, ярлыков. Его мало интересовали фракционные разногласия в литературных вопросах, мало занимала политическая платформа его оппонентов. Партийность все чаще ощущается им как элемент внеэстетического подхода к явлению искусства. И его анализ статей критиков, «придерживающихся идеологии трудящихся», неоспоримо доказывает, что «пролетарские» узоры наиболее яркими, выпуклыми и отчетливыми получаются тогда, когда искусство предается забвению.

Но Чужак объективен. Он видит, что тому виной не *пролетарская* партийность, а партийность вообще. То же самое происходит и у критиков, стоящих на позициях буржуазной партийности. И они, проводя свою идеологическую установку, начинают идентифицировать искусство и действительность, и в их работах появляются и «грядущие хамы», и всякого рода «чернь», и вся та абракадабра, которая не

24 марта). Как партиец, он может остроумно высмеять «исполнение» чаяний П. Боборыкина, дождавшегося «слияния всех классов и всех слоев нации» (Забайкальское обозрение. 1916. № 7. 15 февраля), но может отдать должное и политической зрелости противника: ему больше по душе «Русская мысль» времени открытого кадетизма, чем образца 1915 года, высказывающая чисто обывательские мнения (см.: Восточная Сибирь. 1915. № 92. 28 марта). Часто он вступает в конфликты по идейным соображениям. Многие его выступления становятся сенсационными и дают повод для его осуждения и дискуссий «по поводу». Как он выразился в письме к Ф. Сологубу, его «совсем заклевали» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. № 743. Письмо от 25 ноября 1916 г.) после объявления им этого писателя выразителем русской души и исконно русского национального самосознания (На лекции Сологуба // Багульник. 1916. № 3).

имеет никакого отношения к искусству⁴⁴⁷. Ясно, что этот пассаж направлен против Мережковского (свидетельство чего — упоминание о «грядущем хаме»), и это говорит о том, что Чужак весьма точно почувствовал общность идеолого-политизированных подходов в критике (при различном смысловом наполнении самих идеологий).

Однако ему самому внепартийная оценка давалась не просто. Примером «нерешительности» критика в этом вопросе может служить его анализ повести А. Тырковой «Ночью». С одной стороны, для него очевидно, что к социал-демократии писательница питает органическую ненависть, но, с другой, именно лежащий в основе этой ненависти «неосознанный аристократизм»⁴⁴⁸ и определяет художественные достоинства произведения: «нежную матовость» палитры, «исключительный эстетизм» образов. Чужак осознает, что писательница — достойная наследница тургеневских заветов, что она глубокий знаток женской психологии, с изумительной тщательностью выписывающий любовные переживания, однако от колкого замечания, продиктованного исключительно идеологическими соображениями («с ветхим багажом тепличного эстетизма далеко не уедешь»), удержаться не может.

Чужака можно признать наименее политизированным среди критиков-марксистов, что объясняется и его индивидуальной позицией, и попыткой марксистской критики в обозначенное время обрести большую подвижность. Но полностью освободиться от «политики» не дано и ему, и для того чтобы заклеить врага, он использует любые средства, вплоть до того, что увязывает его критическую деятельность со склонностью к политическому двурушничеству, ренегатству, предательству. Он уверенно заявлял, что «видимость прикосновения к марксизму» моментально улетучивается и бывшие марксисты неминуемо дрейфуют

⁴⁴⁷ См.: Голос Сибири. 1911. № 36. 13 февраля.

⁴⁴⁸ Восточная заря. 1910. № 110. 6 мая.

вправо, как только в обществе усиливаются реакционные настроения. Чужак накладывал политическое клеймо на «неугодных»⁴⁴⁹, хотя он догадывался, что невозможно критика, заговорившего о свободе творчества, зачислять сразу же «по категории реакции»⁴⁵⁰.

Стоит добавить, что у Чужака только в исключительных случаях мы встречаемся с отголосками того партийного прагматизма, с которым он собственно и вошел в литературную критику и от которого сознательно пытался избавиться в 1910-е годы. Его первое литературно-критическое выступление — фельетон «Беллетристика с направлением»⁴⁵¹ — было посвящено рассказу А. Бибика. Чужак явил своим выступлением образец критической работы критика-большевика. Разбор свелся в основном к негодованию по поводу того, что автор позволил себе нарисовать меньшевиков как мужественных романтиков, а большевиков как малодушных и малосведущих бахвалов. Чужак попытался подвести и эстетическую базу под свои партийные убеждения, напоминая о недопустимости наделения отрицательного с точки зрения автора героя всевозможными пороками. Но все же статья свелась исключительно к осуждению меньшевизма как политического течения и не содержала ничего более, хотя критик и намекнул, что совершает экскурс в «область искусства», а не затевает «полемику».

Чужак марксистскую критику рассматривал не как замкнутую систему, неспособную к соприкосновению, плодотворному контакту с другими критическими школами, а как теоретико-методологический феномен, способный

⁴⁴⁹ По некоторым сведениям, он обратился к этим «традициям» марксистской критики в 1920-е гг., когда занял должность политредактора русского отдела Главлита (подробнее об этом см.: *Белобровцева И.* Бунтарь и цензор // *Грани.* 1992. № 165).

⁴⁵⁰ *Чужак Н.* Критика «бури и натиска» // *Восточная заря.* 1910. № 126. 6 июня.

⁴⁵¹ *Волна.* 1905. № 2.

к развитию и обогащению. Он искал критику «синтетическую», не пренебрегающую и взятым «со стороны». В 1910-е гг. мы видим как бы новый виток тех поисков и обретений, которые имели место в марксистской критике на этапе ее формирования.

Что же ценного обнаруживал Чужак в стане «инакомыслящих»? Он едва ли не единственный, кто в начале XX века создал своеобразный путеводитель по критике этого периода, обрисовав иногда одним, иногда несколькими штрихами почти всех ее представителей. Он отметил вкус Ю. Айхенвальда, глубину А. Горнфельда, бурный темперамент П. Пильского, стереотипность высказываний Ф. Батюшкова, остроту пера К. Чуковского, философскую глубину оценок А. Белого и В. Брюсова, публицистическую невнятицу В. Львова-Рогачевского, отточенность характеристик А. Луначарского. В его наследии мы встретимся с отзывами о Ю. Каменеве, Г. Алексинском, Ю. Стеклове, М. Ольминском, А. Скабичевском и Е. Соловьеве-Андреевиче⁴⁵².

Анализируя критические выступления каждого из них, Чужак всегда касался методологической обоснованности критического высказывания, специфики критики как науки и одновременно особого рода творчества. В целом его оценка всей русской критики была негативной. Его возмущал недифференцированный подход современной критики к сложнейшим явлениям культуры, готовность критиков делать «сборную солянку из поэтов», «вермишель из философии», «кашу из российских декадентов»⁴⁵³. Но следует указать, что эстетические основы собственной литературно-критической системы Чужака были собраны также «с миру по нитке». И обнаруживал он ее корни совсем даже не в марксистской эстетике, а у Вл. Соловьева, М. Гюйо,

⁴⁵² Восточная заря. 1910. № 166. 25 июля, № 253. 7 ноября; Иркутское слово. 1912. № 4. 23 января; Сибирская мысль. 1911. № 148. 14 июня; Восточная заря. 1910. № 223. 3 октября.

⁴⁵³ Иркутское слово. 1912. № 12. 19 марта.

В. Белинского, Р. Прельса — тех критиков, у которых, на его взгляд, было сильно развито эстетическое чувство.

Против «традиционной критики», утверждавшей права «зеркального» отражения действительности в искусстве, выступили, как утверждает Чужак, все критики начала XX века. На самом деле он называет имена одних модернистов — М. Метерлинка, К. Бальмонта, С. Пшибышевского. Но чувствуя, что это звучит неубедительно, решает подкрепить свои слова авторитетом Белинского. Он напоминает, что этот критик призывал «проводить» факты действительности «через фантазию». Правда, Чужак забывает отметить, что Белинский настойчиво напоминал о необходимости приводить этот «частный» взгляд субъективного истолкователя в соответствие с неким «общим» знаменателем, т.е. призывал к созданию объективно значимых произведений. По версии же Чужака, именно «субъективное» обеспечивает неоспоримую ценность создаваемого.

Чужак моделировал образ идеального критика и идеальной синтетической критики. Он отказывался от деления в критике на «чистых» и «нечистых». Очевидная «всеядность» Чужака существенно отделяла его позицию от ригористически выверенной ортодоксальной марксистской критики, но приводила к изрядному эклектизму. Причем создавалось впечатление, что он занят главным образом тем, чтобы подобрать как можно больше цитат, подтверждающих его положения, совершенно не заботясь о том, чтобы привести их в надлежащую систему.

Критик, на его взгляд, должен быть «восторженным колдуном», всегда памятующим об отделении художественного мира от реальности, должен пробуждать «расплавленную, как огонь лавы», «веру в человека, в побеждающую совесть» и призван делать это самозабвенно, горячо и искренне⁴⁵⁴. При этом «вера» не должна подменяться

⁴⁵⁴ Восточная заря. 1910. № 259. 14 ноября.

«узкой партийностью» и «партийным фанатизмом»⁴⁵⁵. Ему важно оградить ее от кружковой замкнутости и зависимости, в которых он видит один из серьезнейших грехов современной критики. Критику, поющую в унисон, он называл «приходской»⁴⁵⁶. Ему претит групповщина, он выступает за непредвзятость, неподкупность, независимость критической оценки.

Чужаку в критическом исследовании важно творческое начало. Он солидаризируется с позицией П. Пильского, который отличие критика от художника обнаруживал только в различных источниках вдохновения. Ему тоже кажется, что свой творческий потенциал критик реализует, «творя» автора, создавая свое собственное видение творчества художника. Чужаку важно подчеркнуть, что современная критика приобретает все более личностный, субъективный характер и этим принципиально отличается от прежней, традиционной. Чужаку явно импонирует субъективный взгляд на современную литературу К. Чуковского и его внимание к форме произведения (хотя, на его взгляд, форму Чуковский понимает неверно). За это Чужак готов ему простить легкость и броское остроумие его статей⁴⁵⁷.

Субъективный план ярче всего выступал в импрессионистической критике рубежа веков, и поэтому эта линия представлялась ему наиболее перспективной. Ему нравился стиль критиков-импрессионистов (сам он выражался тяжело и довольно-таки ординарно). Он расточает похвалы Бальмонту-критику⁴⁵⁸. И хотя в такой его фразе, как «статьи о литературе Бальмонта — сплошь одни выдумки,

⁴⁵⁵ Чужак Н. Критика «бури и натиска» // Восточная заря. 1910. № 126. 6 июня.

⁴⁵⁶ Иркутское слово. 1912. № 18.

⁴⁵⁷ Кстати, Чужак, пожалуй, единственный среди критиков-марксистов, кто не ополчился против Чуковского.

⁴⁵⁸ Его статью о Некрасове он считает «в высшей степени ценной» (Русская мысль. 1912. № 6. С. 210).

сочинительство <...> игра фантазии; его “Торные вершины” — вершины его собственной мысли; с этих вершин глядит он вниз: кругом полусвет, загадочность и неясность, и среди неясных теней низа Бальмонт гадает и творит»⁴⁵⁹, явно можно расслышать критические ноты, имеющиеся в ней слово «творит» нейтрализует критический заряд высказывания. Ведь известно, что в аксиологической системе Чужака «творчество» занимает высшую ступень. Это следует особо подчеркнуть, поскольку критики, склонявшиеся к прочтению литературы сквозь призму социально-генетического анализа, требовали, чтобы свобода творческой энергии всегда находилась под «контролем разума»⁴⁶⁰.

По той же причине Чужак восторженно воспринял критические экзерсисы А. Закржевского. В его книге «Карамазовщина»⁴⁶¹ Чужака восхищает «своеобразная иступленность» критика, которая позволяет постичь психику автора сквозь «призму собственных переживаний». Чужак приветствует критический ход, при котором творчество художника рассматривается под углом зрения «исканий и запросов» самого критика, а результатом становится создание критиком собственного художественного мира, продуцирование вовне своего творческого «я». «Исповедуясь сам», критик как бы срастается с душой писателя и его персонажей. Подобный разбор творчества писателя становится «не чем иным, как параллельным творчеством».

Очень соблазнительно вновь провести очередную параллель методологических предпочтений, возникавших в марксистской критике, с критическим методом Мережковского, которого его оппоненты как раз и осуждали за то, что под его пером возникают «собственные», «самodelьные»⁴⁶²

⁴⁵⁹ Восточная заря. 1910. № 126. 6 июля.

⁴⁶⁰ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 211.

⁴⁶¹ Русская мысль. 1912. № 5.

⁴⁶² Минский Н. Абсолютная реакция (Л. Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. С. 206.

Толстой и Достоевский. Чужак, конечно же, и не подумал бы критиковать его за это. «Собственные», «самодельные» писатели — как раз то, к чему должен стремиться критик. Таким образом, можно считать, что марксистская критика частично совпадала по идеологическим и по творческим параметрам с религиозно-философским ответвлением символистской критики.

Казалось бы, Закржевский имеет все шансы быть для Чужака признанным эталоном литературного критика. Однако при всей завороченности «страстностью» изложения Закржевского Чужак не теряет способности к аналитическому суждению и признается, что критические опусы, подобные «Карамазовщине», все же нельзя считать «ценным критическим трудом». Он готов признать за ним лишь достоинства «талантливо написанных человеческих документов». Однако рождается подозрение, что такая оговорка всего-навсего уловка и на самом деле Чужак не может расстаться с убеждением, что перед нами замечательная критическая работа. Основания к такому заключению дает нам следующий пассаж критика: книга создана таким образом, что «костяк анализа, упорного и тонкого, почти не ощущается», автор с помощью интуиции приходит к неопровержимому доказательству отдельных положений и почти воплощает в своем создании завет Уайльда о критике как «творчестве в высшем смысле этого слова». Произнеся слово «творчество» в очередной раз, Чужак оказывается вновь загипнотизированным им.

Приведенная выше оценка свидетельствует об убежденности Чужака в необходимости добиваться «конечного впечатления», что наилучшим образом удастся сделать представителям импрессионистической критики. Но, придавая столь большое значение личности критика, требуя от него свободы выражения, они не хотят принимать в расчет его общественно-политических воззрений, которые, как считает Чужак, составляют

неотъемлемую часть личности пишущего. Игнорирование этих воззрений заранее обрекает суждения такого критика на «неполноту».

Критическая непримиримость Чужака к своим собратьям «по цеху» оказывается при ближайшем рассмотрении весьма относительной. Казалось бы, обязательное включение атрибутов творческого воображения в процесс создания критико-эстетической системы должно было бы заставить Чужака принять в штыки социологические построения В. Фриче, его механистическую триаду — экономика—психика—стиль. Однако этого не происходит. И он соглашается с приговором Фриче, что психика всех классов за последние тридцать лет изменилась настолько, что люди начали чувствовать и мыслить в «импрессионистическом и детерминистическом» направлении⁴⁶³, а это и обусловило возникшую в начале XX века в искусстве тенденцию — фиксировать мелкое и частное.

Апелляция к творческому началу помогла Чужаку создать довольно оригинальную теорию эволюции художественных форм в литературе и в определенном роде систематику типов творчества. Эта работа проводилась им начиная с таких основополагающих статей, как «Что же такое искусство?» и «Искусство — зеркало ли жизни?»⁴⁶⁴, в которых он объявил себя последователем Л. Толстого⁴⁶⁵, и продолжалась в многочисленных разборах, отзывах, рецензиях, которые он помещал в «Сибирской нови», «Сибирской заре», «Сибирской мысли» и многих других изданиях⁴⁶⁶, когда, по собственному выражению, решил

⁴⁶³ Восточная заря. 1909. № 207. 25 декабря.

⁴⁶⁴ Восточная заря. 1909. № 54. 24 июня; 1910. № 131. 13 июня.

⁴⁶⁵ В заслугу писателю он поставил «научно-объективную» постановку проблемы искусства, но указал, что тому не удалось избежать «художественного опростительства». Также он приписал Толстому полный отказ от реализма.

⁴⁶⁶ Наверное, трудно перечислить все издания, в которых публиковал

«специализироваться на эстетике и художественной критике»⁴⁶⁷. Завершиться она должна была изданием книги «Элементы творчества в современной литературе»⁴⁶⁸, так и не увидевшей свет.

Чужак сделал целью своей жизни борьбу с концепцией отражения как дублирования и повторения. Теория, которая покоилась на убеждении, что «ВДОХНОВЕНИЕ покорно ПЛЕТЕТСЯ за пристальным и кропотливым изучением и наблюдением жизни»⁴⁶⁹, вызвала его категорическое неприятие. Он не мог согласиться, что только изменения в самой жизни влекут за собой «героический романтизм и пророческие чаяния» нового искусства.

Чужак пытался осознать и воспроизвести в своей эстетике сложную диалектику взаимоотношения искусства и жизни. Выдвигая на первый план «преображающий» (а не познавательный, воспроизводящий, отражательный) характер искусства, он настаивал на прихотливой изменчивости, ускользающей динамике этих взаимоотношений. Соглашаясь с основным постулатом марксистского искусствознания о зависимости произведения искусства от социально-экономической структуры общества, критик тем не менее утверждал, что «литература, как и всякое искусство, есть тончайшая из всех “надстроек”», что она имеет «свои собственные формальные законы»⁴⁷⁰. Он подчеркивал, что

работы на эту тему Чужак. Укажем лишь на некоторые — «Восточная Сибирь», «Забайкальское обозрение», «Сибирская летопись», «Сибирский архив», «Сибирские записки», «Молодая Сибирь», «Новая Сибирь», «Голос Сибири», «Иркутское слово», «Сибирское обозрение», «Сибирский журнал».

⁴⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2187. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 1.

⁴⁶⁸ О ней он сообщал в письме брату в 1910 г. (РГАЛИ. Ф. 2187. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 1.). Одна из глав ее должна была быть посвящена «реабилитации» модернизма «как школы».

⁴⁶⁹ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 208.

⁴⁷⁰ Чужак Н. В литературном тупике. По поводу «Сашки Жигулева» // Иркутское слово. 1912. № 5. 30 января.

закономерности развития и функционирования этой надстройки обнаружить неимоверно сложно, однако взялся за эту задачу.

Один из вариантов ответа на вопрос, что же такое творчество, предложен им в статье 1909 г., озаглавленной «Без творчества». «Под творчеством в искусстве, — писал критик, — я разумею главным образом создание новых идеологических (в широком смысле этого слова) ценностей». Первейшей из этих ценностей объявлялась им идея разрушения, если она в конечном счете служит созиданию. Иными словами, он призывал к воплощению в искусстве одного из законов диалектики — закона отрицания отрицания. «Осознать жизнь творчески — это значит, — объявлял Чужак, — каждый момент ее <...> пропустить <...> сквозь призму ясно осознанного будущего», подметить то, что «пробивается для новой жизни»⁴⁷¹.

Чужак уверен, что заявленный им «диалектический подход» позволяет пересмотреть все ранее существовавшие схемы, оценки, концепции. Сам он начал с проведения новых демаркационных линий в русской литературе XIX века. В основу своей классификации он положил достаточно трудно вычлняемый, ощутимый скорее на уровне подсознания признак — эмоциональность, или как он выражался, «творчество горячего сердца»⁴⁷².

Эмоциональность делает художника ультрареалистом. Ультрареализм — тип творчества, являющийся, по Чужаку, идеалом любого художника. Только в ультрареализме творчество приобретает «страстный, как натянутая тетива, как вызов, как пощечина кому-то, характер»⁴⁷³. Художник,

⁴⁷¹ Восточная заря. 1909. № 49. 18 июня.

⁴⁷² Чужак Н. Литературный дневник // Восточная заря. 1910. № 253. 7 ноября.

⁴⁷³ Примечательно, что слово «пощечина» возникло у Чужака почти за два года до появления манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу».

в понимании Чужака, не должен бояться грубости, даже цинизма⁴⁷⁴. Писателя не должны пугать быт, детали, подробности, которые обязаны перерасти в «беспощадное изображение действительности с ее» далеко «не случайными» «крайностями».

Согласно воззрениям Чужака, в ультрареализме особенно важно обращение к «обычному, нестрашному, обывательскому». На этом фоне еще отчетливее будут видны «тревожно-ищущие, страстные штрихи»⁴⁷⁵. Чужак утверждает, что под пером ультрареалистов быт не дублируется, напротив, происходит разрушение быта⁴⁷⁶. У истоков ультрареализма стояли Н. Гоголь, Ф. Решетников, Л. Толстой, В. Стефаник, чьи произведения только поверхностному наблюдателю могут показаться переполненными бытом. На самом деле и в «Мертвых душах», и в «Подлиповцах», и во «Власти тьмы» сквозь бытовые картины проступают контуры жизни, «как она должна быть», иными словами, просвечивает нравственный и социальный идеал писателя. Писателя должна занимать душа вещей. Он обязан «владеть вещью», «говорить через вещь»⁴⁷⁷ и в то же время показывать

⁴⁷⁴ Несколько неожиданно за пределы «грубого» критик выводит понятие гротеска, которое трактуется им исключительно как «уродливое», что может быть принято в качестве темы произведения, но никак не в смысле «способа исполнения, трактовки» (Профессор *Сторицын Н.Ч.* Пьеса Л. Андреева на сцене городского театра // Новая Сибирь. 1913. № 20. 24 января).

⁴⁷⁵ *Чужак Н.* Неумный бубен // Восточная заря. 1910. № 154. 11 мая.

⁴⁷⁶ Эти рассуждения критика очень напоминают ход мысли в статье «О реалистах» А. Блока, делившего всех писателей на «бытовиков» и «отрицателей быта». Можно также уловить сходство между требованием критика «владеть» бытом, повелевать миром вещей и идеей В. Маяковского и футуристов о «владении» словом. Все это вместе складывается в эстетическую концепцию авангардизма, получившую практическую реализацию в творчестве художников второй половины 1910-х — начала 1920-х годов.

⁴⁷⁷ Несколькими годами позже Маяковский призовет не «писать о войне, но... писать войною», изобретать слова, разрывающиеся, «как фугас», ноющие,

ужас нахождения «в плену вещей»⁴⁷⁸. Пока в полной мере, считает критик, это удалось только А. Ремизову. И только такое изображение может претендовать на то, чтобы стать «криком сердца».

Ультрареализм — это творческая переплавка реалий окружающего мира в субъективном сознании воспринимающего, но произведенная не рассудочно (как у Золя и боборыкинцев, которые создали «головной реализм-натуризм»), не восторженно-приукрашивающе (как у Горького, который создает «подслащенные романтизмом» произведения), а эмоционально. Таким образом, Чужак связывал трансформацию и образование нового метода в искусстве не с изменением мировоззрения художника, к чему были склонны практически все критики-марксисты, а с эмоционально-творческой переработкой впечатлений. «Ясное осознание будущего», которого он ждал от писателя, не ставилось им в непосредственную зависимость от пролетарского мировоззрения. Критику представляется, что новый реализм от старого будет отличать не мировоззрение, а страстное чувство. И в результате возникнет «идеалистический реализм», в котором реалистичность творческих приемов будет обнимать идеальное содержание⁴⁷⁹. Автор теории «ультрареализма» уверен, что этот метод идеально подходит для уловления элементов будущего⁴⁸⁰.

как «боль раны», грохочущие, «как победное ура» (*Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 30, 326).

⁴⁷⁸ Восточная заря. 1910. № 154. 11 мая.

⁴⁷⁹ Не напоминает ли этот «идеалистический реализм» Чужака ту программу литературного развития, с которой выступали неонародники? Ведь и П. Кропоткин писал, что реализм — это «реалистическое описание характеров, подчиненное идеалистическим целям» (*Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907. С. 239). Не случайно же наиболее близко к ультрареализму, согласно схеме Чужака, подошел Ф. Решетников.

⁴⁸⁰ Пафос же борьбы, апология «безумства храбрых» наиболее адекватно могут быть раскрыты в формах «романтизированного реализма». Среди

В свою концепцию искусства Чужак вводит еще один критерий — импульсивность. Горький для него — писатель не импульсивный, он подходит к выбору тем рационально, занят всегда проблемами, которые волнуют лично его. И хотя Горький и вставил «скромную фигуру» Ниловны в «перспективу Будущего»⁴⁸¹, он не ультрареалист; он фатально, по мнению Чужака, отстал от запросов времени. Его «холодное знание» (видимо, имеются в виду социалистические идеалы писателя) диктует ему «научно-социалистические замыслы», то заставляя обращать свой взор на «распад, расслоение», «оторванность» одного класса от другого, то увлекая на путь прославления радостного, обнадеживающего завтра. Этот писатель остался глух к требованиям искусства, он даже глубокое и серьезное содержание заключает в «изжитую форму».

Но закрадывается подозрение, что критика более не устраивает не формальная старомодность Горького, а рациональная убежденность писателя в неминуемой победе революционных сил⁴⁸². Чужак с огромным недоверием относится к мировоззренческому диктату, и именно такой диктат обнаруживает он в творчестве писателя, который пишет словно бы «по приказанию».

Следует отметить, что критик остался абсолютно равнодушен к горьковским «Чудакам», пьесе, в которую проникли махистские веяния. В ней устами писателя Мастакова

вариаций романтизма, которые Чужак предлагал к использованию в современной литературе, есть и такая: «идеалистический романтизм». Этот метод наиболее органичен в периоды общественной реакции и удачно используется Ф. Сологубом (см.: *Чужак Н. От Передонова к творимой легенде* // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911).

⁴⁸¹ Чужак Н. Без творчества // Восточная заря. 1909. № 49. 18 июня.

⁴⁸² Есть, правда, сведения, что была еще одна причина последовательной холодности критика к творчеству этого писателя. Как упоминает Сологуб, Чужак был «принят в "Летопись", но в Горьком разочарован: посылал ему критическую статью о Горьком без похвал и не получил даже ответа» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 266).

Горький декларировал идею пересоздания реальности в искусстве с учетом содержащихся в ней потенциальных возможностей под углом зрения содержащихся в ней возможностей, так называемой «третьей реальности». О чем свидетельствует это «непризнание»? О том, что махизм критика не был каноническим, или о том, что близость Чужака к махизму сильно преувеличена нашим литературоведением⁴⁸³?

Однако отыскать неоспоримые доказательства того, что вину за рассудочность творчества Чужак целиком возлагал на мировоззрение, не удастся. Применительно к Горькому скорее отыщутся строки, в которых высказаны мысли, характерные для остальной марксистской партийной критики, например: «идеология общественного класса, лучшим чаяниям которого художник отдал свое творчество», окрылила его, вознесла «на вершины духа, просветленного сознанием», обогатила «новым содержанием»⁴⁸⁴.

Объясняется такой поворот в рассуждениях критика, на наш взгляд, тем, что исповедуемая им «диалектическая» точка зрения вписывала искусство в панораму прогрессивного поступательного развития истории, совершающегося в русле раскрытия и укрепления позитивных начал. Поэтому предлагая, казалось бы, новый взгляд на искусство, Чужак остался в плену старых представлений о пессимизме и оптимизме, о вере в будущее и скептицизме. А поскольку в отношении к будущему в марксизме всегда выдвигался оптимистический прогноз, то естественно, что искусство, рисуящее радужные перспективы, зачислялось в разряд прогрессивного. В творчестве писателя старались отыскать «светлое, ради которого стоит жить, и творить, и верить»⁴⁸⁵, обнаруживать «просветы будущего»⁴⁸⁶.

⁴⁸³ См.: Семеновский О.В. Марксистская критика о Горьком. Кишинев, 1969. С. 168–182.

⁴⁸⁴ Восточная заря. 1910. № 271. 28 ноября.

⁴⁸⁵ Чужак Н. «Черные маски» // Сибирская заря. 1909. № 17. 22 января.

⁴⁸⁶ Чужак Н. Без творчества // Восточная заря. 1909. № 49. 18 июня.

Однако случалось, что критик сам демонстрировал способность видеть более сложные взаимоотношения между оптимизмом и пессимизмом. Анализируя эволюцию творчества Сологуба, он показал, что мечта, жажда чуда, которыми пронизаны произведения писателя, — это следствие «неосознанного порыва <...> честного пессимизма»⁴⁸⁷. И для критика возникший на почве неспособности «овладеть» действительностью периода реакции неоромантизм (тот же Сологуб «из свалки современной жизни» способен извлекать «только трупы»⁴⁸⁸) гораздо предпочтительнее вялой традиционной литературы «социального сострадания».

Отстаивание творческого начала в искусстве у Чужака выразилось и в признании искусства как игры. Чужак даже считал, что такое искусство «прогрессивно и желательно как всякий отдых, как этап в процессе созидания»⁴⁸⁹, но не преминул добавить и ложку дегтя, ограничив узкими временными рамками его существование — только «в полосы застоя».

Необычным среди критиков-марксистов был и интерес Чужака к воплощению национального колорита в искусстве. Но чтобы точнее уяснить его уникальность в этом отношении, необходимо в нескольких словах охарактеризовать отношение к национальному моменту в искусстве в марксистской критике в целом.

Для марксистской критики несомненна идентичность общественных процессов, происходящих в Европе и России. Поэтому интерес к русским корням, национальной специфике искусства был ей не свойственен. Скорее критики старались подчеркнуть общность литературных явлений, мотивов, определяемых сходными социальными

⁴⁸⁷ Чужак Н. От Передонова к творимой легенде // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911. С. 229.

⁴⁸⁸ Чужак Н. Без творчества // Восточная заря. 1909. № 49. 18 июня.

⁴⁸⁹ Чужак Н. Мария Магдалина и Королева Ортруда // О Федоре Сологубе... С. 235.

условиями. Типичным можно считать заявление Когана: охвативший и Россию, и Европу мистицизм вызван тем, что в его объятия «общество бросается всякий раз», когда разочаровывается в «закономерности исторических явлений» и «своей власти над ними»⁴⁹⁰. Соответственно, место национального занял интернационализм, в русской литературе усиленно подчеркивали европейские черты — ведь по мере продвижения к внеклассовому обществу национальный колорит будет исчезать и многие страны будут воспроизводить в своем социуме сходные человеческие типы. На данном этапе уже имеют место зачатки такого процесса: в европейских странах появился тип «интернационального нигилиста», некая вариация «варвара» прошлых эпох, на сегодняшний день представляющего собой «хорошо вымытого зверя»⁴⁹¹. Ярким сторонником денационализации русской культуры в эти годы выступил Коган. Он и ранее усиленно подчеркивал свою космополитичность⁴⁹², но его убежденность, что демократия как общественное устройство связана исключительно с европейской цивилизацией, в эти годы окрепла, и это заставило его опасаться пробуждения национального духа, выступающего под маской русского мессианизма⁴⁹³. Его сомнения вызывают различные

⁴⁹⁰ Критический альманах. I. 1909. С. 27. В том же духе о современной мистике рассуждала Г. Ролан-Гольст в своей книге «Мистицизм в современной литературе». Современная библиотека. № 35. (СПб., 1905).

⁴⁹¹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 375. Так марксистская критика парировала высказывания некоторых религиозных философов и либеральных политиков по поводу появления «Грядущего хама» из среды рабочего класса, низвергающего и оплевывающего все духовные ценности. Она возвращала это обвинение, утверждая, что варвара произведет интеллигентная среда.

⁴⁹² Ср. его credo: «<...> я сказал, что не верю ни в какие формы национализма, что идеал — в космополитизме» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 2).

⁴⁹³ Известно, что патриотические чувства, всколыхнувшиеся в связи с Первой мировой войной, заставили остро переживать проблему национального

теории национализма, национальной исключительности, обильно возникшие в 1910-е гг.⁴⁹⁴, и он довольно аргументированно обнажает их односторонность, натужную вымученность и натянутость доказательств⁴⁹⁵.

Также не принимал националистической агрессивности П. Струве, считавший, что «проявить» свое национальное лицо можно, только доказав свое отличие от «инородца», и Л. Троцкий. О националистических «завихрениях», граничащих с шовинизмом, писал в это время в «Русских сказках» М. Горький. Против великорусского шовинизма выступил Чужак в статье «Война и искусство»⁴⁹⁶. В вопросе определения идеологического уровня националистического сознания марксистская критика была, можно считать, единодушной. Сложнее обстояло дело с его художественным воплощением.

Актуализация национальной специфики становится заметной в марксистской литературной критике именно

самоопределения. Разговоры об этом велись и в лагере религиозных философов (С. Булгаков и Н. Бердяев), а также среди символистов (Вяч. Иванов и Ф. Сологуб).

⁴⁹⁴ Например, теория «национального эроса», открытого П. Струве, Н. Бердяевым и П. Муратовым.

⁴⁹⁵ По этому поводу Коган часто вступает в открытые споры и столкновения. «<...> встретился с редактором местной газеты, — пишет он, — который оказался отчаянным поклонником Мережковского, Булгакова и пр. Сколько их развелось теперь! <...> Я пришел к выводу, что это течение, к сожалению, некоторое время будет царствовать в литературе, они сами не скрывают, что они идеологи буржуазного империализма и пр. Ну, и черт с ними. Каких только уродливостей не породила эта война! Комичнее всего, что этот защитник идеи славянства и его мировой миссии «из насих». Бедное православие и славянство! Плохо пришлось бы ему, если бы евреи не взялись за их утверждение, и Гершензон не молился за них каждый день. Мало того, что евреи поставляют и семитов, и антисемитов. И тут поспели <...>. А ... разные Мережковские что-то говорят от имени России, а то и от имени всего человечества» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 251. Л. 31, 31 об., 32, 32 об.).

⁴⁹⁶ Сибирский студент. 1914. № 3–4.

в 1910-е годы. Это связано, на наш взгляд, с необходимостью отыскивать опору для постижения своеобразия искусства не только в системе классовых координат. «Национальное» — из того же набора, что и «воля» Морозова, «творчество» Чужака, хотя, несомненно, «национальное» критики-марксисты в большей степени стараются вписать в «классовое» или, по крайней мере, сочетать с ним. И даже через отрицание национальной специфики, в процессе «развенчания» ее, они открывают (часто незаметно для себя) много чрезвычайно интересного. Так что их и не прошедшие проверку временем суждения по этому поводу могут быть вписаны в панораму размышлений о судьбах национального искусства в XX веке.

Нельзя сказать, чтобы эта проблематика игнорировалась в критике марксистской ориентации ранее, но тогда это были всего лишь побочные сюжеты, касавшиеся подчас не специфики русского искусства, а особенностей инонациональных литератур. Приведем только один пример.

А. Богданович опубликовал в свое время рецензии на романы Г. Сенкевича и Э. Ожешко, а также на сборник «Еврейские силуэты», в котором были помещены рассказы русских и польских писателей. Последняя из указанных работ имеет «сверхзадачу» — выявить отличительные черты польской литературы, специфику национального видения ею некоторых проблем. Критик в сборнике «Еврейские силуэты» находит то общее, что объединяет польскую и русскую литературу как славянские, — гуманизм, воплощаемый не декларативно, а художественно, в форме сочувствия, «непосредственности восприятия», кровной заинтересованности в судьбах униженных и оскорбленных. Подобного мы не встретим «ни в одной западноевропейской литературе»⁴⁹⁷, в которой присутствует обычно лишь теоретически отвлеченное мышление.

Но и в славянских литературах, пишет критик, возникают характерные для каждой из них особенности.

⁴⁹⁷ Мир Божий. 1900. № 6. С. 2.

Польская, например, не только одной из первых обратилась к изображению еврейских типов (музыкант Янкель в «Пане Тадеуше» А. Мицкевича), но и наделила их некоторой идеальностью. Эта идеализация присутствует у Ю. Крашевского, даже у Э. Ожешко, работающей в реалистической манере, у которой Самсон в рассказе «Самсон Сильный» получился слишком красивым, но «недостаточно правдивым». Богданович даже не делает попытки связать охарактеризованные черты с общей романтической атмосферой польской литературы, хотя такой вывод напрашивается сам собой, но этот критик вообще не «расположен» к обобщениям. Богданович скорее рассматривает идеализацию как вариант задушевности. Благодаря ей, пишет он, образы становятся «глубокими, человеческими и близкими». В русской же литературе царят «объективность изображения и правдивость», «суровая и жестокая правда». Это, по мнению Богдановича, не способствует усилению сочувствия, глубокому пониманию. В каждом из отмеченных способов типизации критик видит проявление национального духа.

Гораздо более глубокие наблюдения о национальной специфике польского искусства делает Л. Троцкий. Он обращается к польскому изобразительному искусству и, характеризуя «Мадонну» краковского художника Властимила Гофмана, прочитывает евангельский сюжет в соответствии с национальными реалиями, избранными художником. Критик пишет: «крестьянская мадонна, полька, в польском крестьянском наряде. На голове и плечах у нее большой пестрый платок, под ним другой, меньший, захватывающий щеки и стянутый под самым подбородком. Из этого обрамления ровно светится ее тихое, прекрасное, простое крестьянское лицо. На руках у нее мальчик, нежный и слабенький, точно после тяжелой болезни... Это Христос. Из-под красных век фанатическими глазами впился в него мальчик — Предтеча. Наконец, из правого угла картины смотрит на Христа городской мальчик, в пальто, с мягкой шляпой в руках — может быть, сын художника... Этот хрупкий,

обреченный маленький Иисус, этот бледный Иоанн и эта кроткая, почти безразличная Мария надолго врезаются в память»⁴⁹⁸. Следует отметить в разборе критика тонкую передачу впечатлений. Только посредством эпитетов Троцкий передает свое понимание взаимоотношений между персонажами картины — «обреченный» Иисус, «фанатические глаза» Иоанна. Здесь Троцкий работает как критик-импрессионист, приобщающий читателя к своему впечатлению, дающий только намек на идею произведения.

Зато национальный колорит картины львовского живописца Владислава Яроцкого он расшифровывает и домысливает в духе «психологии классовой борьбы». Он как бы разворачивает сюжет картины в будущее, примеряя его к историческим событиям. Автор, считает он, сумел увидеть в национальных характерах гуцулов «крепкую уверенность в себе». Он запечатлел и социальные типы мужчин. Один из них — «дитя природы», «шутник, танцор и работяга», но «наденьте на него императорско-королевскую австро-венгерскую куртку да дайте ему в руки винтовку, и он, не моргнувши глазом, будет расстреливать венгерских рабочих. Это в своем роде “фатальный” тип!» В женских же образах картины национальное проявляется в том, что они выглядят «гармоническими существами», «не знающими никаких проклятых вопросов». Но и в них национальное проявлено через социальное: одновременно это и современные женщины, способные отдать свои жизни «за политическое раскрепощение».

Троцкий пробует найти диалектическое единство национальных, социальных и интернациональных черт в изображенном на холсте. И это оказывается для него достижимым потому, что он убежден: перед нами «истинный художник», который в «этнографически простом» сюжете сумел выразить «с неотразимой эстетической убедительностью» «человеческую значительность»⁴⁹⁹ происходящего.

⁴⁹⁸ Троцкий Л. Литература и революция. С. 374.

⁴⁹⁹ Там же. С. 387.

В полемику о своеобразии национального компонента в искусстве Троцкий вступил в тот момент, когда «русская идея» стала проявлять себя в общественном сознании особенно отчетливо. Он рассмотрел ее проявление в художественных образах И. Билибина, Н. Рериха, А. Бенуа. Ему чужды националистические устремления А. Бенуа, в которых он усмотрел только борьбу за возвращение старых русских названий. Его оставили равнодушным славянские ретроспекции Н. Рериха и И. Билибина, которые показались критику не более чем «стилистическим национализмом», использующим для своего выражения «готовые внешние формы и мотивы».

При достаточной убедительности доводов, которые приводит Троцкий для доказательства крайностей проявления «русского духа» у вышеназванных художников, в целом его отношение к русской культуре было негативным. Он убежден в ее крайней несамостоятельности, рабской зависимости от Запада. Это происходит потому, что создателем всей культуры является интеллигенция, а она в высшей степени космополитическая структура. Местные условия, конечно, способны оказать воздействие на художественную продукцию. Но это влияние скажется только на содержании. Так, в литературе Германии на рубеже веков значительное место заняли антиклерикальные мотивы, что обусловлено социальной обстановкой в Германии. Но то обстоятельство, что художественная продукция создается интеллигенцией, которой свойственно испытывать скорее добродушное недоверие к религии, чем активно ее отрицать, определяет вялую разработку этого мотива.

Троцкий пробует дать сравнительную характеристику различных национальных сред. Сопоставление Вены, Берлина и Парижа (а в эмиграции он побывал в каждой из этих столиц) приводит его к убеждению, что художественная атмосфера Берлина наиболее полно и точно выражает суть происходящих в Европе «трагически-серьезных» изменений. По версии Троцкого, национальное в художественной

сфере напрямую связано с сугубо местными социальными условиями, а их сходство высвобождает энергию интернационализма. Подтверждением этого положения у Троцкого служит жизнь артистической богемы, которая едина по своим проявлениям и поведению во всех европейских странах. Ее привычки и способ существования определяются исключительно материальным положением, возможностями, а не национальными особенностями страны, в которой она проживает.

Троцкий прослеживал условия взаимопроникновения и взаимодействия национальных культур. Он пытался определить способы «вживания», соединения различных национальных элементов, их интеграцию⁵⁰⁰. Критик обратил внимание на то, что мы назвали бы теперь «горизонтом ожидания», т.е. некую подготовленность воспринимающей культуры к усвоению внедряемых в нее элементов⁵⁰¹. В этом ракурсе он исследовал вопрос популярности того или иного западного писателя в России. Касаясь судьбы произведений Ф. Ведекинда на русской сцене, Троцкий заметил: «Он предложил русской интеллигенции как раз то, что ей нужно было: комбинацию социального нигилизма, этого безразличного неверия в судьбу коллективного человека, с эротическим эстетизмом»⁵⁰². Первое пришлось по душе разубверившимся в идеалах революции (пик успеха Ведекинда действительно приходится на послереволюционное время), второе понадобилось уже просто для утешения. Выстроенный исключительно на идеологическом основании, анализ

⁵⁰⁰ Интересно было бы сопоставить его размышления с появившимися почти одновременно наблюдениями М. Волошина над особенностями русского и французского театров, выражающими каждый по-своему дух нации.

⁵⁰¹ Вряд ли ему были знакомы работы главы историко-сравнительной школы литературоведения А.Н. Веселовского, который за несколько лет до этих наблюдений в своей «Исторической поэтике» анализировал эту же проблематику.

⁵⁰² *Троцкий Л.* Литература и революция С. 344.

причин успеха Ведекинда явно неубедителен. Но привлекательна сама по себе попытка критика обнаружить явления, оказывающиеся по какой-то причине более значимыми для чужой культуры, чем для собственной. В этом ряду следует рассматривать и размышления Троцкого о «русском Ницше» — причинах огромного влияния ницшеанства на русскую культуру.

Опасение по поводу забвения национальных свойств русской литературы ощутил в последних публицистических выступлениях М. Горького В.Л. Львов-Рогачевский, который свою статью 1917 года вызывающе озаглавил «Национальный художник (К 25-летию литературной деятельности Горького)»⁵⁰³. В ней он, ссылаясь на высказывание Блока о писателе как выразителе Руси, Горького-художника противопоставил Горькому-публицисту. В запале отстаивания национального в противовес «интернационалистам» критик забыл, как он порицал «Мать» за ходульность. Теперь он апеллирует к этому роману (даже бабушку из «Детства» называет Пелагеей Ниловой), видя в нем, так же как в «Лете» и «Исповеди», воплощение истинного национального духа. Русский дух Горького вычитывается критиком из религиозного отношения писателя к литературе («чисто российское — молитвенно-религиозное отношение к печатному слову»), из характеров его героев («все эти мятущиеся характеры, все эти бесконечные разговоры, разговоры, разговоры и разговоры при отсутствии действия, все эти подъемы, срывы и падения — все эти российские черточки»), из «языка родной земли — богатого, меткого, певучего и образного, совершенно чуждого иностранных словечек и оборотов».

Таким образом, апелляция к национальной стихии (в данном случае неважно, в чем видится ее сущность) становится еще одним из критериев, который начинает «подсвечивать» в марксистской критике ее социально-классовую

⁵⁰³ Власть народа. 1917. № 119.

методологию. Но эта «подсветка» превращается поистине в яркий свет в работах Н. Чужака. Очень важно по заслугам оценить его усилия по разработке специфики воплощения «национального» в литературе. Конечно, они весьма робки. Достаточно сказать, что, когда он пишет о произведениях О. Уайльда или Ш. Бодлера, он нигде ни словом не обмолвится о национальных особенностях их творчества, писатели для него только представители романтизма (Бодлер) или провозвестники социализма (Уайльд). И сравнивая произведения Н. Крашенинникова и А. Шницлера, он говорит только о типологическом сходстве, игнорируя национальное своеобразие писателей.

«Национальный», «местный» колорит его начинает заботить только при обращении к сибирской литературе, и этот интерес в статье Е. Колосова «Сибирские областники о пришлой и краевой интеллигенции»⁵⁰⁴ был охарактеризован как несколько странный. Была даже отмечена непоследовательность Чужака как марксистского критика, который не должен отвлекаться ни на что, кроме классового анализа литературы. Его «сибирский» интерес вылился в системное исследование творчества поэтов-сибиряков. Вопросы классового самоопределения сибирской интеллигенции отошли в сторону, а на первый план выдвинулось изучение «художественной платформы» сибирских писателей. Чужак твердо разграничил политическую программу «областничества» и ее литературное проявление⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ Сибирские записки. 1916. № 3.

⁵⁰⁵ Чужак неоднократно писал о роли интеллигенции в общественной жизни России. См. его открытое письмо А.С. Изгоеву (Восточная заря. 1910. № 128. 10 июня), а также его отзыв на книгу последнего «Русское общество и революция» (Восточная заря. 1910. № 143. 27 июня). Большой резонанс в сибирской прессе получила его статья «О сибирской и ино-сибирской интеллигенции» (Сибирская новь. 1913. № 91. 19 мая), в которой он, стоя на позициях классовой солидарности, выяснял сущность разногласий между «чужаками» (ссылными из метрополии) и местной интеллигенцией, утверждая, что идея

В 1912 году он заявил, что Сибирь ярко проявила себя только в живописи. Художник А. Гуркин явил миру «обожествленный, опоэтизированный Алтай»⁵⁰⁶. В области же литературы раскрытие психологии сибиряка, обрисовка сибирского быта, понимание сибирской природы находятся в самом зачаточном состоянии. Подлинно «сибирских» красок и тонов не встретишь нигде, любовь к суровому краю выражается преимущественно декларативно.

Критика занимает вопрос, в какой степени удача, полнота воспроизведения местных условий в художественных произведениях зависят от места рождения писателя, условий его формирования. Громадную роль, по мнению Чужака, играет и природная среда, формирующая то, что называется сибирским характером, и общественные условия. Критик констатирует, что до настоящего момента как раз пришельцы из метрополии — В. Короленко, Тан, П. Якубович — смогли сказать действительно новое слово о Сибири, найти «сурово-благодатные» краски на писательской палитре. В этом признании Чужак разошелся со всей местной печатью⁵⁰⁷, которая к попыткам этих писателей воссоздать местный колорит отнеслась очень неблагоприятно. Но справедливости ради следует сказать, что в штыки встретили и тех, кто подошел к нравам и стремлениям сибиряков как к одной из тем «изящной словесности». Их презрительно окрестили «сибириеведами»⁵⁰⁸.

«общесибирской демократии» используется врагами социал-демократии для отвлечения рабочих от классовой борьбы.

⁵⁰⁶ Сибирский журнал для всех. 1912. № 2. С. 5.

⁵⁰⁷ Из статьи в статью кочевали упрёки, что они, «пришлые», «чужаки», не могут проникнуться истинной любовью к Сибири, она никогда не станет их родиной, а потому в их произведениях критический пафос всегда будет подавлять восхищение и тяжелое настроение будет конкурировать с радостным ожиданием будущего расцвета.

⁵⁰⁸ Им сурово выговаривали: «Недостаточно заимствовать <...> какие-либо второстепенные черты внешнего быта», нужно прежде всего изучить и узнать этот народ и его страну» (Сибирский край. 1914. 26 ноября).

В своих рассуждениях о творчестве сибирских писателей Чужак пытался осмыслить соотношение публицистического и художественного начал в раскрытии национальной основы литературного творчества. Он хорошо понимал, что проще всего живописать бытовую сторону — она всегда колоритна, выигрышна, выразительна, но, на его взгляд, и наиболее консервативна. В ней отражены стабильные, получившие одобрение временем ценности. Естественно, что для критика, жаждущего социальных преобразований, статичное изображение быта неприемлемо. Быт, воплощающий прошлое, должен быть «разрушен до основания». Здесь Чужак явно выступает как критик-марксист, приветствуя идеологическую модернизацию, которая приводит к утрате национальной самобытности.

Наиболее отчетливо сибирский колорит выразился в поэзии И. Федорова-Омулевского, жившего, по выражению критика, «в момент наименьшего накопления Сибири идеологических ценностей»⁵⁰⁹. Писатель создал особый сибирский типаж — нечто вроде «доброго сибиряка доброго старого времени», несколько простоватого, но радушного, общительного, правдивого. Такие «буколически-примитивные» люди встречались в прошлом, чему благоприятствовала «патриархально-хищническая» эпоха в истории Сибири, когда грубость нравов не влияла на честь, достоинство и порядочность людей, когда душевная сплоченность противостояла наглому натиску заезжих чиновников. Чужак подбирает для оригинального сибирского характера емкое определение — «нечто вольнолюбиво-патриархально-хищническое»⁵¹⁰. Но многое изменилось в Сибири с приходом ссыльных, исчезло сибирское «благоденствие», потускнел сибирский колорит.

Теперь писатели вынуждены обращаться к экзотическому материалу, как это делает в «Тунгусских рассказах»

⁵⁰⁹ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1915. С. 11.

⁵¹⁰ Там же. С. 14.

И. Гольдберг, искусственная и нарочитая экзотичность повествования которого бросается в глаза. Автор не определился в выборе жанра произведения и не знает, что он пишет — то ли этнографические очерки, то ли художественную прозу. Он не сформировал и своего отношения к герою-«дикарю»: то он его «поэтизирует», даже с элементом «сюсюканья», то нарочито драматизирует его положение. Но зато совершенно ясно одно: художник «располагается» вне изображаемой жизни, он лишь ее наблюдатель, фиксатор отдельных элементов. Единственное, что удалось Гольдбергу, — это романтическая нота, «прорыв в иной, не знающий сомнений быт»⁵¹¹.

Зато И. Драверт в поэтическом сборнике «Под небом якутского края» сумел полностью перевоплотиться. Произошло не просто «объякучиванье», но и «невольное опрощение человека вообще». Так и кажется, что вот-вот сам автор «ринется в экстазе в священный пляс». И это не подделка под «мифический элемент», не стилизация (к чему прибегают модернисты), а полноценная передача «жизнеощущения якута», в которых превалируют «контурность» восприятия и «примитивизм» ощущений⁵¹².

Не менее важным казался Чужаку вопрос об адресате национальной литературы. Может ли быть интересен писателю сибирской темы широкому кругу читателей, каким образом осуществится его вхождение в русскую «большую» литературу? Проблему соотношения сибирских мотивов и русской литературы Чужак рассматривал в свете диалектики общего и особенного, утверждая, что именно единичное, исключительное, воплощая отдельные стороны многообразия жизненных явлений, сливаясь, превращается во всеобщее, тем самым подтверждая идею непрекращающегося видоизменения и развития. По его убеждению, именно полнокровное освоение «сибирского» мотива сделает поэта

⁵¹¹ Заветы. 1914. № 7. С. 62.

⁵¹² Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1915. С. 24.

«близким сердцу не только каждого россиянина»⁵¹³, но и мировому читателю. Русская поэзия представляет собой блестящее собрание всего «особенного» в российской жизни и природе. «Чем выше поэт, тем более способен он чувствовать <...> все особенное (наряду с такой же особенностью общения)»⁵¹⁴, — замечал критик.

И формирование мировой культуры происходит подобным образом: она пополняется за счет «настроений местной природы и местного народного духа»⁵¹⁵. В дискуссии по вопросу о соотношении мировой, русской и местной культур, которая велась на страницах сибирской прессы, Чужак выделил статью обозревателя газеты «Сибирское слово»⁵¹⁶, чей взгляд на проблему показался ему наиболее верен и чьи слова он обильно цитирует в своей книге о сибирских поэтах⁵¹⁷. Особенно ему импонирует мысль, что мировое искусство не может похвастаться подлинной «общечеловечностью», поскольку оно до сего времени было представлено продукцией только «культурных народов». Но XX век заставит человечество прислушаться к голосам «забытых уголков вселенной», которые наконец-то вольются в мировое культурное пространство. Чужаку особенно понравились те места в статье, где автор говорил от имени человека будущего, который «не будет иметь ни национальности, ни класса» и который получит в наследство все самое ценное «без всякого ущерба». А это наследство впитает в себя и «колоссальное богатство настроений, которые дает сибирская природа», и тот «огромный запас духовных переживаний, который скопился в душах, обитающих под впечатлениями сибирского неба».

⁵¹³ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1915. С. 3.

⁵¹⁴ Там же. С. 4.

⁵¹⁵ Там же. С. 20.

⁵¹⁶ Сибирское слово. 1911. № 63.

⁵¹⁷ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1915. С. 19.

Оригинально рассуждал Чужак и о взаимодействии авангардных течений в искусстве с национальной почвой, традицией, народным духом. Кажется, только он задавался вопросом «быть или не быть РУССКОМУ символизму»⁵¹⁸. Эталоном «национального авангарда» он в 1921 году объявил поэму В. Маяковского «150000000», в которой, как писал критик, поэт уловил «то наше русское, иванное, которое, как единственно историческое и вечное <...> несет русский народо-класс в международную культуру»⁵¹⁹. Но аналогичное решение проблемы первоначально было намечено критиком при анализе поэмы Б. Верхоу-стинского «Спас»⁵²⁰. Критик охарактеризовал поэму как «дивную», запечатлевшую «ликующе-поющий мир» Руси эпохи Ивана Грозного, и поставил ее по исполнению выше «Песни про купца Калашникова...». Чужака восхитило, что в поэме встретились два, на первый взгляд, несоединимые начала: «доподлинная народность» и «несомненный импрессионизм». В ней «роскошная сверкающая панорама» воссоздается «рядом солнечных картин, трепещущих красками».

Но, может быть, наиболее показательной в плане «включения» дополнительных элементов в марксистскую методологию была эволюция П. Когана. Собственно эволюцией это назвать нельзя, поскольку возникшие элементы не сложились у него в систему, продолжая сосуществовать с совершенно противоположными устремлениями. Итак, в деятельности Когана 1910-х годов наряду с усилением вульгаризаторских тенденций, нарастанием интереса к политике и публицистической трактовке явлений духовной жизни⁵²¹ наблюдалось и стремление освещать вопросы

⁵¹⁸ См. одноименную статью (Восточная заря. 1910. № 277. 5 декабря).

⁵¹⁹ Дальневосточный телеграф. 1921. № 10. 13 августа.

⁵²⁰ Чужак Н. Так было — так будет (О поэме и по поводу поэмы Б. Верхоу-стинского «Спас») // Иркутское слово. 1912. № 1. 12 января.

⁵²¹ На протяжении 1917 года Коган являлся специальным

искусства, используя эстетические критерии. До этого времени он оставлял без внимания вопросы художественной формы, на что не раз ему указывали его оппоненты. В рецензиях на его книги «баловавшийся» марксистской терминологией критик В.Л. Львов-Рогачевский мотивировал необходимость анализировать эстетические качества литературы даже «социально-экономически», что должно было бы быть особенно доступно Когану: ведь «оброк с имения давал художнику <...> тот досуг, который не мог не выразиться на эстетических достоинствах произведения»⁵²². Но в 1915 году Б. Эйхенбаум уже вынужден был заметить, что наконец-то Коган отвлекается от любования собственной личностью и теми «сочетаниями», которые образуют возникающие в его мозгу «образы и мысли», и встает на «путь эстетизма»⁵²³. Именно этому времени принадлежит «сплошь» эстетический анализ блоковской «Розы и креста», произведения поэта, к которому Коган, в силу ряда обстоятельств, относился особенно ревниво: «Красота ее (пьесы. — М.М.) не столько в мастерском воплощении романтического томления, сколько в горькой иронии над человеческой восторженностью, не столько в изображении дорогих поэту святынь, сколько в поспрании этих святынь и в “роковой отраде” самоистязания»⁵²⁴.

корреспондентом газеты «Власть народа», солидаризировавшейся с плехановским «Единством». Все его выступления в этой газете проникнуты горячим, граничащим с ненавистью неприятием начинаний, которыми ознаменовывали свое движение к власти большевики, хотя наблюдения за настроениями в провинции вынуждают его сознаться, что «одно имя Плеханова вызывает здесь бурю, т. к. преобладают везде большевики» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 44 (об.).

⁵²² Современный мир. 1909. № 10. С. 131.

⁵²³ Эйхенбаум Б. В ожидании литературы // Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927. С. 281.

⁵²⁴ Коган П. Попранные святыни // Биржевые ведомости. 1916. 7 октября.

Политическое самоопределение Когана также обусловило «эстетизацию» его воззрений. Ведущей чертой его политической программы становится антибольшевизм⁵²⁵,

⁵²⁵ В своих политических взглядах Коган ориентируется на парламентскую модель государственного устройства западного образца, где все должно происходить в соответствии с законами. Поэтому главная цель его публицистических выступлений — доказать, что большевики «идею народного представительства втоптали в грязь», что «хозяева земли русской», «представители верховной власти народа» в их глазах просто «заговорщики», «преступники», за которыми они приставили следить солдат, у которых тот же язык, что и при «царском режиме». На вопрос Когана, почему не пускают в зал журналистов, матрос ответил: «Мы подневольные» (*Коган П. Учредительное собрание // Власть народа. 1917. № 175*).

Большевики для него — насильники, развращающие народ. Если еще недавно его можно было упрекнуть в народопоклонничестве, голос народных масс для него был решающим голосом в общественном «оркестре», то в усиливающемся влиянии большевизма он готов расслышать угрожающие нотки. И если в сентябре он готов отвергнуть клеветнические измышления о разрушенных народом ценностях Таврического дворца, то в декабре он уже с горечью замечает, что в нем всенародно выбранные парламентарии, «хозяева земли русской подвергаются унижениям и оскорблениям ежеминутно», а «истинными хозяевами здания» являются солдаты. Он трезво констатирует чудовищное расхождение между прокламируемыми большевиками идеями и их реальной деятельностью. «Там, где большевики становятся хозяевами, там большевизм и его лозунги быстро вянут» (*Коган П. Без столиц // Власть народа. 1917. № 158. 10 ноября*).

Все наблюдаемое им ныне подтверждало закравшееся в него еще ранее подозрение, что «большевизм — утопия» и, как «всякая утопия», абсолютно безответственен, но увлекает «заманчивыми перспективами». А человечество, как известно, склонно уповать на «всякую веру, даже безрассудную, заранее обреченную на разочарование и крушение» (*Коган П. Ленинство // Южный край. 1917. № 14259. 3 октября*). Проницательным и беспощадным оказался его диагноз ленинского влияния на массы. По всем признакам Ленин — «это фанатик с признаками истерии», но — и в этом, на взгляд Когана, заключается самое главное — имеющаяся в речах Ленина «красота и героический

и, следовательно, все, что оставляло его равнодушным ранее (пролетарская партийность, например), теперь подвергается нелицеприятному суду. Можно себе вообразить, какой интерес для понимания эстетической позиции Когана этого времени могла бы представлять его статья «Большевистская эстетика». О ней он сообщал в письме от 1 декабря 1917 года⁵²⁶. Статья должна была быть напечатана во «Власти народа», но, к сожалению, обнаружить ее в печати не удалось. Вполне возможно, что в ней он поведал о значении для искусства «политической» стороны жизни⁵²⁷.

В 1910-е гг. в критической мысли наблюдается новый всплеск интереса к махизму, и даже далекие от этого философского течения люди начинают оперировать махистскими терминами. Явно не свободен от его влияния оказался Коган, хотя прямых указаний на заимствования мы в его трудах не найдем, если не считать заявления, сделанного им в читаемой на протяжении нескольких лет перед различными аудиториями лекции «Побеждающая жизнь»: «Ведь поэзия, так же, как и наука, служит

характер построений» привлекают «не благородные и героические, а низкие и отталкивающие стихии человеческой души». Коган здесь высказал мысль, которая в русской исторической науке появилась совсем недавно: большевизм собрал под свои знамена люмпенизированную часть общества, но и сам пошел на поводу у отсталых слоев населения. Характерные черты поведения этих людей — отсутствие трезвости и разнузданность требований. Для Когана «нравственное убожество и низкий уровень духовности ленинского типа объясняются именно отсутствием чувства ответственности и реального понимания, без которого самые радикальные требования быстро становятся трафаретом и пошлостью».

⁵²⁶ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 65.

⁵²⁷ В это время он постоянно напоминал, что «политическая и общественная стороны жизни» составляют такую же неотъемлемую часть «настоящей жизни», как и жизнь внутренняя» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 45), и поэтому должны входить непременно составляющей в область искусства.

единственной цели — экономии наших сил в ориентировке нашей среды окружающих нас явлений»⁵²⁸.

Но антитеза «творчества» как аккумуляции жизненной энергии обесполивающей рационалистическому познанию, свойственная махизму, находит у него очевидную поддержку. Когана настолько, например, подкупает «пересмотр прошлого» «во имя жизни и счастья» сам по себе, что он назвал этот путь путем, за которым «начинается возрождение»⁵²⁹, а апологию чувственных радостей в романе М. Арцыбашева «Санин» интерпретировал как реабилитацию «материальной» природы человека, наконец-то пришедшую на смену отвлеченному мирозерцанию, опирающемуся не на «факты жизни», а на бесплодное «умствование»⁵³⁰. Коган разошелся в оценке этого произведения почти со всей остальной марксистской критикой, которая отнеслась к жизненным «излишества» Санина очень сдержанно. И если в самых общих чертах сформулировать принцип оценки литературного произведения Коганом в означенный период, то он будет выглядеть так: не идейность, а любовь к человеку и пафос приятия мира — главные требования к литературе!

При этом он практически проигнорировал проблему «наполнения» жизни и «качества» творчества, которая не осталась незамеченной, например, Л. Троцким, выступившим против призыва «Во имя жизни!». Троцкий задал вполне обоснованные с марксистской точки зрения вопросы: а, собственно, какая жизнь так радостно приветствуется и не следует ли сначала попытаться изменить ее, организовав бытие на иных, более человеческих и достойных основаниях.

⁵²⁸ РГАЛИ. Ф. 237. Л. 47.

⁵²⁹ Коган П. Очерки по истории новейшей литературы. Современники. Т. 3. Вып. 1. М., 1910. С. 98.

⁵³⁰ Там же. С. 93.

Любопытно, однако, что Коган делал из махизма выводы, совершенно противоположные тем, какие делал Чужак. Если у Чужака махизм служил основанием для апологии творчества, фантазии и в конечном счете для прославления футуризма, то Коган усматривал в нем систему, которая доказывает «приспособление нашего воображения к фактам действительности»⁵³¹. Поэтому он и писал, что «краткая история футуризма, не оставившего ни одного ценного художественного образа, лучшая иллюстрация» того, что «слово, оторвавшееся от своего реального источника, от фактов действительности, слово ради слова становится пустым звуком»; «освобожденное слово завертелось во власти необузданного каприза и привело к лепету футуризма»⁵³². Так в мышлении Чужака возникал неразрешимый вопрос: что же должно в первую очередь отражать искусство — жизненные реалии или творчески преобразенную жизнь, и это прямым образом отразилось на всех его критических высказываниях текущего десятилетия. Когда антитезой «жизни» он делал безжизненную, изолированную, замкнувшуюся на себе мысль, то он вставал на путь явно биологической трактовки литературных произведений, если же апеллировал к идейному «составу» произведения, то возвращался на круги социального исследования.

Но тенденция к рассмотрению произведений искусства в координатах «жизнетворчества» постепенно все явственнее начинает проступать в его литературно-критической системе. Еще в молодости наиважнейшую задачу Коган видел в том, чтобы доказать, что недопустимо «рассматривать» искусство в отрыве от жизни «как нечто независимое и самостоятельное»⁵³³, но тогда это высказывание свидетельствовало о том, что критик разделяет теорию отражения. Позже творческое начало он начал приписывать

⁵³¹ РГАЛИ. Ф. 237. Л. 47.

⁵³² Там же.

⁵³³ Русская мысль. 1900. № 9. С. 102.

именно жизни. Он мог, например, воскликнуть: «Ни один Шекспир не придумает таких эффектов, которые, по временам, создает жизнь. Никакое поэтическое воображение подчас не сравнится с творческой фантазией величайшего из поэтов — жизни»⁵³⁴. В то же время он чаще стал напоминать, что «литература и искусство» — это сфера «высших интересов»⁵³⁵ и для овладения ею надо иметь «незадействованную», «незаинтересованную» душу. Из его уст можно было услышать совет: «Старайтесь запастись духом Карма-Йоги, т.е. во всем принимайте участие, никого не оскорбляйте, никому не давайте понять, что Вас не затрагивают его интересы и тревоги. Но пусть душа Ваша останется чужда всему этому, сберегите ее для литературы и искусства»⁵³⁶. То есть мысль о своеобразной «асоциальности» литературы все настойчивее овладевает его умом. Все это дает основание говорить, что методологические рамки марксистской литературно-критической теории старались расширить даже самые преданные ее адепты.

* * *

«Расширенный», «синтетический» этап марксистской критики связан в основном с именами А.В. Луначарского и Н. Чужака. Во многом это обусловлено тем, что деятелям социально-генетического ответвления марксистской критики было труднее перестроиться, но также и тем, что эта ветвь практически «заглохла» в 1910-е годы. Как критики перестали выступать Плеханов, Воровский, Троцкий, Морозов, Шулятиков. Те же, кто продолжал работать в этом жанре, — Коган и Фриче — во многом углубили разработку марксистской критики в духе «вульгарной социологии».

⁵³⁴ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 251. Л. 28 (об.).

⁵³⁵ Там же. Л. 21 (об.).

⁵³⁶ Там же.

Но и им оказались не чужды попытки восполнить недостатки марксистской методологии либо обращением к методологиям других школ, либо включением «оценочного» отношения к искусству.

Установка на «отражательность» искусства явно не удовлетворяла самих ее носителей. И они пытались включить в сферу искусства те импульсы, которые не позволили бы ему уже «покорно плестись» вслед за жизнью. Чужак предложил «творить», Морозов стал замечать, что «красота расширяет свои пределы»⁵³⁷, что прокладываются в искусстве новые пути, которые диктуются не только общественно-политической ситуацией, не только изменениями в социальном слое бытия. Идея «побеждающей жизни» Когана также не чуждалась творческого преображающего духа.

Литературно-критические же концепции Луначарского и Чужака целиком выстраиваются как принципиально аксиологические, причем оценка обращена по преимуществу к эстетическим, формальным компонентам искусства. На долю же содержательного уровня остается идеологический комментарий.

Подробное изложение литературно-критической позиции Чужака в данной главе объясняется малой изученностью его наследия, а также тем, что именно в статьях критика предреволюционного десятилетия отрабатывалась и обростала аргументацией его концепция «искусства жизнестроения», которая в законченном виде предстала в левовский период его деятельности, когда он пришел к убеждению, что наиболее ценным, перспективным и революционным течением русской литературы является футуризм. Конечно, построения Чужака были скорее сумбурны, чем выверены, скорее эклектичны, чем структурно организованы. Но они важны как симптом существования в пределах марксистской критики тенденции к овладению оценочной системой анализа литературных фактов и явлений.

⁵³⁷ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 208.

Глава IV. Критика методологии и социально-политических тенденций марксистской критики в 1900—1910-е гг.

Дискуссии внутри направления

Для понимания феномена марксистской критики важно не только ее самосознание, но и восприятие ее как оформившегося феномена. Среди критиков-современников существовало в целом расхожее представление об этой группе, звучащее приблизительно так: «Это, мол, те, кто всю литературу объясняют с точки зрения экономического материализма». Этот ярлык кочевал из статьи в статью, из фельетона в фельетон. Постоянно варьировались одни и те же аргументы, доводы и оценки, большинство из которых были насмешливыми. В них авторы с большим или меньшим успехом раскрывали действительно слабые стороны марксистской критики.

Существует в общем-то не очень много отзывов, убедительно обосновывающих несогласие с предложенной методологией. Одну из возможных причин всеобщего невнимания называет Р.В. Иванов-Разумник: «Вся “марксистская философия” относится всецело к области той *семейной литературы*, которая совершенно не интересна для всех прочих смертных»⁵³⁸. Иванову-Разумнику как представителю

⁵³⁸ Иванов-Разумник Р.В. Марксистская критика // Иванов-Разумник Р.В. Литература и общественность. СПб., 1911. С. 181.

неонароднической критики хотелось представить всю марксистскую науку неким заброшенным островком в океане плодотворно работающей научной мысли XX столетия. Однако этому мнению противоречила его же собственная статья «Марксистская критика», поводом для которой послужила, правда, личная обида — резко негативная оценка его деятельности в работах Плеханова «Идеология мещанина нашего времени» и А.В. Луначарского «Мещанство и индивидуализм».

Примером шутиливой классификации, в которой упоминаются марксисты, может служить статья М. Казанцева «О критиках-дилетантах, здоровых духом и “ушедших в народ”»⁵³⁹. В этой заметке «всем сестрам досталось по серьгам». Автор поведал, что писания талантливых Мережковского и Розанова не имеют никакого значения для развития литературы. К критикам-дилетантам он отнес выступающих в этой роли писателей. Критиков-профессионалов он разделил на две группы: тех, кто владеет пером и может поэтому стать для читателя «проводником по лабиринтам современного литературного хаоса» (к ним он отнес П. Когана, «добросовестно и верно» очертившего физиономии нескольких писателей и, по-видимому, обладающего несокрушимым здоровьем, потому что он подозрительно яростно обрушивается на любое «нездоровое» искусство), и тех, кто печатается сравнительно редко (такowymi автор посчитал Н. Коробку, В. Кранихфельда, В. Львова-Рогачевского).

Среди отзывов на выступления критиков-марксистов стоит выделить такие, в которых была сделана попытка рассмотреть их деятельность в широкой перспективе, а не под углом индивидуального преломления общей методологии. Среди них, несомненно, особый интерес представляют те, в которых ощутимы ноты сочувствия, возникающие несмотря на то, что их авторы придерживались иных точек зрения

⁵³⁹ Наша мысль. 1913. № 131. 22 мая.

и на литературное развитие, и на политическую обстановку в России. К таковым следует отнести в первую очередь рецензию Л. Слонимского, появившуюся в либерально-консервативном «Вестнике Европы». Анализируя первую и вторую книги «Литературного распада», он отметил, что «самая мысль» «приложить пролетарски-марксистскую мерку к вопросам литературы и искусства» «заслуживает внимания»⁵⁴⁰. Однако в первом из сборников она выполнена крайне неудачно. Он подчеркнул, что диапазон интересов критиков здесь слишком узок: присутствуют только две темы — критика декадентства и критика религиозно-философского идеализма.

Особое возмущение критика вызвал опус Ю. Стеклова, освещающий «социально-политические условия литературного распада», в котором грубо-прямолинейно было предложено «положить конец» любым попыткам декадентов изображать социал-демократов, поскольку это изображение оказывается всегда негативным⁵⁴¹. Такой подход, по мнению Слонимского, «не имеет ничего общего с марксизмом, если не считать терминологии». «Марксистское мировоззрение автора, — развивал свою мысль рецензент далее, — подчеркивается отдельными фразами и рассуждениями о буржуазии и капитале, о борьбе классов, об освободительном пролетарском движении, и публике предоставляется верить, что эти тяжеловесные слова и фразы имеют логическую связь с легкомысленными замечаниями и выводами г. Стеклова о новейшем ходе развития русской литературы»⁵⁴². Практически этими же словами охарактеризовал чуть раньше эту работу Стеклова и Бердяев, безмерно возмущившись тем, что критик зачислил Ибсена в дегенераты и психопаты.

⁵⁴⁰ Вестник Европы. 1909. № 5. С. 343.

⁵⁴¹ Стоит указать на любопытное совпадение: Плеханов аналогичным образом возмущался по поводу обрисовки Г. Зудерманом в его произведениях социал-демократов как морально нечистоплотных людей.

⁵⁴² Вестник Европы. 1909. № 5. С. 346.

Слонимский, безусловно, выделил наиболее вульгаризаторскую статью сборника, но недалеко от нее ушли, на его взгляд, и работы П. Юшкевича, Ст. Ивановича и А.В. Луначарского, где так же, как ему казалось, безраздельно господствовал прямой перенос социологических параметров в сферу эстетики. Особое место, по его мнению, занимала в сборнике статья Ю. Каменева, который хотя и увидел в Брюсове идеолога русской буржуазии, но сумел признать в нем «величайшего из поэтов <...> России». Также отметил критик, что «не без интереса читаются статьи Н. Троцкого и В. Базарова». Содержательным рецензент нашел этюд М. Морозова и в этом резко разошелся с Бердяевым, который приравнял морозовскую статью к работе Ю. Стеклова.

Зато вторую книгу «Литературного распада» Слонимский оценил как «обдуманную и серьезную»⁵⁴³. Ему показалось, что здесь даже Ю. Стеков предложил вниманию читателя «обстоятельный» этюд о творчестве Ф. Сологуба. К «дельным» он также отнес работу В. Фриче. Однако резюме рецензии было далеко не обнадеживающим. И хотя Слонимский даже допустил, что выводы критиков-марксистов относительно возникновения декаданса как следствия проявления растерянности и шатаний буржуазных классов не столь уж далеки от истины, но как предельно наивную он расценил их уверенность в устранении всех «идейных разногласий» при «торжестве практической программы социализма». Слонимского больше всего испугал не метод марксистской критики, а ее футурологическая программа — «единообразие мыслей и чувств», которое будто бы обязательно должно наступить с победой социализма. Он усмотрел здесь явное противоречие: ведь если в будущем обществе осуществится, как уверяют марксисты, «неограниченная свобода совести, мыслей, стремлений и вкусов», то должно возникнуть и еще

⁵⁴³ Вестник Европы. 1909. № 5. С. 346.

большее «богатство и разнообразие жизни»⁵⁴⁴. А это неминуемо приведет к появлению новых Сологубов, Бальмонтов, А. Белых и прочих, против которых сегодня восстают критики-марксисты.

На неполноценность предложенной методологии было обращено внимание сразу, уже при первом соприкосновении с ней, хотя для осуждения обычно выбирались не самые удачные образцы. Ретроспективно, в своих воспоминаниях, Б. Зайцев определял ее как «странную». Его в свое время весьма удивляло, что Шулятиков «укорял Тютчева за то, что иной раз он восхваляет день, иной раз ночь, так что нельзя понять, “за кого” он»⁵⁴⁵.

Беспощадно «расправился» с новым направлением в критике Н.А. Бердяев в статье-рецензии «О “Литературном распаде”»⁵⁴⁶. Причем следует оговориться, что под его прицел попали не только методологические принципы, но и критические приемы, и способы оценки литературных явлений. Их необоснованность была поднята им на смех. Он язвительно писал, что только «бесстрашные люди» не боятся оказаться в комическом положении (а именно в таком положении оказываются марксисты, предпринимающие попытку «разобраться в нашей смуте при помощи экономического материализма, классовой теории и всякого материалистического хлама»). Бросается в глаза немногочисленность ответов, которые марксистская критика предлагала на сложнейшие вопросы художественной жизни современности: «Все объясняют или реакцией и классовой психологией, или неискренностью и патологией»⁵⁴⁷. Бердяев отметил одну важную деталь: критика, объявившая себя научной и объективной, стремящейся к объяснению фактов, а не к их оценке, сплошь и рядом «опускается» до

⁵⁴⁴ Вестник Европы. 1909. № 5. С. 346.

⁵⁴⁵ Зайцев Б.К. Голубая звезда. М., 1989. С. 34.

⁵⁴⁶ Московский еженедельник. 1908. 12 декабря.

⁵⁴⁷ Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 268, 269.

осуждения не идей, а личностей. Таким образом, Бердяев одним из первых выявил симптомы «перерождения» марксистской методологии в сугубо идеологическую структуру, отметил укрепление постулативно-оценочных тенденций в марксистской критике, связанных с переходом от уяснения классового источника возникновения произведения к требованию открытой защиты пролетарской программы действий по революционному переустройству общества.

В этой работе философа содержится существенное наблюдение: неспособность марксистской критики выполнить свои обещания по выявлению классовой психологии, запечатленной в произведении, связана с тем, что «для марксистов не существует классов, каковы они в действительности, во всей их сложности и конкретности, а существуют лишь “идеи” классов (почти в платоновском смысле). Классы — это как бы умпостижаемые сущности, которыми можно оперировать вдали от действительности»⁵⁴⁸. Это замечание удивительно проницательно. Для любого марксиста того времени существовал не сильно варьируемый набор признаков, которыми он наделял класс. Негативные характеризовали буржуазию, позитивные — пролетариат. И это при том, что среди марксистов не существовало единого мнения, что же вообще понимать под классом. Достаточно напомнить спор между Н. Коробкой и В. Шулятиковым, в котором первый упрекнул второго в объединении «разночинца» и «интеллигентного пролетария»⁵⁴⁹ в единый класс.

Главная претензия Бердяева к методологии марксистской критики состоит в том, что, по его мнению, указание на источник происхождения ничего не говорит о ценности явления (даже если он и определен верно). Здесь приходит на память замечательная по точности параллель,

⁵⁴⁸ Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 271.

⁵⁴⁹ См.: Коробка Н. Новый взгляд на современную литературу // Вестник и библиотека самообразования. 1904. № 31.

которую привел В. Брюсов в своей статье «Ключи тайн», между попытками мальчика Тома из романа Марка Твена «Принц и нищий», попавшего в королевский дворец, понять, в чем же состояло назначение королевской печати, и различными теориями, объясняющими суть искусства. Тому предлагались различные вариации, указывающие то на красоту печати, то на ее тяжесть, то на вещества, из которых она сделана, но ни один из вариантов не объяснял, как же применяется королевская печать. Таким образом, можно понять, что среди отвергаемых Брюсовым теорий одно из видных мест занимает и социально-генетическая: ведь, повторим, даже если бы Тому сказали, какие вещества вошли в состав печати и каково их происхождение, он все равно не понял бы, что с нею делать.

Вот и на взгляд Бердяева, именно в оценке, а не в определении источника происхождения и состоит задача литературной критики. Следовательно, расхождение между Бердяевым и марксистами в подходе к литературному анализу заключалось не только в конкретном несовпадении точек зрения, но и в принципиально различной системе, в которой они работали: Бердяев склоняется к теории ценностей, связанной с религиозными предпосылками, то есть находящимися тоже «вне» предмета искусства, марксисты же предпочитают область социологии, а под видом оценки художественного произведения выясняют писательские симпатии и антипатии в сфере политики.

Одновременно Бердяев нащупал и «ахиллесову пятую» марксистской критики — отсутствие в ней «критического ядра»: она не разбирает произведение, а винит во всевозможных прегрешениях художника. Упрек Бердяева справедлив: марксисты не удерживаются в области социологии, пытаются приспособить к оценочным категориям данные психофизиологии, начинают рассуждать о том, что в психологии класса патологично, а что нет. Все это вместе, наряду с возвеличиванием пролетарской сознательности, обнаруживает их «нескромность, самоуверенность

и абсолютность» мнений, «ничего общего с наукой» не имеющих. На первый план выходит «самоуверенное примитивное, узкое суждение», являющейся в свою очередь «суррогатом религиозной веры»⁵⁵⁰. Естественно, что такую «религиозную веру» Бердяев не мог ни принять, ни одобрить, хотя, думается, сам по себе вариант чувственного освоения истины, отстаивания посредством литературной критики приемлемого «порядка вещей» не был ему абсолютно чужд.

Среди критиков, выступления которых привлекали наибольшее внимание, можно назвать Г.В. Плеханова, П.С. Когана, В.М. Шулятикова. Остальные попадали в поле зрения нечасто, главным образом в связи с выступлениями в каких-либо совместных изданиях. Как видим, под обстрелом критики оказывались главным образом или работы «ортодоксов», или приближающихся к ним в той или иной степени вульгаризаторов. Относительно других мнения варьировались, а иногда приходили в прямое столкновение друг с другом. Так, например, П. Пильский среди участников марксистских сборников выделил Троцкого и Каменева, которых, как он выразился, «еще можно читать»⁵⁵¹, а также Луначарского, с которым имеет смысл поспорить, но не дал никаких шансов Ю. Стеклову и Ст. Ивановичу называться литературными критиками. Известный же литературовед А. Евлахов, в свою очередь, приравнивал к Ю. Стеклову и В. Шулятикову Луначарского⁵⁵², не сделав, таким образом, никакого различия между ним и откровенными вульгаризаторами.

Конечно, с вульгаризаторами бороться было легче всего, парировать их утверждения удавалось многим. Убедительным следует считать даже замечание Ю. Александровича (Потеряхина А.Н.), не отличавшегося строгостью

⁵⁵⁰ Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 269–270.

⁵⁵¹ Пильский П. Критические статьи. Т. 1. СПб., 1910. С. 233.

⁵⁵² См.: Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Т. 2. Варшава, 1914. С. 401, 404.

и выверенностью собственных методологических принципов. В своей «Истории новейшей русской литературы» он прямо утверждает, что в «марксизме», например, Когана нет ничего специфически марксистского, что в его литературоведческих и критических изысканиях мы сплошь и рядом встречаемся с сомнительным «отождествлением» «марксистского» и «социалистического» творчества⁵⁵³. Иными словами, Александрович указал на то, что в своем анализе Коган руководствуется вычленением из художественного текста идеологического уровня содержания и установлением степени его «прогрессивности». Поэтому вызова и ненависти к мещанскому существованию для критика оказывается вполне достаточно, чтобы сделать следующий вывод: «декадентство и социализм являются союзниками в разрушительной части своей работы»⁵⁵⁴.

Если бы критики-оппоненты проследили эволюцию общественно-политических и литературно-критических взглядов Когана, то они бы обнаружили, что такое соединение не было постоянным в его концепции: впоследствии он чаще противопоставлял декадентский «индивидуализм», интерпретировавшийся им как вариант анархизма, «социальному строительству»⁵⁵⁵.

Как характерные можно привести также отзывы Б. Эйхенбаума о методологии П. Когана. По поводу одной из его работ, посвященной Вольтеру, Эйхенбаум выразил удивление, что читатель, ознакомившийся с опусом критика, видимо, придерживающегося принципов биографического метода, ничего не узнает ни о личности, ни о жизни этого деятеля, а встретится с «малозначащими и совершенно излишними в таком очерке фразами о битве буржуазии с привилегированным дворянством». Несколько

⁵⁵³ Александрович Ю. История новейшей русской литературы. М., 1911. С. 204.

⁵⁵⁴ Там же.

⁵⁵⁵ См.: Южный край. 1917. 1 февраля. № 13851.

озадачивают слова «в таком очерке». Не значит ли это, что в очерке другого типа Эйхенбаум считал бы уместными приводимые рассуждения? О достаточно снисходительном отношении Эйхенбаума к подобным штудиям свидетельствуют его слова, что «очерк» показался ему всего лишь «поверхностным и научно-тенденциозным». Казалось бы, более серьезное недовольство мог вызвать у критика «индустриально-производственный» подход к явлениям духовной жизни и утверждение автора, что «власть индустрии сказывается во всем, даже в образовании высших духовных способностей человека»⁵⁵⁶, но рецензент, приведя этот пассаж, не заострил на нем внимания.

Гораздо более Эйхенбаума возмутила самовлюбленность Когана, просвечивающая буквально в каждом пассаже его книги «Пролог». По поводу ее методологии критик язвительно заметил, что марксистские формулы на язык критики переведены в ней весьма «старательно»⁵⁵⁷.

Не склонен был преувеличивать вульгаризаторство критика и Ю. Веселовский. Коган, ведя разговор о творчестве писателя в традиционном для социологического литературоведения аспекте, то есть выясняя отношение к «усилению городского пролетариата», возникновению крупной буржуазии и раскрепощению деревни, нигде, по его мнению, не впадает в крайности и не сводит все творчество художника «к простому отражению тех или иных перемен в народном хозяйстве, к воздействию одних социальных и экономических факторов»⁵⁵⁸. Однако методологическая «константа» социологической критики и здесь была выделена как весьма порочная: литературному дарованию писателя уделяется неоправданно мало внимания, автор обычно ограничивается беглыми характеристиками действующих лиц, краткими биографическими сведениями, пересказом

⁵⁵⁶ Русская мысль. 1913. № 12. С. 457.

⁵⁵⁷ См.: Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927. С. 285.

⁵⁵⁸ См.: Вестник воспитания. 1910. № 8.

содержания. Позже это наблюдение подтвердит некто Б.П. Куликов, говоря, что Коган — литературный критик по специальности — все время рассматривает Горького как «политика, как представителя определенного общественного течения», забывая о том, что Горький в первую очередь «великий художник»⁵⁵⁹. Таким образом, во всех почти отзывах отмечалось отсутствие у критиков-марксистов внимания к эстетической ценности произведения, игнорирование роли писателя в его создании.

Поэтому естественно, что особенно непримиримой к такого рода исследованиям была эстетическая критика. «Весы» как-то отрецензировали одну из публичных лекций Когана⁵⁶⁰. Сославшись на недоумение публики, которая вместо обещанного разбора произведений Метерлинка, Уайльда, Пшибышевского услышала бесчисленное количество раз повторенные слова «буржуа» и «пролетарий» (хотя, с другой стороны, на что иное она могла рассчитывать, идя на лекцию с названием «Европейское декадентство как поэзия вымирающей буржуазии?»), обозреватель весьма низко оценил проделанную лектором работу.

Эстетическая критика в лице В. Брюсова бурно отреагировала и на попытку создать постулативно-оценочную систему классификации художественных произведений. По сути дела, этот критик был единственным, кто, полностью посвятив свою статью «Свобода слова» разбору ленинской «Партийной организации и партийной литературы», сумел разглядеть в предложенном Лениным принципе партийности не только организационно-партийный уклон, но и более широкую, а поэтому и более опасную, эстетическую программу. Брюсов совершенно точно указал, что в статье Ленина «утверждаются основоположения социал-демократической доктрины как заповеди»⁵⁶¹. Это определение

⁵⁵⁹ Южный край. 1917. 1 февраля. № 13851.

⁵⁶⁰ Весы. 1906. № 10. Летопись.

⁵⁶¹ Брюсов В. Свобода слова // Альманах Поэзия. 1990. № 57. С. 199.

оказалось созвучно бердяевскому. «Проект полицейской организации литературы, предложенный самоновейшим инквизитором г. Лениным»⁵⁶² — так охарактеризовал он ленинскую статью. Оппоненты Ленина прекрасно поняли, что проблема партийности не могла быть сведена и не сводилась к проблеме изображения революции и к соотношению с революционными ценностями пролетариата, как это потом пытались изобразить некоторые советские литературоведы⁵⁶³.

Однако и среди символистов находились такие (Блок, например), кто именно в этой «односложности» увидел силу и мощь нового литературного движения, его *«непочатые силы»*⁵⁶⁴ и *«первозданность»*. Однако все же вряд ли Блок по-настоящему заблуждался относительно его достоинств. Несколько ранее он обозначил приемы «объективной критики» как «мещански-будничные» и расшифровал свою мысль следующим образом: это критика «без любви к тому, о чем она трактует. Лозунгом подобной критики служил (и — увы! — до сих пор иногда служит) взгляд на литературу исключительно как на “социальный фактор”». Ей он предпочитал даже в общем-то совсем ему не близкую «субъективную критику», в *«художественном индивидуализме»* (курсив автора. — М.М.) которой чувствовал глубину, могущество и живительность⁵⁶⁵.

Возвращаясь к конкретным оценкам выступлений критиков-марксистов, следует отметить, что если уж Когану пришлось выслушивать столько нелицеприятных суждений, то недостатки методологии Шулятикова бросались

⁵⁶² Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 259.

⁵⁶³ Ср.: «Особенно важен для нас <...> третий аспект ленинской статьи — эстетический, постановка вопроса: искусство и революция» (Бялик Б. Россия в 1901–1907 гг. // Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901–1907. М., 1971. С. 42).

⁵⁶⁴ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 116.

⁵⁶⁵ Там же. С. 537–538.

в глаза каждому. Против него ополчились как представители идеалистической эстетики, так и его соратники по партии. Среди тех, кто одним из первых выступил с конструктивной критикой, был С. Котляревский, который в статье «Об истинном и мнимом реализме» удачно высмеял попытки установить прямую связь художественного творчества с «натуральным или денежным хозяйством» и высказал трезвое соображение, что, поскольку такая связь устанавливается с трудом, все классовые ориентиры критики-марксисты подменяют некими мировоззренческими категориями, среди которых первостепенное значение приобретают социальные взгляды художника. Но, не имея возможности точно охарактеризовать психоидеологию класса, к чему в идеале стремились критики-марксисты, они переключались на определение социально-классового происхождения писателя. Там же, где возникало несоответствие между классовыми ценностями и проповедуемыми писателем идеалами, она принималась выяснять социально-политические взгляды художника. И автор указанной выше работы совершенно справедливо заметил по этому поводу, что социальные взгляды художника во все времена составляют малозначимый элемент его творчества и отнюдь не всегда находят воплощение в самом произведении⁵⁶⁶. Котляревский, может быть, раньше всех обнаружил процесс «подмены», почти автоматически осуществившийся в марксистской критике.

Существенной можно назвать и критику методологических просчетов Плеханова, проведенную А. Редько, объектом атаки которого стали конкретные статьи критика, посвященные Ибсену. Действительно, Плеханов связал непроясненность положительных идеалов писателя, которая будто бы и определила приверженность писателя

⁵⁶⁶ См.: Котляревский Н. Об истинном и мнимом реализме (по поводу «Очерков реалистического мировоззрения») // Вопросы философии и психологии. 1904. Ноябрь — декабрь.

к символизму, с мелкобуржуазной стихией, способной подтолкнуть художника к протесту, но неспособной наполнить этот протест конкретным социальным содержанием. И хотя акцент в статье делался на источнике индивидуализма художника, в целом схема, или, по определению А. Редько, «прокрустово ложе гипотезы»⁵⁶⁷, выглядела следующим образом: неразвитость крупной промышленности в Норвегии приводит к укреплению мелкобуржуазного уклада, который и является питательной средой той мелкобуржуазной стихии, которая выражается в индивидуализме, рождающем мелкобуржуазный протест, имеющий весьма неотчетливый характер. В художественном творчестве это находит выражение в символизме. Плеханов следующим образом обосновывал этот поворот своей мысли: от пьес Ибсена веет некоторой холодностью и рассудочностью, что некоторыми критиками даже определяется как «антихудожественность», но причина «отвлеченности и схематизма» как раз и кроется в том, что идеи писателя «неясны и непоследовательны». Причина же этой непоследовательности заключается в том, что драматург не «сделался идейным до конца», то есть не стал до конца приверженцем какой-либо определенной идейно-философской конструкции.

Надо сказать, что плехановское исследование об Ибсене произвело самое неблагоприятное впечатление на общественность и литераторов иной, чем социал-демократы, политической и эстетической ориентации. Оно явило для них наглядный пример невозможности применять заявленную методологию на практике: обещанный «баланс» социального и эстетического анализа вырождался в огрубление и художественного творчества, и писательской индивидуальности. Попытки выведения «эстетического эквивалента» из «социологического» приводили только к тому, что связь между идейностью и художественностью получала

⁵⁶⁷ Редько А.Е. Литературные наброски // Русское богатство. 1906. № 11. С. 141.

прямолинейно-тенденциозное освещение. Позже их выводы подтвердит Г. Плеханов в своей статье о драмах К. Гамсуна, когда уверенно скажет, что идейно несостоятельное произведение (вернее, те его идеологические структуры, которые не устраивают критика-марксиста) обязательно будет порочным и с художественной точки зрения. «Обезыдеивание» искусства или подчинение писателя буржуазной идеологии, по Плеханову, неминуемо ведет к творческой гибели. Об этом он прямо скажет в статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство», в которой прочитывалась вера, что только произведения, пронизанные пролетарской идеологией, будут эстетически состоятельными.

Зато в стане единомышленников его работа об Ибсене вызвала восхищение. «Давно не читала подобной глубокой и вместе с тем литературной критики, совмещающей одновременно ширину социальных представлений с истинно-художественным анализом, — писала Плеханову А. Коллонтай. — Читая эту статью, я впервые отдала себе ясный отчет о той неудовлетворенности, которая всегда охватывала меня при знакомстве с произведениями Ибсена. Мне думается, что Вы многим “объяснили” загадочного Ибсена (с его силой и красотой таланта и какой-то пустотой в мышлении). Ваша статья, несомненно, окажет оздоровляющее влияние на юношество, с удовольствием вижу, что ею зачитываются, ее цитируют. Побольше бы таких произведений»⁵⁶⁸. Конечно, трудно сказать, можно ли сей восторженный отзыв распространять на всю марксистскую критику, если относительно его автора даже в околopleхановских кругах существовало мнение, что «марксизм Коллонтай носил сильно упрощенный, Дановский характер»⁵⁶⁹, но все же он по-своему весьма красноречив.

Центральный вопрос плехановской статьи о том, как «мастером драмы в современной всемирной литературе мог

⁵⁶⁸ Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 220.8.

⁵⁶⁹ Там же. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.6.

сделаться представителем одной из самых неразвитых европейских стран», язвительный П. Пильский расценил как простодушно-бессмысленный. Столь же нелепыми показались ему и рекомендации обратить свои взоры на перспективное, с точки зрения марксиста, «классовое самосознание», которым наделил Плеханов доктора Стокмана⁵⁷⁰. После этих точных наблюдений критика поневоле разделишь и резюме его статьи: иметь дело с «критикой искусства» несколько сложнее, чем критиковать социал-демократическую тактику в освободительном движении, что и доказывают статьи критиков-марксистов.

Нелицеприятным было суждение и Р.В. Иванова-Разумника об этой плехановской статье. Но вычитал критик из нее нечто совершенно иное, чем другие. Ему показалось, что Плеханов представил Ибсена «борцом против мелкой буржуазии»⁵⁷¹, с чем он никак не мог согласиться.

Прямое выведение особенностей художественного творчества из типа хозяйствования противоречило основополагающему марксистскому утверждению о диспропорциях, которые могут наблюдаться между тем или иным этапом социального развития и уровнем культурной зрелости общества. Однако в практической деятельности критиков-марксистов установление именно прямой зависимости встречалось повсеместно. Конкретное применение марксистских установок к раскрытию причин возникновения того или иного художественного явления чаще всего приносило неудовлетворительные результаты. И хотя, по Плеханову, символизм возникает как следствие существования «промежуточных инстанций» в виде социальной психологии мелкого буржуа (в обнаружении этих «инстанций» традиционно видится особая заслуга критика), это не спасает положения: по убеждению марксистов, «мелкобуржуазная стихия» присутствует в любом буржуазном государстве

⁵⁷⁰ См.: Пильский П. Критические статьи. Т. 1. С. 226.

⁵⁷¹ Иванов-Разумник Р.В. Литература и общественность. С. 117.

вне зависимости от его социально-экономической структуры в данный конкретный исторический период. Следовательно, та часть статьи Плеханова, где он подробно рассуждает о ее существовании, выглядит попросту лишней. И вся концепция ибсеновского творчества, выстраиваемая с ее помощью, лишается надежных опор.

Кроме того, выводы Плеханова об Ибсене почти совпали с наблюдениями голландской социалистки и литературного критика Г. Ролан-Гольст, весьма успешно потрудившейся на ниве вульгарного социологизма. Оба критика упрекнули художника в искажении действительности, подчеркнули его удаленность от пролетарского сознания. О том, насколько утвердившимся было подобное мнение об Ибсене среди ортодоксальных марксистов, говорит тот факт, что Плеханов и его послушнейшая ученица И. Аксельрод охарактеризовали писателя, не сговариваясь, одинаковым образом. Вот что писал Плеханов в письме от 26 августа 1906 г.: «То, что Вы говорите об Ибсене, совершенно верно. Я с удовольствием увидел, что Вы говорите о нем то же, что я в брошюре, которая теперь печатается и скоро выйдет в Петербурге ("Генрих Ибсен")»⁵⁷². К сожалению, не имеется возможности проверить, насколько дословным было совпадение, поскольку Аксельрод вняла советам Плеханова и аннулировала совпадающий абзац в своей работе.

Таким образом, статьи Плеханова лишний раз подтверждают, что применение марксистской методологии в состоянии дать самые общие результаты, касающиеся главным образом содержательной стороны произведения.

С критикой плехановского подхода к литературе выступил один из основателей «мистического алогизма», философ В.Ф. Эрн. Он увидел в нем откровенно примитивизирующее начало и сказал об этом резко и определенно: «<...> незачем г. Плеханову для изучения психологии мелкого буржуа прибегать к Ибсену, потому что мелкобуржуазную психологию

⁵⁷² Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие: в 3 т. Т. 3. М., 1973. С. 243.

он превосходным образом *может изучить на себе*. Понимать так Ибсена или — лучше — так не понимать Ибсена, как не понимает его г. Плеханов, может только мелочный буржуа»⁵⁷³. Но, надо признаться, то, что предложил сам Эрн под видом трактовки некоторых эпизодов драм Ибсена, выглядит еще менее убедительным, чем плехановская интерпретация. А призыв критика сменить «теоретические эксцессы вождей отживающего социализма» (имеются в виду идеи Плеханова) на «новый социализм <...> который в возрожденном христианстве найдет освобождение от всяких теоретических пут и начнет <...> окончательную и победоносную борьбу за освобождение человека»⁵⁷⁴, выглядит столь же неуместным в работе, разбирающей конкретный литературный материал, как и агитационная нацеленность марксистской критики.

Не в пользу означенной методологии говорит и тот факт, что критики-марксисты не могли договориться между собой не только относительно содержательной стороны литературных произведений, что в общем-то естественно вследствие ее многоаспектности, но они не могли прийти к единому мнению и как историки, социологи и экономисты. Яркий пример тому — совершенно различная трактовка экономического положения Норвегии к моменту вступления на литературное поприще Ибсена. Поэтому под пером одних писатель становится выразителем мелкобуржуазной стихии, в интерпретации других — певцом буржуазного этапа истории в крайней степени его развития, а в трактовке самих основоположников марксизма — выразителем идеалов норвежской крестьянской демократии в прогрессивной фазе ее становления⁵⁷⁵.

Кстати, на этот аспект в свое время обратил внимание Н. Бердяев. Анализируя выступление критиков-марксистов

⁵⁷³ Эрн В. Плеханов об Ибсене // Век. 1907. № 11. С. 134.

⁵⁷⁴ Там же. С. 135.

⁵⁷⁵ См.: Письмо Ф. Энгельса к П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 37. С. 350–353.

различной политической ориентации под одной обложкой «Литературного распада», он писал, что это соседство выявляет поразительную несогласованность их действий в истолковании социального и экономического источника происхождения литературных фактов, то есть там, где они уж несомненно должны были договориться. Но этого не произошло, и поэтому вся новая литература была объявлена ими одновременно пронизанной «идеологией и мелкой буржуазии, и крупной буржуазии, и феодального дворянства, и пролетаризированной интеллигенции»⁵⁷⁶.

Противники марксистской методологии довольно часто акцентировали внимание на несовпадениях, несогласованностях, противоречиях, имевших место у критиков-марксистов. Такие противоречия, по мнению Пильского, «по мелочам» встречались на каждом шагу: о творчестве Сологуба Ю. Стеклов писал как об «эротомано-мистическом бреде», создателю которого надо бы запретить изображение революционеров; М. Морозов обнаружил у писателя замечательный талант, назвал некоторые его рассказы «прелестными» и подчеркнул, что в них совершенно своеобразно отразилась революция; Луначарский обвинил Л. Андреева в клевете на рабочий класс, в мещанстве и пошлости, а тот же Стеклов счел его талант гораздо более значительным, чем сологубовский.

Но П. Пильский обнаружил расхождение и по более существенным вопросам. К таким противоречиям он отнес различную интерпретацию реализма у критиков этого направления. Однако он, говоря, что в марксистской критике существуют разные мнения по проблеме реализма и натурализма в искусстве, не учел, что термин «натурализм» использовался на протяжении долгого времени для обозначения различных явлений. В начале века он часто употреблялся в значении «реализм», поэтому бессмысленно «сталкивать» А. Луначарского и Ю. Стеклова по этому вопросу. Луначарский осуждает действительно

⁵⁷⁶ Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 268.

натурализм, а Стеклов, когда говорит об «объективном изучении действительности» и выделяет особый критический угол зрения, подразумевает реализм. К тому же известно, что Стеклов даже пытался ввести термин «нана-турализм» для обозначения искусства, опирающегося на заветы Золя. Но если в этом конкретном случае Пильский ошибался, то его замечание относительно узости понимания реализма в марксистской критике можно считать очень важным. Со ссылкой на Луначарского он пишет, что марксисты ограничивают реалистическое искусство, доверяя ему лишь воспроизведение типического в жизни и отводя ему роль только познающего компонента мировоззрения⁵⁷⁷.

Иронически по отношению к намерениям марксистской критики обнаружить связи между экономическим базисом и духовной сферой настроен А. Горнфельд⁵⁷⁸. Он практически не увидел в методологии марксизма ничего нового по сравнению с тем, что говорилось в шестидесятые годы XIX века наиболее радикально настроенными критиками революционно-демократического крыла. На его взгляд, марксисты предложили всего лишь очередной вариант публицистической критики, где главенствуют «темы» и «идеи», но ничего не говорится о литературе как таковой. В качестве объекта своих нападок он избрал действительно весьма уязвимую работу В. Фриче «Художественная литература и капитализм», которую определил как «злую пародию на марксистские рассуждения об искусстве»⁵⁷⁹. Однако критик считает, что такие

⁵⁷⁷ См.: Пильский П. Критические статьи. Т. 1. С. 223.

⁵⁷⁸ Здесь стоит, правда, упомянуть, что в глазах иных он сам был «нечист»: постоянно «заигрывал» с теориями исторической детерминированности развития искусства. И его резкая борьба с «аристократизмом» эстетики постоянно интерпретировалась как уступки социологическим теориям. См.: Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. Ростов-на-Дону, 1917. С. 129.

⁵⁷⁹ Горнфельд А. Литературные беседы. Искусство и экономика // Товарищ. 1907. 19 января. № 169.

книги способны принести даже пользу: Фриче пытается найти во всех деталях произведений отголоски «современного ему экономического строя», а это позволяет обнажить убожество доведенной до логического предела предложенной марксистами методологии. Горнфельд намекает на абсурдность поставленной задачи: по мысли сторонников марксистской методологии, общие экономические условия призваны объяснить не только общее в писателях, но и «их различие, тончайшие детали их психики, мельчайшие особенности их художественных приемов».

Однако это, как подчеркивает рецензент, ничуть не смутило Фриче, который, явно не подозревая о заключенных в избранной им методологии сложностях, принялся за дело. И в результате Г. Зудерман оказался похож на Г. Гофманстала, между В. Моррисом и Г. Ибсеном тоже не обнаружилось никакого различия. Одинаковые социально-политические условия на Западе почему-то по идее марксистов продуцируют и социальный реализм, и неоромантизм, и некоторые другие художественные методы. При этом все писатели строжайшим образом экзаменуются на предмет изображения борьбы «организованного сознательного пролетариата за свое экономическое и политическое освобождение», и никто не выдерживает экзамена — кто по причине «интеллигентской пассивности», кто вследствие «буржуазности натуры». Горнфельд удачно обнажил слабое звено марксистской литературно-критической методологии — неспособность ее объединить изучение личности художника и коллективной жизни эпохи, влияющей на эту личность. Такую задачу действительно поставили перед собой марксистские критики (и за это честь им и хвала: другие критические направления просто отказывались от ее выполнения), но решить ее они не смогли⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ На преодолении этой «нестыковки» строили свою методологию идущие вслед за марксизмом неомарксистские концепции литературы. В частности, создав свой структурно-генетический метод, Л. Гольдман пытался

Но среди критиков-марксистов Горнфельд выделяет тех, кто «не может удовлетвориться кургузой формулой зависимости искусства от экономики», а желает изучать и его собственные законы. К этой немногочисленной группе принадлежит Луначарский. Горнфельду очень понравилось встреченное им у Луначарского сравнение движения искусства с течением воды в ручье: хотя направление движения, его скорость и т.п. определяется формой берегов и грунтом дна, но сущность течения определяют законы гидродинамики, то есть внутренние законы самой воды. Правда, критику непонятно, как можно четко разграничить «судьбу» искусства, которая «определяется» одними законами, и его «развитие», которое совершается по другим?! Но даже, может быть, случайно вырвавшееся у марксиста признание, что «искусство в своей сущности определяется не экономикой», было встречено Горнфельдом с очевидным одобрением.

Особое поле идейно-методологической полемики представляет собой борьба внутри марксистской критики. Это достаточно разветвленная и разнообразная сеть притяжений и отталкиваний, которая определяется как развитием и движением самой марксистской критики в виде оформившейся структуры, так и изменением взглядов, сменой политических платформ, внутренней эволюцией представителей каждого из образующих ее течений. Как писал Луначарский, «наши разногласия» обусловлены тем, что «марксизм, преломляясь в различных средах и головах, приобретает различный характер»; он сохраняет свои «родовые признаки»⁵⁸¹ и далеко расходится в видовых. Попытаемся составить представление о существовавших в начале XX века «видовых» различиях.

уйти от изучения преимущественно содержательного уровня произведений и предложить ключ к исследованию литературы не только среднего уровня и литературных направлений, в чем относительно преуспели марксисты, но и к наследию великих художников слова.

⁵⁸¹ Луначарский А.В. *Театр и революция*. М., 1924. С. 263.

Несовпадение во взглядах отдельных представителей марксистской критики, разногласия внутри ее «извне» не принимались всерьез, рассматривались как семейные распри. И хотя Иванов-Разумник утверждал, что «гг. Плеханов, Ленин, Богданов, Базаров, Луначарский, П. Юшкевич и прочие марксистские философы, “марксисты и махисты”» «варятся в собственном соку, пишут друг о друге, возражают друг другу, дополняют и исправляют друг друга, признают произведения друг друга “делающими эпоху”»⁵⁸², на сегодняшний день именно это «варево» и является самым интересным для понимания процессов, происходивших в русском марксизме на заре нового века. Однако в тот период пренебрежительно относилось к теоретическим несовпадениям и внутривнутрипартийной борьбе российской социал-демократии почти все социалистическое европейское движение. Много любопытного на эту тему мы найдем в переписке Плеханова и Аксельрод, в которой все время варьируется мысль, что немцы не могут простить русской социал-демократии ее раздоры, что их мало интересуют наши теоретические столкновения⁵⁸³. Как показало дальнейшее развитие событий, это была роковая ошибка европейцев.

В России же многие вообще осуждали внутримарксистскую полемику как этически некорректную. Так, рецензент «Русской мысли» доказывал, что она ведется совершенно недопустимым образом: противников называют «жвачными любомудрами», приписывают им «невежество», «туговатость понимания», их мнения излагаются исключительно издевательски, зато собственные взгляды преподносятся «с твердой верой в их непоколебимость»⁵⁸⁴.

Нельзя сказать, чтобы незамеченной осталась эволюция, проделанная русским марксизмом за двадцать лет.

⁵⁸² Иванов-Разумник Р.В. Литература и общественность. С. 181.

⁵⁸³ См.: Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6.9; В. 6.20; В. 6.21.

⁵⁸⁴ Мирской А. Рец. на: Плеханов Г.В. От обороны к нападению // Русская мысль. 1911. № 3. С. 110.

Исследователи констатировали, что нетерпимость и одно-сторонность, бывшие ранее визитной карточкой направления, уступили место некоторой свободе воззрений. В этом плане стоит выделить рецензию на сборник «Общественное движение в России в начале XX века» (СПб., 1909. Т. 1) содержащий работу М. Неведомского «Наша художественная литература предреволюционной эпохи», автором которой был меньшевик Н. Череванин (наст. имя Федор Андреевич Липкин). Он отметил, что в представленном на суд читателей труде наконец-то преодолено «безвкусное преувеличение политического значения рабочего класса и близорукое пренебрежение к непролетарским общественным группам», хотя по-прежнему «предвзятые социально-политические воззрения» и «закоренелые предубеждения»⁵⁸⁵ являются альфой и омегой выступающих. Конечно, на имевшие место изменения больше внимания обращали соратники, для которых важны были любые нюансы, любые оттенки, но которые зачастую именно в них усматривали и ревизионизм, и отступничество. Но все эти разночтения оставляли равнодушными тех, кто рассматривал содержание марксистского движения, марксистскую критику как некое общее нерасчлененное умонастроение.

Основным объектом критики Плеханова стала методология Шулятикова. Правда, свое опровержение он выстроил, опираясь не на литературные опусы критика (думается, что это не случайность), а на его философскую работу «Отражение капитализма в западноевропейской философии». Плеханов высмеял шулятиковскую схему, согласно которой все идейные построения в классовом обществе являются точным воспроизведением внутренних побуждений, потребностей, интересов и выгод господствующего класса, преследующего свои «ближайшие» корыстные цели. Плеханов остроумно парировал это

⁵⁸⁵ Русская мысль. 1907. № 7. С. 278.

философское «открытие», совершенно обоснованно задав вопрос, почему же проигнорированы цели «дальние».

Но то, что он оставил без внимания экзерсисы Шулятикова в области литературы, наводит на серьезные размышления. Может быть, конечно, его остановило то, что с критикой шулятиковской литературной концепции выступил Луначарский, с которым Плеханову не хотелось совпадать ни в чем. Но, скорее всего, некоторое упрощенчество было свойственно ему самому, что наглядно доказывают его рецепты избавления от «крамолы», которая проникла, на его взгляд, в сборник «Литературный распад». По его поводу Плеханов высказал резкое несогласие с предложенным вариантом использования марксистского метода в критике, выразив свою мысль так: «Много званных, но мало избранных». В этой книге он обнаружил «злоупотребление данным методом»⁵⁸⁶ и причиной назвал отсутствие у большинства из авторов опубликованных статей художественной интуиции, таланта, столь же, на его взгляд, необходимых критику, как и художнику. Вслед за ним и И. Аксельрод, правда, не называя имен, осудила тех, кто, «не имея почти никакого литературного и художественного чутья, занимался тем, что на все лады и довольно-таки неумело отыскивал классовые интересы в литературных произведениях»⁵⁸⁷. Другой причиной Плеханов назвал (как и следовало ожидать от ортодоксального марксиста) «непонимание» марксизма, субъективную интерпретацию марксистской теории, отход от последовательного усвоения учения Маркса⁵⁸⁸.

Как видим, различное понимание марксистской теории сопровождало марксистскую критику на всем пути ее

⁵⁸⁶ Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 214.

⁵⁸⁷ Аксельрод И. Литературно-критические очерки. С. 22.

⁵⁸⁸ Ту же самую «коррекцию» проводил Плеханов и при анализе горьковского творчества. Он писал, что «только при условии основательного усвоения им (Горьким. — М.М.) марксизма» (Плеханов Г.В. Литература и эстетика. Т. 1. С. 131) возможны художественные достижения писателя в дальнейшем.

существования. И объективистская тенденция, сохранявшаяся в его истолковании на рубеже веков, давала различные модификации и варианты, столь же разнообразные, как и «диалектико-гуманистическое» и «сайенцистское» течения в марксизме после двадцатых годов XX века.

Разногласия в марксистской литературно-критической среде вызвали преимущественно негодование «среди своих»: как возможно, стоя на «почве пролетарского мировоззрения в его единственно-научной форме — марксизме» (цитата из предисловия к первой книге «Литературного распада»), не договориться относительно основных вопросов литературного развития! Но В. Кранихфельд, например, в этой «вопиющей разногласии» усматривал даже некое единство — агрессивность и «безапелляционную категоричность противоречивых приговоров»⁵⁸⁹. Однако желчность этого определения была вызвана не столько принципиальными, сколько партийно-политическими соображениями: Кранихфельд — меньшевик, и его раздражает большевизм подавляющей части участников сборника. На его взгляд, именно большевизм ответственен за прямолинейную ортодоксальность суждений. Кроме того, он оказался неожиданно прозорлив, угадав, что все высказываемое от лица большевиков будет иметь в будущем, в случае их победы, директивный характер, обязательный для последующего исполнения.

Меньшевизм же Л. Войтоловского, особую позицию В. Базарова и П. Юшкевича он проигнорировал и, может быть, памятуя о собственных политических пристрастиях, именно поэтому статью последнего выделил как «строго выдержанную», «продуманную во всех частях» и «красиво написанную». В качестве более серьезного недостатка критик отметил не только несогласованность публикаций друг с другом, но и нестабильность позиций самих литераторов,

⁵⁸⁹ Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир. 1908. № 5. С. 45.

которые могут в одно и то же время утверждать, что «мысль Андреева будет всегда слаба в своих титанических усилиях» и что «его драмы полны мысли». Кранихфельд имел в виду статьи Луначарского в «Литературном распаде» и в «Книге о новом театре», появившиеся в 1908 году.

Повышенную чуткость к упрощенчеству и вульгаризаторству в марксистской критике проявляли В. Воровский и А.В. Луначарский. Озабоченность Луначарского диктовалась опасением, что «подобные взгляды дают возможность нашим противникам праздновать легкие победы над марксизмом»⁵⁹⁰. Воровский был напуган тем, что в лице Фриче марксистская критика являет «классический пример таких людей, которые из наиболее сложных явлений делают простые и легкие схемы для глупых построений. Пока он пишет о фактах, его еще можно читать. Но как теоретик он ни к черту не годится»⁵⁹¹.

Статья Луначарского о творчестве Ибсена явилась ответом на работу Г. Ролан-Гольст «Ибсен»⁵⁹², ставшую своеобразной квинтэссенцией вульгарно-социологических приемов прочтения литературных произведений, что, впрочем, не помешало ему же сослаться впоследствии на ее высказывания как на теоретически выверенные⁵⁹³. Но статью Луначарского можно рассматривать и как реплику в адрес И. Аксельрод, у которой в работе «Психология неоромантики»⁵⁹⁴ встречалась та же самая, что и у Ролан-Гольст, мысль о близости Ибсена и Ницше. Причем появилась она с благословения Плеханова, который, редактируя статью Аксельрод, обещал ей: «Самое главное» «место, где Вы сравниваете его (Ибсена. — М.М.) с Ницше»,

⁵⁹⁰ Луначарский А. Театр и революция. С. 264.

⁵⁹¹ Цит. по: Хорев В.А. Письма Воровского Эттингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. С. 116.

⁵⁹² Вестник жизни. 1906. № 7.

⁵⁹³ См. его статью «Еще о театре и социализме».

⁵⁹⁴ Современная жизнь. 1906. № 10.

«мы <...> напечатаем»⁵⁹⁵. Таким образом, фразу Луначарского — «У Ибсена остается достаточно демократизма, который отделяет его пропастью от <...> Ницше»⁵⁹⁶ — можно считать ответом всем троим.

Луначарский отказался признать в писателе апологета капитализма на любой стадии его существования. Он разошелся с Плехановым в оценке содержания ибсеновского протеста, который связал с кругом демократических идей его времени — ненавистью к капиталу, политическим, социальным и нравственным законам капиталистического общества. Правда, Луначарский, как бы испугавшись собственных слишком «смелых» выводов, поспешил ограничить сферу их применения. В итоге ценность Ибсена определилась не демократизмом его творчества, а тем, что он выставил на всеобщее обозрение свою моральную драму — драму «великой духовной силы, не разгадавшей <...> своего времени, но предвосхитившей его идеи»⁵⁹⁷. Таким образом, значение Ибсена Луначарскому виделось в том, что писатель явил собой пример запутавшегося великана перед людьми, знающими силу спутавших его веревок. Становилось очевидным, что критик оказывался не на высоте поставленной им перед самим собой задачи раскрыть значение творчества художника как выразителя определенных идей своего времени.

Но наиболее яростной схваткой в среде литераторов-марксистов можно назвать статью Луначарского «Еще о театре и социализме» (1909), направленную в основном против концепции Шулятикова, но попутно задевавшую взгляды Фриче и Стеклова. Комментаторы, конечно, могли ядовито улыбнуться и отмахнуться от этой полемики: некто П. Безобразов счел этот спор абсолютно незначимым: он велся «потомками Базарова», которые всегда обнаружат

⁵⁹⁵ Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие: в 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 243.

⁵⁹⁶ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 87.

⁵⁹⁷ Там же. С. 131.

«достаточное согласие»⁵⁹⁸ друг с другом хотя бы по вопросу о равнодушии современных писателей к революционным идеалам. Безобразов апеллировал к присущей всем социал-демократам идеологической близости, оставив за скобками различие методологических представлений. Но для самоопределения методологических основ марксистской критики вышеозначенная полемика имела принципиальное значение, несмотря на то, что в некоторых пунктах Луначарский все же объединился с Шулятиковым, открыв для себя «долю истины»⁵⁹⁹ в его рассуждениях.

Луначарский установил, что марксистское учение об идеологии как о «ложном сознании» воспринято Шулятиковым как заведомая ложь правящих классов, к которой они прибегают, когда им необходимо извлечь выгоду. Поэтому Шулятиков вместо рассмотрения в общественном сознании идеологий различных групп видит только обманщиков-капиталистов и одураченную ими публику, а господствующей в обществе идеологии инкриминирует замаскированную апологетику существующего строя. Но этого обвинения кажется ему мало, и он делает дополнительные выводы: обманывать, притворяться, защищать заведомо порочное психологически невыносимо, и в процессе восхваления создатели идеологий и защитники капитализма «психически» заболевают, поэтому художественное творчество капиталистической эпохи приобретает «патологический характер». Этот вывод Луначарскому представляется предельно примитивным. Столь же убога, на взгляд Луначарского, и попытка Шулятикова указать на непосредственную зависимость искусства от технического прогресса. Прогресс в этой области, пишет Луначарский, значим только в той степени, в какой он способен обогатить художественную технику, создать новые способы воплощения в материале замысла художника.

⁵⁹⁸ Исторический вестник. 1909. № 6. С. 1002.

⁵⁹⁹ Луначарский А.В. Театр и революция. С. 266.

Конечно, не следует преувеличивать полярность позиций Шулятикова и Луначарского. Когда Луначарский говорил о «доле истины» в рассуждениях оппонента, он имел в виду степень прогрессивности отдельных социальных групп, участвующих в создании художественных ценностей: новый класс приносит свежий художественный принцип, отменяя устоявшиеся художественные предпочтения. Поэтому можно сказать, что Шулятиков смену типов искусства рисовал по аналогии со сменой одного «обмана» другим, а у Луначарского искусство представало намертво отделенным от предыдущего и последующего цикла замкнутым образованием, каждый раз возводимым заново пришедшим к власти классом. Нечто подобное уже встречалось у Плеханова, для которого омертвление господствующего класса находит соответствующее выражение в литературной сфере. Ведь именно об этом говорит его утверждение, что неоромантизм⁶⁰⁰ является «продуктом старчества высших классов». По мнению Луначарского, «аккомпанементом к <...> социальному разложению» общества служит «затяжной художественный декаданс, ведущий через вычурность к окончательному вырождению искусства»⁶⁰¹.

Конечно, точки пересечения с наблюдениями Шулятикова не снижают ценности выпадов Луначарского против вульгарно-социологической интерпретации произведений искусства в этой статье, тем более что критик указал на отличительный признак вульгарных социологов: они смертельно боятся и избегают таких слов, как «внутренний», «высший», «человеческий гений» (то есть тех, которые говорят о каких-то самостоятельных, независимых от социальных условий законах искусства). Помимо убедительной критики вульгарной методологии, статья Луначарского демонстрирует и несовершенство его собственной методологической системы. Убедительная в своем ниспро-

⁶⁰⁰ Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие: в 3 т. Т. 3. С. 244.

⁶⁰¹ Луначарский А. Еще о театре и социализме // Вершины. СПб., 1909. С. 197.

вергающем пафосе, она оказывается непроработанной в своей конструктивной части. Показательным в данном контексте является пример с Л. Андреевым, которого Шулятиков зачислил в «выразители крупно-буржуазного империализма»⁶⁰², а Луначарский пытается защитить от возводимой «напраслины». Правда, написав, что в творчестве Андреева мы имеем дело с «кровавой сатирой» на буржуазную формулу прогресса, пожурив писателя за то, что «он замахнулся на революционные ценности», и отметив «больную душу» художника, Луначарский не ответил на вопрос, чьи же классовые идеалы выражает писатель. Справедливо раскритиковав вульгаризаторское определение классовой природы мировоззрения писателя, данное Шулятиковым, он не сумел предложить своего определения, что может быть истолковано и как отказ от применения классового анализа искусства, и как свидетельство непомерной трудности определения классовой сущности оного.

Показательным для понимания внутренних разногласий, существовавших в марксистской критике, является неприятие вульгаризаторских тенденций В. Воровским, хотя он сам, по определению Кранихфельда, был, когда объявлял Сологуба и Андреева «литературными мародерами», сторонником «решительных суждений»⁶⁰³. Ссылаясь на статью В. Фриче, в которой тот объявил передвижников выразителями крестьянской демократии, Воровский в письме к своему польскому коллеге с насмешкой высказался о «марксизме», который сводится к чтению соответствующей литературы и «большому запасу цитат»⁶⁰⁴, но ни на йоту не приближается к «сути». А именно таким был марксизм

⁶⁰² Луначарский А. Еще о театре и социализме // Вершины. СПб., 1909. С. 199.

⁶⁰³ Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир. 1908. № 5. С. 46.

⁶⁰⁴ Цит. по: Хорев В.А. Письма Воровского Эттингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. С. 114.

приват-доцента В. Фриче, который, по признанию Воровского, «только вульгаризирует нашу теорию»⁶⁰⁵.

Отношение к вульгаризаторам в среде критиков-марксистов установилось довольно рано: их писания многими практически выводились за пределы критики этого направления. И даже в те годы, когда из тактических соображений марксистской критике приходилось действовать единым фронтом, их участие оговаривалось особо. Статья В. Шулятикова «Неаристократический аристократизм» во второй книге «Литературного распада» была снабжена следующим примечанием: «Желая дать в нашем сборнике место различным оттенкам мнений, существующих среди марксистов в области литературной критики, мы помещаем статью В. Шулятикова, хотя не можем согласиться с методологическими приемами автора и с его оценкой некоторых литературных явлений»⁶⁰⁶. Однако такого примечания не удостоилась ни статья В. Фриче «Основные мотивы западноевропейского модернизма», ни статья Ю. Стеклова «О творчестве Федора Сологуба», ни в чем не уступавшие шулятиковской и весьма показательные по степени огрубления художественной ткани и трактовки идейного содержания. Но в целом они вполне согласовались с общим тоном сборника, поскольку в них, как и в других работах, бесконечно варьировалось понятие «буржуазность» и ее проявления в литературе.

Однако не надо думать, что Шулятиков всегда был «мальчиком для битья». В начальный период его деятельности, когда он возглавлял наступление марксистской критики по всему фронту, он был очень агрессивен и бросался в бой с каждым, кто, как ему казалось, был недостаточно последователен в применении принципов марксизма к литературным явлениям. Особое его негодование вызывали критики, поверхностно, на его взгляд, усваивающие

⁶⁰⁵ Хорев В.А. Письма Воровского Этингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. С. 114.

⁶⁰⁶ См.: Литературный распад. Кн. 2. СПб., 1909.

марксизм, использующие лишь его терминологию и осмеливающиеся только на этом основании объявлять свои исследования новым словом. Их он обвинял в «литературном хищничестве»⁶⁰⁷.

Не менее серьезно, чем поверхностное усвоение марксизма, воспринимал Шулятиков и уступки идеалистическим эстетическим теориям. В этом он обвинил М. Неведомского⁶⁰⁸, который всегда причислял себя к марксистам, но о его литературно-критических работах как о базирующихся на марксистской методологии можно говорить лишь с большой натяжкой. К занимаемой им позиции настороженно относились все ортодоксальные марксисты. Плеханов, делясь с И. Аксельрод сомнениями относительно возможности помещения ее статьи на страницах «Современного мира», ссылался при этом на то, что ее не пропустят в печать Неведомский и Ляцкий, на совести которых, считал он, проникший в это издание «дух “модернизма”, т.е. в сущности романтической реакции»⁶⁰⁹.

Целью искусства Неведомский считал «обобщающую и классифицирующую работу истолкования жизни»⁶¹⁰. Очевидно, что никакое отражение социальных и классовых структур в этой сфере им не подразумевалось. Рассматривая литературу, он обычно останавливался на ее самобытности, влиянии на нее соседних стран и исторических событий, прослеживал эволюцию идей, смену героев, изменение читательских интересов. По Неведомскому, на заре человечества существовало «синтетическое» искусство, в котором

⁶⁰⁷ См. его статью «Литературный хищник (“Очерки по истории русской литературы XIX века” Е. Соловьева (Андреевича)) // Курьер. 1902. № 42. 11 февраля.

⁶⁰⁸ Имелась в виду его статья «О современном искусстве» // Мир Божий. 1903. № 4.

⁶⁰⁹ Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие: в 3 т. Т. 3. С. 249–250.

⁶¹⁰ Мир Божий. 1904. № 10. С. 144.

был очень силен жреческий, пропагандистский, теургический элемент. Со временем необходимость в проповедничестве отпала и наступила эра «свободного» искусства. Но ему суждено процветать только на Западе. На долю же России выпала ответственная миссия продолжить «моральное учительство» древних. Появление новых тенденций в искусстве, по Неведомскому, происходит вследствие «утомления», вследствие того, что «надоело» старое, максимально распространенное, твердо укоренившееся⁶¹¹.

Во всех этих рассуждениях Шулятиков услышал старые песни, известные ему еще со времен господства идеалистических эстетических теорий. Для Шулятикова подобная позиция выглядела эклектичной, аморфной, ненаучной, а ее сторонник представал как «модернист и ницшеанец»⁶¹²,

⁶¹¹ Стоит напомнить, что об «утомлении» как одной из причин исчезновения одного типа искусства и смены его другим будет писать и Луначарский. К аналогичным выводам придет в конце своей литературно-критической деятельности Л. Троцкий, который уже в 30-е годы XX века, попытавшись еще раз окончательно закрепить связи между социальным и культурным уровнями развития общества, отметит, что любое социокультурное явление может быть уподоблено живому организму, переживающему этапы зарождения, расцвета, старения и угасания. Причем они бывают заданы как социальными условиями, так и заложенной в самой природе искусства склонностью к «мятежности» и «оппозиционности». И искусство, как живой организм, может весьма непредсказуемо отреагировать на внешние воздействия. Таким образом, и у Троцкого мы можем обнаружить своеобразную концепцию «приливов и отливов», волнообразного движения, присущего искусству изначально (подробнее см.: *Михайлова М.В.* Л. Троцкий о культурной ситуации в советском обществе 30-х гг. (К определению типологии тоталитарной культуры) // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя. Пермь, 1993). Следовательно, можно утверждать, что постепенно объективистски-натуралистическая тенденция даже у самых рьяных представителей марксистской критики уступала место более гибкому диалектически-имманентному подходу к вопросам искусства.

⁶¹² Шулятиков В. О «новой» теории искусства // Курьер. 1903. № 169.

который социальные и классовые критерии подменил понятием «общественной дифференциации», сведя всю историю существования искусства к двум его типам. Больше всего возмутило Шулятикова ожидание Неведомским победы «свободного», противопоставляемого идейному искусству, в чем он усмотрел возвращение к забытым романтическим канонам. При этом он оставил без внимания вопиющую логическую ошибку Неведомского, не объяснившего, почему произошел разрыв между искусством России и Европы. Вместо этого Шулятиков пустился в рассуждения по поводу того, что жрец был непременно проповедником, что древняя культура знала несколько видов искусства и т.п.

Причиной путаницы, возникшей у Неведомского, Шулятиков объявил некритическое усвоение им идей Г. Лансона, который тоже склонен был считать изменения в литературе следствием привыкания публики. (Кстати, Плеханов прочитал Г. Лансона совершенно в ином ключе, указав всего лишь два его недостатка как теоретика: бесперспективную попытку найти панацею от неминуемого крушения буржуазного строя и не до конца «примененный» к литературе и историческим явлениям детерминизм⁶¹³.) Но, по мнению Шулятикова, такого объяснения недостаточно, и он обращает внимание — что становится одним из показателей «пробуждающегося» в Шулятикове вульгарного социолога — на социальное происхождение автора теории «свободного» искусства и с этим связывает огрехи его концепции.

Может быть, впервые со всей отчетливостью Шулятиков заявил, что все дело в классовом сознании автора, художника, определяющем, формирующем, программирующем результат творческого акта. По словам Шулятикова, причина идейных просчетов Неведомского в том, что он является «идеологом интеллигентного пролетариата», что в устах этого критика является негативной характеристикой.

⁶¹³ См. рец. Г.В. Плеханова на «Историю французской литературы» Г. Лансона // Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 835–848.

Шулятиков не пользуется понятием «мелкобуржуазная психология», но, когда он описывает «двойственность» психики интеллигентного пролетария, говорит о сочетании в ней абсолютно несогласуемых элементов: желании собственного блага, стремлении к развитию собственной личности, готовности посвятить себя общему делу и гражданским заботам, становится совершенно ясно, кого он имеет в виду. Однако Шулятиков подчеркивает, что не вся интеллигенция состоит из интеллигентных пролетариев, они составляют только ее часть. Таким образом, он подсказывал читателю, что подлинные теории искусства, глубоко научные, защищающие идейность и гражданственность, будут рождены в другом лагере интеллигенции, к которому относится, например, он сам.

Шулятиков, конечно, очень бы удивился, если бы узнал, что, воюя с Неведомским, он на самом деле воюет с защитником самого настоящего идейного искусства. Ведь именно такую позицию занял Неведомский в споре с М. Гершензоном, затеянном им в статье 1911 года «Зигзаги нашей критики». Гершензон призывал рассматривать литературу лишь как «царство художественной формы», свободной от связей с общественным сознанием и общественной жизнью. Неведомский посмеялся над «непосредственным целостным видением» и «художественной интуицией», которые, по мнению Гершензона, составляют единственную ценность искусства. И эта насмешка, конечно, была бы сочувственно воспринята Шулятиковым, знай он о ней.

Произошедшее между Шулятиковым и Неведомским «заочное» воссоединение, несомненно, свидетельствует о том, что в марксистской критике на самом деле отсутствовало единое понимание того, что же такое идейность литературы. Для Неведомского это явления общественной жизни, отраженные у Гоголя, Тургенева, Островского, но это одновременно и философско-эстетическая концепция, охватывающая весь «хаос» жизни, которая будет служить фундаментом ее «спасительного

строительства» и «подлинного преобразования». С ее помощью искусство устремится «к космосу, к универсализму»⁶¹⁴. Для Шулятикова же это лишь «задачи художественной публицистики»⁶¹⁵.

Но единственным, кто не спорадически, а целеустремленно и последовательно занимался оценкой положения в марксистской критике, был Н. Чужак. Если другие критики находились в постоянной обороне и поисках «внешних врагов», то Чужак подлинно радел за совершенствование марксистской литературной теории, за ее более тщательную проработку, постоянно напоминая, что в эту область бросались те, кого простодушный читатель готов был принять за «всамделишных апостолов»⁶¹⁶ марксистской эстетики, и это портило все дело. В статьях других критиков-марксистов имена собратьев по перу возникали главным образом в качестве объекта для полемики. Создавалось впечатление, что они почти не нуждались в единомышленниках: ссылки на труды близких по духу авторов почти не практиковались, каждый трудился «во благо» марксизма, но вполне самостоятельно. А если возникало объединение, то оно было продиктовано тактическими соображениями партийной борьбы.

Чужак попытался провести хронологическую «инвентаризацию» марксистской критики. Благодаря ему мы имеем довольно-таки полный ее обзор. Временем ее возникновения как целостного направления он считал 1907 год. Чужак утверждает, что до этого момента высказывания на темы искусства даже у крупных теоретиков русского марксизма были отрывочны и случайны. Это «невнимание» он объясняет тем, что все были включены в революционную работу, и только после спада революционной волны бывшие

⁶¹⁴ Неведомский М. Об искусстве наших дней и искусстве будущего // Современный мир. 1909. № 3. С. 181.

⁶¹⁵ Курьер. 1903. № 169.

⁶¹⁶ Чужак Н. К эстетике марксизма. Иркутск, 1916. С. 3.

агитаторы и пропагандисты устремились в критику, ища там сферу приложения сил, которые теперь оказались не востребованными в реальной жизни⁶¹⁷.

Таким образом, искусство и критика в том числе Чужаку представлялись своего рода островом забвения, способом переключения (вольным или невольным) с жизненных забот на иную деятельность. Позже в брошюре 1916 года «К эстетике марксизма» он даст иное объяснение сложившемуся положению: ранее не представлялось возможным одновременно «охватить» с «идеологизированной точки зрения пролетариата» «все проявления человеческого духа»⁶¹⁸ и экспансионистские претензии марксизма, стремившегося сказать свое слово во всех областях человеческой деятельности, просто не могли быть реализованы.

Чужак определил, что среди критиков-марксистов получили распространение два подхода к искусству. Первый — это слегка видоизмененная критика прошлых лет, преимущественно публицистического характера, как правило, игнорирующая законы искусства⁶¹⁹. Второй — очевидная новация, попытка создать пролетарскую эстетику, нащупывающую параллели между уровнем производства и типом искусства, возникающим в это время. Чужак выделял еще одну разновидность — так называемых «имитаторов мар-

⁶¹⁷ Эта теория приливов и отливов «жизнестроительства» и «духподъемности» была краеугольным камнем его эстетической концепции, хотя некоторые аналогии можно найти и у других критиков-марксистов, казалось бы, весьма далеких от методологических установок Чужака. Так, Коган именно упорной работой и созреванием, происходящими тогда, когда все остальные предавались досугу и развлечениям, объясняет взлет творческой активности пролетариата, вылившийся в создание художественного произведения (см.: Коган П. Первая ласточка // Вольный университет. 1914. № 11–12. С. 61–67).

⁶¹⁸ Чужак Н. К эстетике марксизма. С. 9.

⁶¹⁹ Правда, сам критик в этом вопросе не очень последователен: сославшись на М. Гойю, он утверждает, что труд ученого идентичен труду художника, и, таким образом, тоже готов проигнорировать специфику искусства.

ксизма» (к ним он в какой-то период причислял В. Львова-Рогачевского), но этот разряд определялся им на весьма шатком основании — по степени их «благорасположенности» к модернизму.

Для Чужака неприемлемы оба подхода, но к первому он настроен более агрессивно по причине отсутствия в нем даже намека на определение эстетических особенностей произведений искусства; ко второму (его критик окрестил «марксистским кретинизмом»), несмотря на содержащиеся в нем нелепости, он более благосклонен, так как в нем ему чудится хотя бы потребность в создании собственной эстетической теории.

У Чужака имеется также весьма любопытная классификация критиков-марксистов, в которой классификационными признаками выступают не только методологическая определенность, не только социалистическая идейность, но и эмоциональная энергетика пишущего. Так, многими всерьез не воспринимаемого Е. Соловьева-Андреевича Чужак ценит очень высоко именно потому, что тот занимался не социально-экономической стороной марксизма, а был устремлен в высшие его области, пытался уяснить психологию пролетария, установить значение его мессианизма в мировой истории. Для Чужака он «романтик от марксизма»⁶²⁰, что весьма привлекает его самого, так как отвечает особенностям его собственной психологии, склонной к разделению возвышенно-духовной, романтической и прозаически-заземленной сфер. Несомненно также, что Чужаку импонировала манера письма Е. Соловьева-Андреевича, который писал «порывисто, нервно, влюбленно, запоем, страстно, горя». Это вписывалось в параметры созданной Чужаком теории «страстности». Чужак не вникает в то, сколько путаницы, сумятицы, эклектизма, а порой и невежества таилось за этой «страстностью». Он все готов оправдать «жаждой новизны», «горячностью», которые, на

⁶²⁰ Восточная заря. 1910. № 223. 3 октября.

его взгляд, хотя и сбивали иногда Соловьева-Андреевича с истинного пути, но зато предохраняли от «эстетического опростительства». По его мнению, только ранняя смерть помешала этому критику стать «цельным мыслителем, оригинальным философом литературы, писателем с высокой самобытностью» и только теперь можно осознать, «какая незаурядная личность сошла со сцены русской критики и русской жизни».

Итак, по мнению Чужака, с 1905 года место выдающегося критика-марксиста вакантно, и закрадывается подозрение, что Чужак усиленно прочил на него самого себя.

Как уже можно было заметить, отбор авторитетов Чужаком весьма своеобразен. Иногда он руководствуется лишь сентиментальными воспоминаниями. Пример с А.М. Скабичевским, патриархом публицистической критики народного толка, нелюбовь к которой не единожды демонстрировал Чужак, доказывает это. В 1911 году он признался не стыдясь, что считает себя его учеником. К этому времени Скабичевский был не просто забыт⁶²¹, а как бы вовсе перестал существовать (не физически — он умер сравнительно недавно, в 1910 году, — а из-за отсутствия сколько-нибудь ощутимого влияния на литературный процесс и критическую мысль современности). Такое признание, конечно, не сулило лавров Чужаку, однако он не только заявляет о своем «ученичестве», но и одним из первых пробует разобраться в наследии умершего критика, выделяя самый плодотворный, на его взгляд, период борьбы с «разночинским радикализмом» и «тепличным эстетством» и период, когда верх взял «поверхностный публицизм».

Чужак одним из первых обратил внимание на структурную несформированность марксистской критики. Этот вывод он делает на основании едва ли не принципиально разнящихся трактовок одних и тех же художественных

⁶²¹ Кстати, и статья Чужака о нем называлась «Забытый писатель» (Голос Сибири. 1911. № 4. 6 января).

явлений критиками-марксистами. И это объясняется не разницей в творческих индивидуальностях критиков, а отсутствием единой, дающей четкие принципиальные установки методологической базы. В качестве примера Чужак приводил толкования брюсовского творчества Ю. Каменевым и В. Львовым-Рогачевским⁶²². Чужак отдает предпочтение мнению Львова-Рогачевского (хотя, как писалось выше, относится к нему без особого восторга) прежде всего потому, что тот увидел в поэте певца «юного и пламенного мира», полного «высокого экстаза» и «человеческой любви». Сам Чужак тоже придерживается этой точки зрения, так как для него важнее всего в искусстве, как указывалось, его эмоциональный накал. Каменев же не почувствовал в поэте «этого нового», приписал ему непонимание раскрывающейся перед «великим городом» перспективы⁶²³. Таким образом, различная оценка достижений Брюсова опиралась, как представил это Чужак, на различное понимание существа и перспектив развития патриархальной и городской культуры в среде критиков-марксистов, что свидетельствует о глубоких разногласиях по самым важным социологическим вопросам. Но все же претензии Чужака, его упреки, хотя и справедливые по сути, остаются не очень обоснованными теоретически.

По мнению Чужака, его тезис о несформированности марксистской критики как системы подтверждает и ее неспособность вступать в квалифицированный спор с искусственными в эстетических вопросах оппонентами. Чужак отмечает, что подобные дискуссии обычно заканчиваются одинаково: критики-марксисты хранят «презрительное молчание»⁶²⁴. Как уже отмечалось в I главе, нечто подобное

⁶²² Восточная заря. 1910. № 166. 25 июля.

⁶²³ Надо отметить, что он не совсем точно прочитывает статью Каменева, выводы которой все же несколько иные.

⁶²⁴ Чужак Н. К методу литературно-художественной критики // Голос Сибири. 1911. № 36. 13 февраля.

наблюдал и Л. Троцкий. Но это все же не дает права делать из марксистской критики некое пассивно-аморфное образование. Ей была свойственна скорее наступательная агрессивность. Другое дело, что она действительно существовала почти что в вакууме, не устаиваясь серьезного оппонирования. «Обратная связь» была действительно нарушена.

Мало кто из критиков-марксистов устаивался похвалы Чужака. Красноречиво звучит его перечень критиков, из которых он образует «группы»: для него все эти Кранихфельды, Коганы, Тальниковы, Клейнборты только любят «прикрывать свои критические немощи какими-нибудь роковыми для искусства <...> законами»⁶²⁵. Глубокого его презрения заслуживают критики, равнодушные к художественной форме, формальному новаторству, которыми отмечены современные искания в литературе. В этом вопросе пальму первенства Чужак вручает М. Ольминскому, который все искусство наших дней «с его исканием форм новой жизни, углубленной и расширенной»⁶²⁶, заклеил как идейное мародерство, пустой формализм и претенциозную эротику, а лучшие произведения русской литературы назвал «иудиной беллетристикой». Надо признать, что удар свой Чужак направил исключительно четко: именно Ольминский положил начало порочной практике марксистской критики, пышно расцветшей в советские годы, произносить критический приговор, не читая произведения. Ведь это он со слов: «Хочу писать о произведении, которого не читал <...> и, вероятно, не прочту»⁶²⁷ — начал свою статью об андреевском «Рассказе о семи повешенных».

⁶²⁵ Чужак Н. К эстетике марксизма. С. 3.

⁶²⁶ Здесь следует обратить внимание на выделенные критиком «жизнестроительные» функции искусства, которое, согласно теории Чужака, творит не собственные формы, а «формы жизни». В этом плане эстетическая теория критика имеет несомненное сходство с идейно-эстетической концепцией М. Неведомского.

⁶²⁷ Ольминский М. По литературным вопросам. М.–Л., 1932. С. 30.

Вызывает у Чужака недоумение сильнейшее морализаторство марксистской критики — порок, явно унаследованный ею от прошлого, но несовместимый с тем статусом научности, на который она претендует. Следует отметить близкое соприкосновение позиции Чужака по этому вопросу с позицией Плеханова⁶²⁸, хотя во всем остальном он существенно с ним размежевывался. Собственно, здесь свои упреки он обращает не столько к марксистской в собственном смысле слова критике, сколько к критике, проникнутой социал-демократическими идеями. На деле же в этой критике пропаганда социалистических идеалов подменялась банальным морализированием.

Морализаторов, среди которых первое место он отводил Ю. Стеклову, Чужак называл «пылкими оздоровителями литературы»⁶²⁹. Он также именовал этого критика «критическим соглядатаем», занятым выписыванием из всевозможных произведений «пикантных» мест с целью подвергнуть писателя остракизму за развращение общества. Как известно, подобную операцию Стеклов проделал с Ф. Сологубом, превратив его в писателя-порнографа чистейшей воды. На самом деле, остроумно замечает Чужак, порнографической стала сама статья Стеклова, перенасыщенная различными фривольными цитатами из сологубовских произведений, которые, будучи сведены вместе, начали успешно конкурировать со всевозможными «Вихрями наслаждений» и «Дневниками кушеток».

В работах Стеклова Чужак не находит ничего специфически марксистского. Обвинить Ш. Бодлера во всех мыслемых и немислимых грехах, а у Бальмонта увидеть только трупы и падаль?! И считать это прочтением произведений

⁶²⁸ Ср.: «Ее (статьи. — М.М.) недостаток состоит в том, что критика у вас слишком часто переходит в *морализирование*», — писал Плеханов И. Аксельрод (*Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие*: в 3 т. Т. 3. С. 250).

⁶²⁹ Иркутское слово. 1912. № 4. 23 января.

под углом зрения марксизма?! Но ведь те же самые расхожие утверждения, как уверяет Чужак, обнаруживаем мы в словаре Брокгауза и Эфрона, в котором Бальмонт объявлялся «певцом растления». Поэтому его работы и теряются в массе себе подобных, написанных критиками совершенно иных направлений, не имеющих ничего общего с марксизмом.

Чужак вспомнил, что тем же самым занимаются и критики-народники, и критики-охранители, порицающие всю современную литературу за безнравственность. Чужак окрестил такую критику «передоновской», памятуя, что Сологуб в предисловии к «Мелкому бесу» намекнул на то, что Передонов переквалифицировался из учителей в литературные критики⁶³⁰. Такой критике подошло бы и название «критическое охранное отделение», поскольку его служители рьяно стоят на страже нравственности и готовы чуть ли не в каждом авторе разглядеть «литературного пакостника»⁶³¹. Чужак очень сожалел, что подобные «опростительные» процессы (конечно, иной идейной направленности) были свойственны и марксистской критике. Повышенный «идеологизм», считал он, способен свести в одном месте «нововременцев» с их «нововременским идеализмом»⁶³², «кадетов», «диалектиков» и «материалистов», которые с пеной у рта будут доказывать своевременность и перспективность своих идей⁶³³. Но, не принимая повышенный идеологизм, Чужак разделял ведущий принцип пролетарской этики, проникший в марксистскую критику: оценку всех действий и поступков персонажей только с позиции

⁶³⁰ Примером такой «передоновской» критики послужили для него статьи критика П. Николаева, выпустившего в 1912 году книгу «Эфемериды», в которой все писатели оказались подлецами и дураками, и только автор — порядочным человеком.

⁶³¹ Восточная заря. 1910. № 265. 21 ноября.

⁶³² Сибирские новости. 1913. № 8. 10 ноября.

⁶³³ Чужак Н. Мимоходом // Иркутское слово. 1912. № 6. 6 февраля.

приближения к конечной цели — «блага всех страждущих»⁶³⁴ — без обсуждения средств, необходимых для ее достижения.

На взгляд Чужака, все ошибки марксистской критики проистекают из игнорирования ею особенностей взаимодействия формы и содержания, из забвения законов поэтики. Если бы Стеклов внимательнее всмотрелся, с чем взаимодействует в художественном мире «грязь и убожество», ему стало бы ясно, что им противопоставлены идеалы любви, добра и красоты, которые «властно владеют» душой поэта⁶³⁵.

Высочайший комплимент, каким мог наградить Чужак критика, — это сказать, что тот «не опускался никогда до эстетического упрощения»⁶³⁶. Именно поэтому он испытывал особую симпатию к Луначарскому, с которым в этом плане ощущал много общего. Если же он хвалил кого-то еще, то делал это обычно эпизодически — за удачно произнесенную фразу, за перспективное предположение, которое, может быть, удастся развить в интересную концепцию. Так, неожиданно Чужак одобрил одну из статей Г. Алексинского, возможно наиболее ортодоксального и публицистически-поверхностного критика марксистского круга, только потому, что тот, разбирая произведения украинского писателя В. Стефаника, нашел, как показалось Чужаку, удачное определение для новых тенденций в творчестве писателей рубежа веков — «творчество горячего сердца»⁶³⁷. Солидарность с Алексинским в этом отдельном

⁶³⁴ Засулич В.И. Элементы идеализма в социализме // Засулич В.И. Избранные произведения. М., 1983. С. 432.

⁶³⁵ Восточная заря. 1909. № 88. 5 августа. Надо отметить, что в этом отзыве о Бальмонте его поэтика рассматривается Чужаком как романтическая, в оценке отсутствует указание на «усадебные» корни его лирики. Все это появится позже.

⁶³⁶ Восточная заря. 1910. № 223. 3 октября.

⁶³⁷ Восточная заря. 1910. № 253. 7 ноября. Надо заметить, что чутье Чужака не подвело и здесь: он сумел среди критиков социал-демократического

случае, конечно же, не означала, что Чужак оставался равнодушен к «вульгарности тона» марксистской критики. Как раз такую тональность он поставил в вину П. Когану, чье выступление в «Критическом альманахе», на взгляд Чужака, прозвучало диссонансом к удачным выступлениям остальных участников сборника.

С точки зрения выявления особенностей марксистского подхода к литературному материалу Чужаку показала интересной статья В. Воровского «Две матери». Подробно ее анализируя, он начинает издалека, находя погрешности в стиле, способе изложения: и на гимназическое сочинение она-де похожа, и использован самый расхожий и избитый в критике прием параллельного рассмотрения образов, да и рассмотрение это, по мнению Чужака, проведено не самым удачным образом: идеализированный, «надуманный» (по собственному определению Воровского) образ Ниловны сопоставлен с реалистическим, жизненным (на этом настаивает сам автор «Двух

направления выделить человека, который действительно при сугубо социологической трактовке литературных явлений отдавал предпочтение эмоционально насыщенным произведениям, да и сам иногда писал в таком духе. В этом плане характерен его ответ на замечания Плеханова, который недоумевал, как мог марксист, создавая портрет политического деятеля (имеется в виду Жорес), проигнорировать социальный аспект его работы. Вот что писал ему по этому поводу Г. Алексинский 14 августа 1916 года: «Конечно, как марксист, я имел бы формальное право сказать несколько слов на тему, что, „хотя, мол, Жорес не был ортодоксальным марксистом и т. д., тем не менее и пр.“, но это не мой жанр — не люблю делать оговорки в подобных случаях, тем более, что имя Жореса (и его изумительная судьба!) — для меня теперь не столько предмет рационального анализа, сколько предмет эмоционального переживания и поэтического восприятия. <...> “Принимая все это во внимание”, как говорится в партийных резолюциях, Вы не будете смущать себя и меня вопросом о том, в какой мере мы солидарны с идеями Жореса, и отнесетесь к моей статье о нем, как к “стихотворению в прозе”. Ибо такова она и есть» (Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 17.10).

матерей») образом Вассы Железновой, т.е. налицо смешение «фактов искусства» и «фактов действительности».

Несомненно, что здесь Чужак сам совершает ошибку: реалистический образ, какие бы жизненные реалии ни были положены в его основу, все равно остается образом «идеального», «придуманного», художественного мира. И Воровский менее чем кто-либо из критиков-марксистов повинен в «смешении» одного с другим. Именно этот критик бился над вопросом разграничения и связи «правды художественной» и «правды жизненной», именно проблеме их соотношения посвящено большинство его статей. Правда, чуть позже Чужак вроде бы вспомнит, что на несовпадение двух «правд» критик указывал в статье «В ночь после битвы», но не сделает из этого никаких выводов и никак не скорректирует своих замечаний. Впрочем, он не желает замечать и истинной проблемы, заявленной в данной статье, — выявления классовой основы общечеловеческого чувства — материнской любви, хотя сама по себе такая задача есть серьезный повод для того, чтобы оспорить выводы Воровского, утверждавшего, что «общественные условия с железной неумолимостью делают матерей либо мученицами, либо грешницами»⁶³⁸.

К сожалению, следует констатировать, что обсуждение методологических основ марксистской критики переходит в статье Чужака в иную плоскость. Он возвращается, по сути, к поискам определения, что же такое искусство. И, в конечном счете, его недовольство подходом Воровского начинает сводиться к упрекам тому в незнании рабочей среды, в оторванности от реальной жизни. Это будто бы и не позволило критику по достоинству оценить художественное открытие Горького — образ Ниловны, не удаленный от реальности, а как раз удачно синтезирующий ее.

⁶³⁸ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 494.

* * *

Подводя итог сказанному, можно утверждать, что критические замечания в адрес марксистской критики, формулируемые философами и теоретиками, стоящими на иных методологических позициях, сводились в большинстве своем к недовольству ее материалистическим содержанием, то есть к тому, что она рассматривает экономические и общественные связи в качестве основания для анализа литературного произведения. Кроме того, как это видно из полемики, возникшей вокруг методологических экскурсов марксистской критики к классовым истокам, одного обращения к понятию «класс» было явно недостаточно. В начале века гораздо чаще пользовались этим термином для отделения на основе культурно-этологических признаков одного общественного образования от другого, с чем боролись марксисты, но что настойчиво проникало в марксистскую критику. Нужно было четко определиться с марксистским пониманием класса как феномена, создаваемого обладанием средствами производства и вытекающими отсюда производственными отношениями. А однозначное определение класса по Марксу как раз не всегда присутствовало у критиков марксистской ориентации.

Кроме того, стоит заметить, что на самом деле «класс» представляет собою еще гораздо более сложное явление, чем это мыслилось марксистами⁶³⁹, поэтому, когда критики вводили в его структуру культурологические координаты, это было ближе к истине, чем освобождение этого явления от любого внеэкономического «балласта», на чем они настаивали.

Столь же часто среди критических замечаний возникало требование актуализации внимания к творческим усилиям

⁶³⁹ Сегодня наука предлагает, например, рассматривать классы как субъекты социального ритма. См.: Андреев С.С. Общая социология. Классы как субъекты социального ритма // Социально-политический журнал. 1993. № 8.

субъекта как единственного создателя эстетических ценностей. В других случаях под сомнение ставились идеологические основания марксистской критики, то есть ее социалистическая направленность, пропаганда коммунистического идеала, революционного переустройства мира и проч.

Следует сознаться, что анализируемый в данной главе материал изначально неравноценен: наряду с весомыми рассуждениями Н.А. Бердяева приводятся отзывы газетных репортеров о выступлениях и лекциях критиков-марксистов. Однако и они, на наш взгляд, очень любопытны, так как воссоздают атмосферу, в которой «произрастала» и «созревала» марксистская критика. Действительно, анализируемые критические работы обнажали недостатки и пороки марксистской методологии как в целом, так и в ее индивидуальном преломлении. Но, пожалуй, более тонко и полно раскрыло узость марксистского подхода к явлениям культуры обращение к методологическим проблемам именно в дискуссиях внутри самого марксистского направления критики. Они в данном случае оказались более показательными и плодотворными и знаменовали собой процесс размежевания двух линий марксистской критики (социально-генетической и аксиологической), акцентировали слабые места методологии, которые пытались «укрепить» следующие поколения критиков. Эти дискуссии также показали, как постепенно методологические принципы, ориентированные на выявление генетических корней литературного произведения, подменялись исключительно выявлением классовых истоков творчества, в конечном итоге сводимых лишь к определению социально-политических пристрастий писателя. И в то же время они знаменовали собой попытки «высвобождения» из оков социологии, появление в самой марксистской критике того «элемента свободы», который был в принципе немыслим для строгих ревнителей марксизма⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ См.: Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 841.

Глава V. Отношение к предшествующей критической традиции и классическому наследию

Марксистское литературоведение к началу XX века только начинало оформляться как самостоятельная дисциплина, и в основном его функции на этом этапе взяла на себя марксистская критика, которая в общем-то не видела принципиальной разницы между анализом произведений литературы прошлых лет и современной литературой: главным было выработать отношение к искусству с точки зрения идеологии пролетариата и научить пролетариат пользоваться им. Нигилистическое отношение к современной буржуазной культуре соседствовало с признанием ее заслуг и заключенных в ней ценностей. В разгар революционной борьбы 1905 года со страниц социал-демократической печати мог раздаться беспощадный приговор: «Буржуазное искусство дряхлеет, и ему не возродиться потому, что класс, который оно обслуживает, уже сказал свое историческое слово, и близится закат его. Юному классу, воодушевленному высокими целями, не по сердцу тоскливые и скучные песни старого мира»⁶⁴¹. Несмотря на все негативные характеристики мировоззрения художников прошлого, категорическое отрицание искусства, созданного ими, не получило

⁶⁴¹ Держановский Вл. Искусство и пролетариат // Борьба. 1905. 6 декабря.

широкого распространения в русской социал-демократии, хотя грубые выпады против него и имели место.

Скорее для всей социал-демократии была характерна традиция внимательного отношения к культуре прошлого, поскольку — хочешь не хочешь — с ним придется еще жить и работать. Несмотря на то что в марксистской критике часто происходило отождествление понятий «буржуазная культура» и «культура буржуазного общества», она все же старалась нащупать разделяющую эти категории грань, подчеркивая, что нелепо думать, будто «искусство, существуя в период распада, может изображать только распад», поскольку уже в «периоде распада» наличествует зародыш «возрождения»⁶⁴². В переходные эпохи, когда старый порядок агонизирует и в борьбу вступили новые социальные силы, писатели готовы изображать «одни только бедствия современности»⁶⁴³, потому что в глаза бросаются симптомы упадка. Но и такой пессимистический взгляд писателей на жизнь не означает, что все «современное искусство огулом» следует отвергать; «в пределах буржуазного общества» даже оно является «шагом вперед»⁶⁴⁴.

И здесь марксистская критика ощущала себя полноправной наследницей революционной демократии, которая также умела в современных ей писателях видеть не апологетов буржуазного строя, а его разрушителей. Нет необходимости напоминать, что все наследие революционеров-демократов пользовалось необыкновенным уважением в среде критиков-марксистов. Они объявлялись первопроходцами, провозвестниками, учителями. Заявляя, что «критика по поводу» — единственный вид критики, имеющей смысл»⁶⁴⁵, П. Коган склонен считать свою критику «единоутробной» сестрой реальной критики.

⁶⁴² Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.–Л., 1964. С. 407.

⁶⁴³ Там же. С. 404.

⁶⁴⁴ Там же. С. 409.

⁶⁴⁵ Коган П. Пролог. М., 1915. С. 42.

Марксистская критика выступила против «ретроспективной фальсификации»⁶⁴⁶ наследия шестидесятников. Конечно, в пылу полемики происходил очередной перекос: если оппоненты говорили о революционерах-демократах как о людях, предавших забвению лучшие страницы русской литературы, ценивших произведение только за тенденцию (и тут явно перегибали палку, уверяя, например, что они прошли мимо Пушкина)⁶⁴⁷, то марксисты, естественно, отстаивали необходимость и актуальность подхода к литературе только через сопоставление ее с действительностью.

В подходе к предшественникам превалировала идея развития заложенных ими основ, а в некоторых случаях и освобождения от того «балласта», наличие которого определялось историческими обстоятельствами. Показательно, например, отречение от наследия Писарева, которое демонстрирует Плеханов. Не отрицая значения писаревской критики, он объявляет ее сплошь публицистической, но корит не столько за отсутствие подлинного интереса к сочинениям разбираемого писателя, сколько за то, что ее «публицистичность» слишком «горяча»⁶⁴⁸, не научна, то есть носит осуждающий, морализаторски-просветительский характер,

⁶⁴⁶ Это выражение применил М. Неведомский в статье «Зигзаги нашей критики» по отношению к работам, предлагавшим «официальную» точку зрения на Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

⁶⁴⁷ Кстати, сегодня находят их прямые последователи: «Эта великолепная четверка (подразумеваются Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев. — М.М.) в силу не только объективных процессов уничтожала поэтический и художественный авторитет Пушкина, но происходила эта посмертная травля и в силу личных качеств провозглашателей общественной пользы. Все они были творчески несостоятельны» (Никоничев Ю. Возвращение и встреча блудного сына // Книжное обозрение. 1995. № 18. 2 мая). Рассуждения о «критической дантесовщине» представлены автором как рецензия на сборник «Пути и миражи русской культуры» (СПб., 1994).

⁶⁴⁸ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. С. 404.

а не указывает на «средства борьбы»⁶⁴⁹ с общественными недостатками, не видит причин их существования. Плеханов считал, что новое поколение критиков должно воспринимать «публицистическую» критику писаревского толка как «смешной анахронизм»⁶⁵⁰. Более исторически подходит к «реальной» критике М. Неведомский, объясняя ее торжество особыми условиями российской действительности, не дававшими иного способа высказаться по общественно-политическим вопросам, и особым характером русской литературы того времени, как бы требовавшим обращения к ней как к факту и материалу для построения целостных социальных концепций.

Серьезным испытанием для марксистской критики явились юбилейные годы, в частности 1911 год, когда одновременно отмечалось две даты — столетие со дня рождения Белинского и пятидесятилетие со дня кончины Добролюбова. Спор о Белинском носил довольно-таки академический характер. И поскольку ему не отказывали в эстетическом чутье даже противники его литературно-критической позиции⁶⁵¹, то защищать его от нападок не требовалось (это позже с легкой руки Ю. Айхенвальда⁶⁵² станет возможно говорить о нем как о духовном недоросле, способном только воспламеняться чужими мнениями), и марксисты углубились в исследования взаимоотношений критика с философией Гегеля. Среди статей критиков-марксистов, посвященных Белинскому, помимо известных и проанализированных в научной литературе работ Плеханова и Воровского, стоит остановиться на статье Н. Чужака «Неистовый Виссарион и разумная действительность»⁶⁵³. Она интересна не только своим реальным содержанием, но и пафосом, поскольку

⁶⁴⁹ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. С. 403.

⁶⁵⁰ Там же. С. 405.

⁶⁵¹ См.: Розанов В. Три момента в развитии русской критики.

⁶⁵² См.: Айхенвальд Ю. Спор о Белинском. Ответ критикам. М., 1914.

⁶⁵³ Наша мысль. 1911. № 136. 29 мая.

в дискуссии, касающейся причин и последствий так называемого периода примирения критика-демократа с действительностью, Чужак принял сторону Плеханова, с которым, как было показано выше, расходился практически по всем вопросам. Он утверждал, не без доли ехидства, что работы Плеханова настолько «интересны, что забываешь о претензиях их на научность и рассматриваешь как искусство»⁶⁵⁴. Но, несомненно, он и восхитился умением этого человека ярко, интересно мыслить.

Чужак разделял мнение Плеханова о нескольких этапах творческой эволюции Белинского, согласился с его опровержением бытующего взгляда на восприятие Белинским Гегеля, согласно которому критик просто не понял немецкого философа, поскольку не владел немецким языком. Чужак утверждал, что Белинский руководствовался гегелевской формулой «все разумное действительно, а все действительное разумно», но предложил различать «действительное» и «существующее» и считать неразумным «существующее». А если это так, то оно должно быть преодолено, исправлено, изменено. «Действительное» же связано с поступательным движением, определяет прогресс и появление нового. Чужак акцентировал внимание на отмеченном Плехановым моменте мучительного поиска Белинским сопряжения идеала и действительности: критик то отрицал действительность во имя идеала, то объявлял призрачным всякий идеал, не находящий опору в действительности. Этот поиск был продуктивен. Чтобы выйти из тупика «примирения с действительностью», необходимо было опровергнуть абсолютную истинность философии Гегеля.

Но ближе всех из революционеров-демократов марксистам был все же Н.А. Добролюбов. Именно Добролюбов воспринимался критиками-марксистами как истинный

⁶⁵⁴ Чужак Н. К методу литературно-художественной критики // Голос Сибири. 1911. № 36. 13 февраля.

социалист, без крайностей Писарева, после которого на долю марксистов выпала, как они считали, задача «восстановления» «разрушенной» эстетики (достаточно указать на создавшего обширный труд «Восстановление разрушенной эстетики» В.М. Шулятикова), и без сложностей Белинского, гегельянство которого давало повод для серьезных разбирательств. М. Неведомский назвал Добролюбова «наиболее чистым представителем публицистической критики»⁶⁵⁵.

Споры о нем, борьба вокруг его наследия, различные интерпретации его взглядов начались сразу же после его смерти. Но с особой остротой эта борьба вспыхнула на рубеже веков, когда марксистам потребовалось осмысление революционной теории предшественников с точки зрения исторического материализма. Их работы освещают главным образом общественную позицию критика, оставляя в тени многие другие аспекты его наследия. Время консолидации революционных сил или, напротив, размежевания с политическими противниками заставило марксистскую критику высветить в наследии Добролюбова только то, что представлялось ей нужным для усиления политической активности масс. Его оценка будет колебаться в зависимости от политической ситуации, от политической позиции критика, интерпретирующего наследие Добролюбова, но на повестке дня почти все время будут оставаться одни и те же вопросы.

Любопытным представляется и еще одно объяснение «приверженности» марксистов к Добролюбову. Оно исходит из противоположного лагеря, и есть в нем попытка установить «психологическую» близость объекта исследования и тех, кто это исследование проводит. По П. Перцову, марксистам оказалась близка ограниченность и идейная узость этого критика: они как бы приняли у этого шестидесятника эстафету «духовного скопчества», которым отмечена и их

⁶⁵⁵ Неведомский М. Зачинатели и продолжатели. С. 390.

собственная деятельность, и так же, как он, стали создавать «что-то глубоко чуждое жизни <...> и слепо-беспощадное»⁶⁵⁶.

На фоне довольно-таки одностороннего освещения работ критика выделяется работа Плеханова «Добролюбов и Островский» (1911), которая имеет философский характер, поскольку ее автора занимало выяснение философской природы взглядов критика, а не социально-политическое содержание его деятельности. Плеханов же доказал возможность разностороннего подхода к наследию деятелей шестидесятых годов даже в условиях острейшей политической борьбы, их значительность не только в плане революционного содержания их программы⁶⁵⁷.

Отношение к Добролюбову с середины 1880-х годов включалось в проблему «наследства». В 1890-е годы наметились две линии в подходе к его творческому наследию: ниспровергающая, начатая А. Волынским и продолженная символистами, обсуждавшими главным образом эстетическую сущность его теории, и «унифицирующая», сглаживающая революционный пафос его социально-политической и эстетической доктрины, представленная либералами и народниками, занявшими выяснением основ мировоззрения критика. Это определило то, что марксистская критика постоянно вела борьбу на «два фронта»: с либеральной интерпретацией наследия шестидесятников и с его ниспровержением. «Разгром» Добролюбова, учиненный Волынским, получил отпор в рецензии Плеханова на его книгу «Русские критики». Но основным оппонентом в споре о Добролюбове и его наследи для критиков-марксистов оказались критики либерально-народнической ориентации.

⁶⁵⁶ Перцов П. Первый сборник. СПб., 1903. С. 26.

⁶⁵⁷ Подробное рассмотрение плехановских статей о революционерах-демократах содержится в кн.: Зельдович М., Черняков М. Н. А. Добролюбов. Семинарий. Харьков, 1961; Николаев П. А. Возникновение марксистского литературоведения в России. М., 1970; Горбанев Н. А. Плеханов в литературной борьбе начала XX века. Махачкала, 1972.

Народническая трактовка наследия Добролюбова была заявлена в «Истории новейшей литературы» А.М. Скабичевского. Под его пером Добролюбов из нигилистического «чудовища» превратился в мирную овечку, а его мечты о переустройстве общества свелись к разговорам о всеобщем благе и реформах. Такая точка зрения была поддержана П. Кропоткиным. В книге «Идеалы и действительность в русской литературе» он отказал критику в «определенной программе активной деятельности»⁶⁵⁸, а заодно и в наличии определенного литературного критерия. Его статьи были названы всего лишь «этюдами, посвященными нравственным, политическим и экономическим вопросам»⁶⁵⁹. Кропоткин превратил Добролюбова в ординарного публициста, распространяющегося «по поводу», что, конечно же, не могло устроить марксистов.

Почти все их статьи носят «юбилейный» характер: в 1901 году отмечалось сорок лет со дня смерти критика, а в 1911 году — пятидесятилетие этой даты. В первом случае выступили В. Засулич и В.М. Шулятиков. Социально-политическая программа Добролюбова — центральный пункт статьи В. Засулич «Н.А. Добролюбов»⁶⁶⁰. Ее пафос очень близок ленинской трактовке политических взглядов критика и, собственно, как бы является расшифровкой его слов о страстной ненависти Добролюбова к произволу и о его горячей жажде «народного восстания»⁶⁶¹. Засулич поставила перед собой задачу напомнить о «революционных мыслях» Добролюбова, подчеркнуть, что он всегда был противником «положительной работы», столь милой сердцу народников. В статье был намечен круг вопросов, которых будут впредь касаться практически все критики-марксисты, пишущие

⁶⁵⁸ Кропоткин П.А. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907. С. 319.

⁶⁵⁹ Там же. С. 320.

⁶⁶⁰ Искра. 1901. № 13. 20 ноября.

⁶⁶¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 370.

о Добролюбова (о понимании им роли народных масс в истории и движущих силах революции в России, о преемственной связи революционеров-демократов и марксистов, не исключающей их различия).

На страницах нелегальной газеты Засулич смогла более откровенно высказаться о вещах, намек на которые содержался в ее подцензурной статье «Д.И. Писарев»⁶⁶². Её продолжением стала статья о Добролюбова, в которой объектом нападок стал И. Иванов, противопоставивший в «Истории русской критики» теоретика эгоизма и идеолога «бесшабашной жизни» Писарева пай-мальчику Добролюбову. Надо сказать, что подобное противопоставление постепенно становилось хорошим тоном в критике тех лет. Уже упоминавшийся Перцов считал Добролюбова идейным родоначальником многих тезисов марксистской критики и писал о «мертвенных статьях» Добролюбова, противопоставляя их о «юношески-растрепанным», но «юношески-пылким излияниям Писарева»⁶⁶³.

Выяснением общности Добролюбова и Писарева занялся Шулятиков в статье «Страница прошлого», появлению которой мы обязаны разбиравшейся выше работе В. Засулич. Статья Шулятикова о Добролюбова свободна от вульгаризаторских крайностей, в ней нет ни слова о способе организации производства, продиктовавшем то или иное направление мыслей. Многие ее выводы вполне согласуются с общей тенденцией марксистской критики к обретению истоков в лоне «реальной критики». По мнению Шулятикова, общей для Писарева и Добролюбова была концепция новой гармонической личности, достигшей такой степени развития, на которой личные влечения и желания находятся в полном согласии с общественным устремлением к благу. Шулятиков утверждает, что они оба учили, «что в жизни новых людей не должно существовать разногласия между влечением

⁶⁶² Научное обозрение. 1900. №№ 3, 4, 6, 7.

⁶⁶³ Перцов П. Указ. соч. С. 26.

натуры и моральным чувством», оба доказывали, «что наши альтруистические порывы есть не что иное, как облагороженный эгоизм»⁶⁶⁴ (то есть он настойчиво «подтягивает» их обоих к Чернышевскому и его учению о разумном эгоизме, однако отнюдь не отождествляет их взглядов). Он считает, что Писарев, опираясь на идеи Добролюбова, огрубил их: критика слишком привлекла «сильная личность», и он затушевывал помощь массам как конечную цель деятельности героя. Особо привлекательным для Шулятикова оказался «социальный детерминизм». В этот период деятельности критик был склонен понимать роль среды и материальных условий в жизни человека и общества достаточно широко, и естественно, что он выделил у Добролюбова то, что было созвучно его устремлениям, и даже, может быть, несколько переусердствовал в этом. Во всяком случае, он с удовлетворением отметил, что Добролюбов свел историю человечества к «истории общественных отношений»⁶⁶⁵.

Вариантом этой статьи Шулятикова является его работа, помещенная в газете «Курьер»⁶⁶⁶, которая еще более полемически заострена против народнической теории «героя и толпы». В ней особое место занимает выяснение социологических взглядов критика, проведение тезиса, что в общественном развитии Добролюбов отвел решающую роль народным массам, а не интеллигенции. Свойственную всем марксистам уничижительную оценку интеллигенции Шулятиков приписал критику. Шулятиков утверждает: «интеллигент стоит не на “большой дороге” истории», появление выдающихся личностей «только подтверждает, что то или другое направление уже вырабатывается обществом». Это место в статье особенно важно как одно из первых заявлений той группы критиков, которые склонялись

⁶⁶⁴ Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Ник. Ильича Стороженко, изд. его учениками и почитателями. М., 1902. С. 723.

⁶⁶⁵ Там же. С. 724.

⁶⁶⁶ Курьер. 1901. № 320.

к политической программе большевизма (известно, что меньшевики видели в интеллигенции революционную силу и в революционном столкновении делали серьезную ставку на ее оппозиционность).

В статье В. Засулич мы найдем более точное и исторически выверенное объяснение природы социологических воззрений критика: она увидела, что он определенно идеализирует народную готовность к восстанию. Но статьи Шулятикова, появившиеся в легальной прессе, наглядно демонстрировали использование марксистами любой возможности внедрить в демократическую среду (а именно таков был читательский контингент газеты) идею переустройства общества силами пролетариата. В статьях Шулятикова всемерно подчеркивалась революционная основа и боевой настрой критика-шестидесятника.

Отпраздновал «литературные поминки» по Добролюбову и Е.А. Соловьев-Андреевич. Его статья за подписью «В. Мирский» в «Журнале для всех» убедительно доказывает, что комплекс идей, почерпнутых им в марксизме, был для него абсолютно внешним, используемым от случая к случаю, не изменившим его подхода к литературным явлениям. Из марксизма он чаще всего заимствовал понятийный аппарат, а основа его взглядов — культурно-историческая методология с народнической окраской. Данная статья не содержит даже намек на какие-либо социально-политические проблемы. Вся она пестрит упоминаниями о «религиозности натуры» критика, заставлявшей его создавать свои «писания-молитвы» и, «священнодействуя», религиозно-экстатически служить русскому народу, в котором он чувствовал нечто «мистическое»⁶⁶⁷. Впрочем, многое из этих пафосных заклинаний должно остаться на совести Соловьева-Андреевича, поскольку с некоторых пор им был выбран такой выспренный стиль, который не позволяет составить какое-либо представление о методологии критика.

⁶⁶⁷ Журнал для всех. 1901. № 11. С. 1363, 1367, 1368.

Гораздо более основательным в научном плане является биографический очерк М. Филиппова, предпосланный в качестве вводной статьи к собранию сочинений Добролюбова 1901 года. При разборе этой статьи следует помнить, что она появилась в подцензурном издании и преследовала популяризаторские цели, поэтому о многих животрепещущих для того периода вещах критик вынужден был говорить обиняком, пряча их за фактами и деталями биографии. Но все же он сумел провести сквозь цензуру мысль о близости Добролюбова с Чернышевским и подчеркнуть, что их связывали не сентиментальные изъявления дружбы, а «общественные интересы и идейная общность»⁶⁶⁸. Об оценке Филипповым конфликта между Добролюбовым и Тургеневым можно судить по выражениям, которые критик избирает для характеристики тургеневского окружения: «литературное болото», «литературные приживальщики»⁶⁶⁹. И даже используя, возможно с целью облегчения прохождения через цензуру, для определения взглядов Добролюбова выражение «либеральные убеждения», он, в расчете на догадливого читателя, подправляет себя напоминанием, что добролюбовский «Свисток» вел планомерную борьбу с «умеренным и аккуратным либерализмом»⁶⁷⁰. В целом же в этой работе критик-шестидесятник выступает главным образом в роли просветителя, защитника гуманности и свободы для каждого. Останавливает на себе внимание завершающая эту работу фраза: «Настанет день, когда идеи Добролюбова будут известны не только “верхним десяткам тысяч”, но и многомиллионной массе русского народа»⁶⁷¹. Своей формулировкой эта фраза предваряет известное ленинское высказывание в статье «Партийная организация и партийная литература»⁶⁷².

⁶⁶⁸ Филиппов М.М. Мысли о русской литературе. М., 1965. С. 174.

⁶⁶⁹ Там же. С. 189.

⁶⁷⁰ Там же. С. 180.

⁶⁷¹ Там же. С. 194.

⁶⁷² Возможно, что Ленин, которому хорошо были известны труды

Между 1901 и 1911 пролегал рубеж — первая русская революция, послереволюционные годы, обнажившие разрыв теоретических воззрений социал-демократов и их практических действий. Это было замечено противниками социал-демократии. Воспользуемся для характеристики поворота в общественном мнении словами Н. Минского, «пострадавшего» от прямых контактов с социал-демократами, и, памятуя о его категоричности и субъективности, попробуем спроецировать их на сложившуюся в критике ситуацию. «<...> несколько дней и недель, когда в их (социал-демократов. — М.М.) руках очутилось влияние и даже как будто руководство событий, показали, какая непреодолимая бездна лежит между их партийной доктриной и практикой и духовным творчеством всего человечества», — писал Н. Минский. И сразу же добавлял, что «догматы политиканствующего марксизма <...> враждебны идеальным устремлениям интеллигенции»⁶⁷³. Конечно, Минский весьма пристрастен в своих оценках, но все же нельзя не заметить, что соприкосновение с практикой революционного насилия привело в замешательство некоторую часть социал-демократии.

Это определило новый расклад сил среди критиков-марксистов. Теперь главный враг был не «вовне». С народниками и очевидными либералами типа веховцев разобрались быстро, и надо было обратиться к врагу «внутреннему», четко осознать и обнажить степень размежевания с ним. И хотя марксистской критике очень хотелось выступать единым фронтом, казаться целой и нерушимой, она не могла скрыть, что к одним и тем же явлениям существует различный подход, определяемый политической позицией критика. Именно в этот период усилилась

Филиппова и который печатался у него в журнале «Научное обозрение», почерпнул его именно из этой работы, хотя, надо признать, к тому времени — 1905 году — оно уже стало расхожим.

⁶⁷³ Минский Н. На общественные темы. С. 198–199.

литературная самостоятельность меньшевистского крыла социал-демократии, что вызвало взрыв негодования среди большевиков и было заклеено Лениным как казуистическая тактика, разрушающая стройность революционных рядов.

И действительно, в своих работах, посвященных Добролюбову и другим революционерам-демократам, критики-меньшевики сглаживали революционную природу его убеждений, пытаясь найти более тонкие и тщательно выверенные формулировки, соответствовавшие реалиям того времени. За это они получили обвинение в «притуплении» и «опошлении»⁶⁷⁴ революционного острия их пера. Ленин также заметил, что в статьях меньшевиков пересмотр идей Добролюбова ведется «задом наперед, от демократизма к либерализму»⁶⁷⁵. А Неведомский, опубликовавший статью «Об Н.А. Добролюбове»⁶⁷⁶, удостоился у него прозвища «герой оговорочки»⁶⁷⁷.

Статья М. Неведомского, впервые опубликованная в «Нашей заре», а затем воспроизведенная под названием «Трибун действительности» в его книге «Зачинатели и продолжатели», запечатлела невысокое мнение критика о влиянии, оказанном Добролюбовым на литературу. В словах критика о том, что Добролюбов подчинил себе только представителей «народнического реализма» — Н. Успенского, Н. Каролина, Н. Златовратского, — можно расслышать отголоски суждения В. Розанова из статьи «Три момента в развитии русской критики». Но цель статьи на самом деле была иная. Имя Добролюбова Неведомский привлекает, чтобы прочесть нотацию большевикам, которые, опираясь на порочную тенденцию — не доверять либералам, основание которой

⁶⁷⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 33. С. 5.

⁶⁷⁵ Там же. Т. 21. С. 250.

⁶⁷⁶ Наша заря. 1911. № 11.

⁶⁷⁷ Статья Ленина называлась «Герои "оговорочки"». В ней шла речь о М. Неведомском и В. Базарове.

положил Добролюбов совместно с Чернышевским, — привели к поражению недавней революции. И вообще, считает Неведомский, разногласия с либералами были в 60-е годы слишком раздуты. На самом деле все сообща делали общее дело.

В своей статье Неведомский буквально по крохам собрал то общее, что было у прогрессивно мыслящих людей 40-х годов, объяснив имеющиеся между ними разногласия психологическими причинами, что действительно стирало различия идейных лагерей эпохи. Но цель статьи Неведомского была политическая, а не историко-литературная: ему важно было не объективно разобраться, что же представляли из себя убеждения людей прошлого, а убедить современную демократию в необходимости отказаться от «абсолютного отрицания»⁶⁷⁸, действительно владевшего самыми светлыми умами эпохи. Эта тенденция сразу была выделена максималистски настроенной частью марксистской критики как особо опасная: ее связали с политическим отступничеством, ликвидаторством. Этой статьей Неведомский только «подтвердил», с точки зрения большевиков, «оговорочность» своей позиции.

Против потенциальных ликвидаторов выступил и В.В. Воровский, в статье «Зачем понадобился туман?» (1912) снова подчеркнувший революционность убеждений Добролюбова. Однако помимо политических выводов он извлек из наследия критика и эстетический каркас его теории и в работе «Н.А. Добролюбов» (1911) изложил основные положения его эстетической системы, но не прокомментировал их, почему и судить о том, что в высказываниях Добролюбова представляло для критика-марксиста особую ценность, что находило отзвук в его собственной эстетической системе, весьма затруднительно. Укажем, однако, на некоторые моменты. Воровскому очень важно подчеркнуть не «прогностический», а отражательный характер

⁶⁷⁸ Наша заря. 1911. № 11. С. 65.

литературы, ее движение вслед за жизнью. С удовлетворением он отмечает, что нечто подобное писал и Добролюбов. Выделив в рассуждениях критика определение таланта как естественного проявления натуры человека, Воровский полностью разделил антропологические установки критика (Добролюбов утверждал, что в талантливом человеке всегда «ясно и живо» «сознание нормального порядка вещей»⁶⁷⁹) и сделал умозаключение, что «настоящий талант волея-неволей будет действовать в направлении прогрессивного развития общества»⁶⁸⁰, развив приведенную мысль Добролюбова. Воровский склонен согласиться и с идеей Добролюбова о несовпадении осознания и понимания художником происходящих в жизни процессов, которую тот формулировал следующим образом: художник «может быть каких угодно мнений, лишь бы талант его был чуток к жизненной правде»⁶⁸¹.

У Воровского тоже можно встретить аналогичные высказывания. Он неоднократно повторял: «<...> художник не автомат, а живой мыслящий человек, в нем складывается также определенное *понимание*, то есть логическое объяснение того же явления. И здесь-то характерно, что художник, эстетически верно схвативший (благодаря своим специфическим дарованиям) данное явление, сплошь да рядом совершенно неверно понимает» его «историческое, социальное значение»; «самое явление он (писатель. — М.М.) изображает в поэтической форме художественно верно (в пределах охваченного им круга); но толкует он и это явление, и свое же изображение его далеко не верно»⁶⁸². Подобное понимание творческого процесса давало Воровскому право

⁶⁷⁹ Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: в 9 т. СПб., 1911–1913. Т. 6. С. 313.

Цитата приведена Воровским.

⁶⁸⁰ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 109.

⁶⁸¹ Воровский приводит цитату из статьи «Луч света в темном царстве» по тому же изданию (С. 312).

⁶⁸² Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 512.

возвысить роль критика, на котором лежит миссия «осветить» заключенные в произведении идеи. И опять он находит подтверждение этому суждению у Добролюбова, который тоже считал, что «без критики» литература «не полна» и только объясняющая критика, «критика общественного характера»⁶⁸³ может восполнить ее.

Судя по приведенным в статье цитатам критика, в которых говорится об «общем таинственном смысле» жизни, о ее «стройном течении», которое выражается не в одних «внешних явлениях», а «во внутренней связи и последовательности»⁶⁸⁴, Воровский разделял и эти положения Добролюбова. Единственным, пожалуй, местом, где Воровский «подтягивает» критика к марксизму, являются его замечания о различии между художником и мыслителем. Из рассуждений Добролюбова совсем не следует, что «мыслительный метод позволяет по немногим данным умозаключить о фактах, которые должны только наступить в будущем, между тем как поэтический метод способен оперировать только с уже назревшими или назревающими событиями»⁶⁸⁵. Такой вывод нужен Воровскому, чтобы доказать, что литература всегда «плетется» вслед за жизнью, что она не в состоянии на основе единичных явлений сделать заключения о грядущих изменениях, что она воспроизводит в типических образах только распространенное и устоявшееся и что только марксистский метод как подлинно научный способен обеспечить обоснованное прогнозирование.

Помимо Воровского к эстетическому аспекту добролюбовской критики обратился и Н. Чужак. Но эстетика Добролюбова рассматривалась им в русле его представлений о неполноценности эстетической системы, предложенной шестидесятниками. На его взгляд, никакой новой эстетики

⁶⁸³ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 110, 111.

⁶⁸⁴ Воровский приводит цитату из статьи «Забитые люди».

⁶⁸⁵ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 110–111.

революционеры-демократы не создали, они лишь положили начало критике публицистического характера. Некоторое снисхождение критики-шестидесятники заслуживают в его глазах потому, что время, в которое они творили, позволяло «сказать живое слово», только «вышивая узоры по публицистической канве»⁶⁸⁶. В их писаниях содержалось «здоровое ядро», но оно быстро растворилось в «абсолютистском нигилизме» и «курьезных крайностях»⁶⁸⁷. И Добролюбова Чужак считал одним из наиболее правоверных критиков-шестидесятников, хотя и признавал, что он обладал «талантом с огромной обобщающей способностью».

В ретроспективном анализе критического наследия революционеров-демократов содержится много неувязок. Чужак почему-то считает, что они смотрели на искусство как на «обособленный от жизни и возвышающийся над ней мир чудных звуков и прекрасных образов, в которых человек должен находить отдохновение от жизненной грязи»⁶⁸⁸. Может быть, Чужак здесь имеет в виду огромное воспитательное значение искусства, его способность возвышать, преображать душу человека. Но остается загадкой, так ли это на самом деле.

Широкое распространение в марксистской критике получили попытки максимально приблизить Добролюбова к марксизму. Любопытно, что они, по сути, не встретили должного отпора. Но даже на этом фоне резко выделяется статья Ю. Стеклова «Социально-политические взгляды Добролюбова» (Современник. 1911. № 11). Логика автора выглядела приблизительно так: «Добролюбов был умный

⁶⁸⁶ Чужак Н. К методу литературно-художественной критики // Голос Сибири. 1911. № 36. 13 февраля.

⁶⁸⁷ Сибирская мысль. 1911. № 148. 14 июня.

⁶⁸⁸ Здесь поневоле вспомнишь отзыв В. Ленина о критических выступлениях Чужака, сам по себе оскорбительный и несправедливый, но иногда приходящий в подобных случаях на ум: «Чужак — дура петая» (Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 48).

и благородный человек. Как же при таких качествах он мог оставаться на уровне утопического социализма и не прийти к марксизму?».

М. Морозову также хотелось видеть в Добролюбове предшественника, хотя бы в плане нравственно-идеальной ориентации. В статье «На рубеже веков», посвященной пятидесятилетию со дня освобождения крестьянства, он писал, что у Добролюбова предпочтение факта слову отдает «марксистским ароматом наших дней»⁶⁸⁹, а его твердая уверенность в обусловленности сознания людей их бытием — это «язык Маркса». Морозов опять концентрирует внимание читателя на непримиримой борьбе революционеров-демократов с либералами: «Поповичи хорошо разбирались в классовой природе освободительных затей». А слова, что «добролюбовское отношение к либерализму красной чертой проходит по всей линии боевой литературы и как бы ожгло сознание целого ряда поколений»⁶⁹⁰, следует понимать так, что этот «ожог» ощутили на себе и марксисты.

В качестве некоего «буфера» между позициями «оговорочников» и «архимарксистов» можно рассматривать В. Кранихфельда, написавшего статью «Николай Александрович Добролюбов». Политический темперамент и принадлежность автора к меньшевистскому крылу мало влияли на осмысление этим критиком литературных фактов, хотя сам он был убежден в обратном: по его мнению, «фракционные разногласия» «так же мало примиримы друг с другом» в вопросах литературы, «как в вопросах организации и тактики»⁶⁹¹.

⁶⁸⁹ Всеобщий ежемесячник. 1911. № 11. С. 93.

⁶⁹⁰ Там же. С. 93, 96, 92.

⁶⁹¹ Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир. 1907. № 2. С. 97. К сожалению, у Кранихфельда даже интересные наблюдения тонули в многословии. Как писал не слишком стесняющийся в выражениях Н. Чужак, он всегда «коптит без перемен, жует во сне портянку» (Иркутское слово. 1912. № 11. 12 марта). Существовало даже присловие «пишет как Кранихфельд». Именно так можно интерпретировать пассаж из письма писательницы

В статье о Добролюбове он дал подробный очерк жизни и деятельности критика, сделал попытку выяснить своеобразие его позиции. Чтобы подробнее очертить его «социально-политический облик», приблизить его к читателю, Кранихфельд основным материалом своего исследования сделал интимные записки, письма и дневники Добролюбова, будто бы глубже раскрывающие взгляды критика. Но в этом заключался просчет, приведший к тому, что сам автор был вынужден сделать следующий вывод: Добролюбов как мыслитель «расплывается в нашем сознании, теряясь своими контурами частью в 40-х, частью в 60-х годах»⁶⁹². Кранихфельд, собственно, не выполнил поставленной им перед собой задачи раскрыть социально-политический облик критика. Не смог он отстоять Добролюбова и от «посягательств» Ю. Айхенвальда и, по сути дела, согласился с ним, сказав, что Добролюбов «восставал не только против тенденциозного искусства, но даже против тенденциозного истолкования художественных произведений». Поистине довольно странный комментарий к действиям представителя «реальной критики».

Здесь, конечно же, полезно вспомнить Воровского, внесшего большую ясность в вопрос о тенденциозности критика. Он отметил, что Добролюбов был противником произведений, искажающих действительность в угоду предвзятой идее, но считал, что тенденциозность необходима. Если художник правильно расставил акценты, то картина жизни выйдет правдивой. Но, как всегда, критики-марксисты не

А. Мирэ к критику и переводчику Александре Чеботаревской: «Чувствую, что пишу так же безнадежно, как и, кажется, Кранихфельд. Помните, Вы говорили? Но все же, как и он, не остываю» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 120. Л. 9, 9 (об.). Это мнение подтверждается и пародийными стихами, опубликованными «Сибирскими новостями» 4 октября 1913 года (№ 3): «Современен, мирно-пламен // И как истый "фельд" // Твердокамен, // Впрочем, напрасен // Не опасен». Однако это распространенное мнение не означает, что критик был лишен аналитической способности. С нею мы встретимся и в обозначенной статье.

⁶⁹² Современный мир. 1911. № 11. С. 274.

расшифровывали свои представления о соотношении правдивости и тенденциозности. Правдиво с чьей точки зрения? И как эта правдивость может быть объективно точно воссоздана? В качестве объяснений и того и другого выступали, если воспользоваться формулировками Добролюбова, «верность понимания» и «здро» направленное «художественное чутье».

Фигурой «промежуточной», стоящей на стыке литературной критики и социальной философии является А.И. Герцен, к которому тоже обращались марксисты. Драма Герцена стала предметом изучения Плеханова в ряде статей. В них он касается главным образом проблемы «Герцен и социализм», настойчиво проводит мысль о чуждости герценовскому духовному складу любых религиозных конструкций, наличие которых отмечали русские религиозные философы. Собственно, работы Плеханова о Герцене — это часть огромного труда по истории русской общественной мысли.

Гораздо более скромной выглядит задача Ю. Каменева, чей труд получил должное признание: статья «Самый остроумный противник Герцена» появилась на страницах добропорядочного, консервативного, академического «Вестника Европы». Критик занялся исследованием локального аспекта творческой биографии великого мыслителя. Проведя тщательнейшие изыскания, он впервые установил точные биографические сведения о писателе Рейнгольде Зонгере (немецком ученом, оппоненте Герцена) и доказал, что статьи в «Немецком ежемесячнике политики, искусства и жизни» принадлежат именно ему.

Каменев также коснулся истоков герценовской драмы. Но у него она вышла какой-то уж очень не драматичной: Герцен всего-навсего засомневался относительно существования общественных сил, способных воплотить в жизнь социалистические идеалы и социалистическую программу действий⁶⁹³. Такая однолинейность в истолковании

⁶⁹³ См.: Каменев Ю. Против течения // Звезда. 1911. № 22.

сложнейшей проблемы нужна критика, чтобы противопоставить мыслителя и политика XIX века современным либералам, которые-то как раз, на его взгляд, и растеряли все социалистические верования, в то время как Герцен остался им верен до конца дней.

Работы критика о Герцене и Чернышевском, впоследствии вошедшие в его книгу «Об А.И. Герцене и Н.Г. Чернышевском», построены на предельном противопоставлении классовых интересов, выражаемых этими деятелями. Герцен для него — представитель «помещичьего, дворянского либерализма», в котором сильны реакционные элементы (он почти не принимает во внимание его социалистическую программу). Герценовский демократизм для Каменева — всего-навсего просветительство, а Чернышевский — апологет «радикального демократизма».

Рецензия на трехтомник «Чернышевский в Сибири. Переписка с родными» (СПб., 1912–1913) разрастается под пером критика в развернутое выступление, прославляющее «высокий духовный склад» шестидесятников. Показательно, что он основывает свои наблюдения не только на статьях Чернышевского, но привлекает и его художественную прозу, правда, исключительно с целью проиллюстрировать споры писателя с противниками по поводу политических преобразований в России. И как становится ясно из предисловия, предпосланного автором сборнику статей, его интерес к Герцену и Чернышевскому продиктован не их творчеством, а обстоятельствами современной политической борьбы, требующей установления генеалогии «русского мессианизма», нашедшего завершение в рассуждениях С. Булгакова, Е. Трубецкого. Н. Бердяева, П. Струве. Собственно, во всех своих работах о Герцене и Чернышевском Каменев продолжил традиционное для марксистской критики размышление о соотношении либерализма и демократизма в революционных движениях на различных этапах. Поэтому Герцен, в зависимости от того, с кем он сопоставляется, выступает у него то социалистом, то

либералом. По отношению к современным либералам он социалист, а по отношению к Чернышевскому — либерал.

Каменев утверждал, что современные либералы наследуют реакционные стороны герценовской концепции развития России, демонстрируя «соглашательство с силами средневековья»⁶⁹⁴. Каменев пытался выявить классовую подоплеку русского национализма, но делал это крайне грубо, тенденциозно и в конечном счете неправильно. В публицистике Достоевского он увидел «концентрированную азиатчину», идеологию «докапиталистической Руси», в современных исканиях интеллигенции усмотрел сращивание интересов империалистической буржуазии с «психологическими навыками <...> крепостнических элементов»⁶⁹⁵. Кроме того, он, как и Шулятиков, подозревал, что идеология в буржуазном обществе существует с единственной целью — скрыть корыстные интересы под маской благопристойности. Поэтому и распространение религиозно-националистических идей в России после 1905 года он объяснил желанием «освятить» именем «религиозной правды» хищнические интересы русской буржуазии, дабы привлечь на ее сторону большинство. По Каменеву, назначение идеологической надстройки в буржуазном государстве — облагородить и приукрасить теневые стороны его практической деятельности. И своим долгом по отношению к философии и литературе прошлых лет он считал вычленение идеи «в ее простом, не облаченном в мистические покровы виде»⁶⁹⁶.

Обращение к классикам русской литературы тоже чаще всего было продиктовано желанием выяснить, насколько созвучны их идеалы духу времени, каков вклад, внесенный ими в общественное самосознание. Этот в чем-то ограниченный ракурс — прочтение только сквозь призму

⁶⁹⁴ Каменев Ю. Об А.И. Герцене и Н.Г. Чернышевском. Пг., 1916. С. 17.

⁶⁹⁵ Там же. С. 13, 16.

⁶⁹⁶ Каменев Ю. Религия и мистика Великой России // Невская звезда. 1912.

24 июня.

современности, вернее, современного освободительного движения — позволял в то же время ясно осознавать преемственность в русской литературе, которую не могло отменить никакое «приписывание» художника по ведомству того или иного класса. Вот и в статье Л. Троцкого о Н.В. Гоголе мы обнаружим попытку нащупать то «поле напряжения», что возникает между писателем уходящей эпохи и читателем сегодняшнего дня, и понять, каким образом писатель делается, если воспользоваться метафорой Мережковского, «вечным спутником».

Данная работа была написана в 1902 году⁶⁹⁷ и являлась юбилейной по всем канонам: она была в меру академична, в меру полемична, в меру остра. 50-летие после смерти писателя отмечалось в 1902 году в печати очень широко. Именно этот год дал импульс к утверждению в критике и литературоведении сложившихся еще раньше диаметрально противоположных точек зрения на пророческого русского писателя. Разброс мнений колебался от признания Гоголя родоначальником новейшей русской литературы до объявления его завершителем старой, от доказательств бессознательного характера всего гоголевского творчества до убежденности в глубокой осознанности всего им написанного. В это время получает распространение и взгляд на Гоголя как на человека, подверженного душевным недугам. Миссию отстоять традиционный взгляд на социальную природу противоречий писателя взялась осуществить та критика, которая заявила о себе как о наследнице революционеров-демократов.

Статья Троцкого о Гоголе принадлежит к тому циклу его работ, которые впоследствии в своем собрании сочинений он объединил в раздел «От дворянина к разночинцу»⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ Восточное обозрение. 1902. № 43. 21 февраля.

⁶⁹⁸ В него также вошли статьи «В.А. Жуковский (1783–1852)», «Н.А. Добролюбов и “Свисток” (к 40-летию со дня смерти)», «Герцен и молодое поколение» и две публикации о Г. Успенском.

В них он касался только выяснения социальных источников мировоззрения писателя. Данное в собрании сочинений название цикла должно было еще раз подчеркнуть объединяющее его начало: социально-классовый анализ процессов в литературе и общественной жизни XIX века. Каждая из статей была написана к очередной юбилейной дате, но, воспользовавшись этим случайным поводом, критик сумел продемонстрировать преимущества исторического взгляда на вещи, что позволило ему вскрыть подлинные, немеркнущие со временем художественные и идейные ценности литературы.

Для Троцкого Гоголь, в отличие от Г. Успенского и М. Салтыкова-Щедрина (писателей, коим всецело отдано сердце критика, ибо они, на его взгляд, открыли или подготовили целую эпоху в самосознании русского общества), — это прежде всего художник, с чьим творчеством Троцкий связывает становление подлинно национальной русской литературы. Главная задача статьи — «снять» с имени «отца реальной школы» глянец омертвелых эпитетов, вернуть широко афишируемой любви к нему подлинную глубину, заставить читателя заново обратиться к текстам Гоголя и посмотреть на них свежим взглядом.

Но сделанный в статье акцент на художественной значимости наследия Гоголя не означает, что Троцкий забыл об огромном общественном резонансе, который имели произведения писателя. Художественное произведение для критика разомкнуто в сферу общественного сознания, способно пробуждать вне зависимости от намерений автора «связный строй мыслей», объективно содействующих или противодействующих общественным преобразованиям. Конечно, здесь имеется попытка прочитать произведение полувековой давности, соотнося его с реалиями сегодняшнего дня, что становится подступом к историко-функциональному освещению творчества писателя.

Сопоставление того, как воспринимались «Мертвые души» при их появлении, с тем, что они говорят душе

читателя на рубеже веков, позволяют критику увидеть несколько сторон гоголевской поэмы — гуманистическую, трагическую и комическую. Поэма своим появлением приблизила отмену крепостного права, оказав тем самым «высшенно-человеческое влияние» на умы современников. Не совсем можно согласиться с мнением критика, что трагическое звучание «Мертвых душ» постепенно меркнет, так как исчезает крепостное право как социальная основа трагического переживания. Когда Троцкий пишет, что гоголевские образы прикреплены к определенной, временем ограниченной атмосфере, он явно обедняет их содержание. На его взгляд, постепенно при чтении Гоголя преобладающее значение получает «смех до слез», то есть комедийное начало, но именно поэтому и возрастает значение Гоголя как художника: его персонажи, утратив животрепещущее значение, приобретают чисто художественный интерес. Таким образом, общечеловеческую значимость поэмы Троцкий связывает с ее комедийным пафосом. Но это же в свою очередь делало Гоголя писателем «слишком художественным», потерявшим социальную остроту, что привело к некоторой «холодности» критика к нему. К текстам Гоголя Троцкий обращается редко, всегда отдавая предпочтение Салтыкову-Щедрину.

Критик стремится ответить на вопрос об изменении взглядов Гоголя, о причинах эволюции писателя, истоках противоречия его сознания, о несовпадении между наблюдаемым и осмысляемым. Иными словами, он пробует решить проблему взаимодействия мировоззрения автора и его творчества. Явно с опорой на эстетику Чернышевского Троцкий обнаруживает у писателей-реалистов глубокое «понимание жизни, как она *есть*». Но при изображении жизни, какой «она *должна быть*»⁶⁹⁹, определяющим оказывается мировоззрение, от которого зависит глубина постижения тенденций действительности, угадывание

⁶⁹⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 34.

направления ее развития. У Гоголя понимание «субстанционального начала» русской жизни обеспечивалось его художественной проницательностью, перед которой меркли все «бесцветно-дидактические» объяснения и поправки, все моралистические толкования собственного творчества. Если вспомнить, что А.С. Пушкин монархические взгляды Н. Карамзина и их влияние на концепцию «Истории государства Российского» определил как «несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутых верным рассказом событий»⁷⁰⁰, то можно сказать, что Троцкий оказался близок к афористическому прозрению поэта относительно связи мировоззрения и творчества.

Сравнивая Успенского и Гоголя, Троцкий писал, что Успенский претворил «свой порыв к жизни, как она должна быть», «в лирический тон», трагическим светом озаривший «дремучую бессмыслицу “растеряевского” существования», но при этом не оторвался от земли, именно в ее «власти» увидев источник «существования без цели, без разума»⁷⁰¹. Гоголь же решил создавать образы положительных героев второго тома «Мертвых душ», не обнаружив их в жизни, а сконструировав, задавшись целью умозрительно воплотить свой нравственный и социальный идеал, то есть опираясь на свое романтически-иллюзорное мировоззрение. Этот тип мировоззрения питается в своей основе чувством, а не рассудком. И это привело к «сусальному золоту идеализации», испортившему образы Тентетникова, Костанжогло, Муразова. На последнем отрезке жизни Гоголь вновь, как в юности, стал многие вопросы решать «по вдохновению», не изучая, не всматриваясь в действительность.

В связи с высказанными соображениями полезно рассмотреть статью Троцкого в контексте марксистской критики «гоголевских дней». В 1902 году Гоголю посвятили свои статьи А. Богданович, Е. Соловьев-Андреевич, В. Шулятиков.

⁷⁰⁰ Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М., 1975. С. 496.

⁷⁰¹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 34, 35.

Всех их волновал, по сути, один и тот же вопрос — причина изменений во взглядах писателя. Что изменило его отношение к российской действительности, его понимание задач, стоящих перед художником? Словом, что заставило Гоголя написать «Выбранные места из переписки с друзьями»?

Несмотря на декларируемое единство в подходе к определению причин перехода «реалиста-художника к мистическому дидактизму» (с небольшими разночтениями путь Гоголя рисовался именно в таких выражениях), каждый из критиков предложил самостоятельный ответ. Богданович и Соловьев-Андреевич не использовали возможность в классовых и сословных корнях гоголевского творчества обнаружить источник происшедших изменений (что еще раз подтверждает условность отнесения их к марксистской критике), а оставили в сфере своего внимания лишь культурные условия жизни писателя. При этом ответы, предложенные ими, по степени сомнительности могут дать много очков вперед даже самому неумелому и вульгарному классовому анализу. По Богдановичу, причина заключалась в раздававшихся повсеместно неумеренных похвалах «пророческому гению» автора «Мертвых душ». В итоге Гоголь поддался лести и решил одарить мир «всею правдою»⁷⁰². Соловьев-Андреевич видит причину раздвоенности писателя в несовместимости глубокой потребности в положительном мирозерцании и невозможности обрести веру хотя бы во что-нибудь из-за отсутствия в реальной действительности позитивных начал⁷⁰³.

В противовес им Шулятиков поставил свою задачу объяснить противоречия писателя «противоречиями самой общественной жизни»⁷⁰⁴, в которых развивался его талант. Эта статья еще лишена вульгарно-социологических

⁷⁰² Богданович А. Годы перелома. 1895–1906. СПб., 1908. С. 329.

⁷⁰³ См.: Научное обозрение. 1902. № 3.

⁷⁰⁴ Цит. по: Шулятиков В. На рубеже двух культур // Шулятиков В. Избранные литературно-критические статьи. М.–Л., 1929. С. 206.

крайностей, но в ней уже резко прочерчена граница между романтической эпохой 40-х годов XIX века, представленной эстетами-индивидуалистами из дворян, и трезво-реалистическим мышлением, характерным для разночинской эпохи 60-х годов. Но применительно к творчеству Гоголя Шулятиков говорит о взаимопроникновении «двух культур», а не двух социально-экономических укладов, питающих его творчество. Из рассуждений критика следует, что Гоголь закрепил в своих произведениях трагический переход от романтики патриархальных отношений к трезвому скептицизму новой исторической эпохи. В статье наметилось явное преувеличение объективного фактора в ущерб субъективной психологии художника. Взглядам, пристрастиям, предпочтениям Гоголя не придавалось какого-либо значения, писатель становился механическим передатчиком впечатлений от «несущейся мимо жизни»⁷⁰⁵. Показателем же, что в избранной методологии В. Шулятиков не был тверд, служит следующая его статья о Гоголе, где источником исповедуемой писателем в конце жизни «философии убожества и духовной нищеты» критик объявляет его душевное нездоровье⁷⁰⁶.

Очевидно, что статья Троцкого выгоднейшим образом отличается от обозначенных работ во многом оттого, что автор, не забывая о социально-исторической точке зрения, пытался обозначить разные стороны творческого дара художника. Троцкому кажется, что сила Гоголя заключается в его потрясающей художественной интуиции, а слабость — в отсутствии «резонирующего и систематизирующего разума»⁷⁰⁷. В результате «невооруженная, неподготовленная мысль»⁷⁰⁸ Гоголя потеряла точку опоры и начала искать ее

⁷⁰⁵ Цит. по: Шулятиков В. На рубеже двух культур // Шулятиков В. Избранные литературно-критические статьи. М.-Л., 1929. С. 209.

⁷⁰⁶ Курьер. 1902. № 56.

⁷⁰⁷ Здесь уже проклевывается схема *гениальный художник и несовершенный мыслитель*, которая будет довлеть во всей марксистской критике.

⁷⁰⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 17–18.

в авторитетах, «внедренных» условиями рождения и воспитания. На первый взгляд может показаться, что критик хочет заточить мысль писателя в стенах классовой психологии дворянства, однако даваемые им характеристики дворянской среды столь аморфны, описание «архаических принципов, передаваемых из поколения в поколение», столь приблизительно, что уяснить особенности дворянской психологии, как они виделись Троцкому, из статьи невозможно.

Но в целом в статье еще властвует научный объективизм, стремление не заклеить, направить, обучить писателя, а желание трезво разобраться в многообразии влияющих на художника социальных и психологических факторов. У Троцкого содержится попытка проследить или хотя бы поставить проблему соотношения комического и трагического в гоголевском творчестве в зависимости от социально-исторического контекста. И, быть может, умение ценить художественный результат, добытый «страстным исканием истины» и купленный «ценой страдания»⁷⁰⁹, становится самым ценным качеством этой работы.

Не следует, однако, думать, что только Троцкому в этот период была присуща способность ценить «искание истины» самой по себе. В этом отношении едва ли не уникальной является позиция М. Морозова, бывшего среди критиков-марксистов самым чутким к художественному пласту произведений и наименее ортодоксальным в плане проведения в жизнь марксистских критических установок. Показательно его отношение к связям, существующим между марксистской мыслью и предшествующими этапами общественного развития⁷¹⁰. Морозов как раз предлагает эти связи тщательнейшим образом прослеживать. Помня об

⁷⁰⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 20.

⁷¹⁰ Показательно опровержение им мнения народника Кочаровского, что марксизм будто бы порывает со всем предыдущим идейным наследством (см.: Морозов М. Воинственный народник // Уралец. 1903. № 60).

этом заявлении, следует обратить особое внимание на его (появившуюся без подписи) статью «К литературному юбилею Льва Николаевича Толстого»⁷¹¹, приуроченную сразу к нескольким датам — дню рождения писателя 28 августа и 50-летию его литературной деятельности.

Статья М. Морозова была одной из первых попыток в легальной прессе⁷¹² выразить свое отношение к личности и творчеству писателя. Она появилась в период, когда еще социал-демократической печатью толстовское учение о непротавлении злу насилием не подверглось решительному осуждению⁷¹³. И все же статья Морозова отличается от многих других выступлений потому, что критик не склонен был к агрессивно-однозначным оценкам. Не придерживался он и моралистических трактовок творчества и общественного поведения Толстого, к которым испытывал явную слабость Соловьев-Андреевич⁷¹⁴. Ведь сущность толстовского творчества определяла отнюдь не борьба

⁷¹¹ Уралец. 1902. № 105. 5 сентября. Статья атрибутирована мной по аналогии со статьей, появившейся год спустя в газете «Южная Россия» и подписанной одним из псевдонимов Морозова — Мруз. Она вводится в научный оборот впервые.

⁷¹² «Уралец», будучи основан тяготеющим к марксизму В. Кранихфельдом, и в дальнейшем был известен своими ярко выраженными социал-демократическими симпатиями, тем более что в конце 1902 — начале 1903 г. им неофициально руководил сам М. Морозов.

⁷¹³ Напротив, «Искра» подчеркивала «громадную художественную, умственную, нравственную силу» смелого критика царского самодержавия, приветствовала в нем «великого борца против православного мракобесия» и в его страстном «моральном протесте против существующего строя» видела импульсы, способствовавшие «развитию психики, настроенной к борьбе» (Максимова В.А. Ленинская «Искра» и литература. М., 1975. С. 101).

⁷¹⁴ Он свел всю критическую направленность произведений писателя к «борьбе с развратом культуры» (См. статьи этого автора в изд: Журнал для всех. 1902. №№ 10, 11; 1903. № 10; Одесские новости. 1903. №№ 6026, 6030, 6033, 6088).

с изъянами цивилизации (она была только производной от всей его программы «героического непротивления» и «стойкого неповиновения»⁷¹⁵).

Морозов чутко распознал эти настроения Толстого и в своей статье связал деятельность писателя с пробудившими их общественно-историческими событиями. Морозов напрямую соединил Толстого с будущим России, сказав, что его имя стало «символом лучших и заветнейших стремлений» того народа, который идет к «зарю нового и здорового будущего своей родины». Критик даже заострил эту мысль: «Стоя на рубеже двух веков <...> великий писатель принадлежит не прошлому, а будущему». Морозов подробно расшифровывает, что он понимает под «необходимостью» Толстого для будущего. В отличие от других критиков он делает акцент не на «власти идей» Толстого, парадоксальных, обладавших способностью привлекать людей, а на его нравственном облике. Новым поколениям будут особенно близки его «мощный и благородный дух», органическое соответствие слова и дела, демократизм поведения. Для марксистской критики, заинтересованной главным образом в выявлении социально-классовых корней творчества, это был не совсем привычный ракурс осмысления роли и места художника в общественно-литературном контексте эпохи.

Морозов на протяжении всей своей деятельности настороженно относился к различного рода религиозным теориям. Говоря о нравственном авторитете Толстого, он не апеллирует к толстовской религиозности и предложенной писателем концепции нравственного самосовершенствования. Но, назвав свою статью в «Южной России» «Апостол XIX века», он подчеркнул существование в общественном сознании статуса Толстого в первую очередь как религиозного мыслителя⁷¹⁶. Кстати, именно толстовская проповедь

⁷¹⁵ Келдыш В. Лев Толстой в эпоху первой русской революции // Революция 1905–1907 годов и литература. М., 1978. С. 77.

⁷¹⁶ Следует, правда, напомнить, что в начале века слово «апостол»

«всеобщей любви» и вызовет впоследствии, когда надо будет перейти «от обороны к нападению», у критика-марксиста яростное негодование, с которым он обрушится на опубликованные в известном толстовском номере «Русской мысли»⁷¹⁷ статьи С. Франка, С. Булгакова, П. Струве, А. Изгоева. А пока он утверждает, что у художника могут быть чуждые «воззрения», что «путь», которым он идет, может быть ошибочным (это, на взгляд критика, подтвердили последователи учения Толстого, попытавшиеся «на деле» показать, «к чему приводит дорога, избранная им»), но что его идеи не должны для нас заслонять его личность, являющую собой «тот редкий образец жизни *по убеждению*», которому должен следовать каждый честный человек.

Морозов стремится представить во всей полноте личный подвиг писателя, сумевшего отстоять «жизнь духа», и остается только сожалеть, что всего через пять лет во взглядах критика не останется и следа уважения к тому, о чем он с таким восхищением писал в этой статье. В работе «Пред лицом смерти» он напишет о страшном вреде «той духовной власти миражных ценностей на почве религии, морали, правосознания, которая действует изнутри человека, как голос совести или свет философского понимания жизни, делаая его рабом, послушным, покорным и преданным наемником враждебного ему целого»⁷¹⁸. Можно себе представить, каким «покорным рабом» выглядел бы Толстой в этой, кстати, резко осужденной Бердяевым работе, доведись ему стать ее героем! Однако приведенную фразу можно проинтерпретировать и как неприятие критиком насилия, которое воздействует через государственные

имело весьма расширительный смысл, что подтвердит впоследствии и сам Морозов, назвав писателя в статье «Толстой в жизни и литературе» «апостолом разрушения», которому «видалось в грезах великое творчество любви» (Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 249).

⁷¹⁷ Русская мысль. 1910. № 12.

⁷¹⁸ Морозов М. Пред лицом смерти. СПб., 1908. С. 20.

и политические установления и учреждения. Ведь и в ранней статье Толстой предстает в качестве человека, который «нам дорог как непреклонный защитник свободы человеческого духа против насилия общественных форм», под которыми Морозов понимает гнет самодержавия. Правда, эти слова появляются только в статье 1903 года. В «Уральце» она представляла в более смягченном варианте: «Лев Николаевич Толстой дорог нам как непреклонный защитник человеческого духа, независимого от внешней свободы и общественных форм». Исправление знаменательно: критик осознал, что в прежнем виде фраза говорила только о самодостаточности нравственного самосовершенствования человека для достижения желанной свободы. Теперь он понял необходимость подчеркнуть именно идею сопротивления личности общественным притеснениям. И в статье, помеченной 1903 годом, яснее прозвучал общий пафос работы, выразившийся в словах о том, что «нравственная смелость», «дерзость <...> мысли» Толстого сами по себе уже являются вызовом современному обществу, служат критикой «всесокрушающего хора вековых голосов “здорового смысла” и обожаемых преданий старины».

Морозов проводит достаточно резкое отделение Толстого от толстовства⁷¹⁹ и аргументирует свою мысль тем, что последователи редко могут быть на высоте провозвестников: «рыцарское бесстрашие», «беспощадность к самому себе перед лицом правды» не под силу «суеверным рабам своего времени». Во многом это связано с желанием действительно представить Толстого уникальной личностью, подражание которой невозможно. Для того чтобы подчеркнуть мелкость и мелочность толстовцев, Морозов

⁷¹⁹ Это и следующие положения раздела, имеющие отношение к указанной статье М. Морозова, возникли в результате совместной работы с И.В. Петровицкой — см.: *Михайлова М.В., Петровицкая И.В.* Неизвестная статья критика-марксиста М.В. Морозова о Л.Н. Толстом // Из истории русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1988.

использует философскую фантазию Короленко «Тени», где действуют Сократ и раб Элпидий. Сократа, бесстрашно идущего к «цели человеческой жизни — истине», критик сравнивает с Толстым, а его «последователей» — с жалким Элпидием, не верящим и не понимающим, как можно идти «навстречу неведомому».

Обращение к тексту Короленко обростало для знакомых с фантазией «Тени» дополнительным смыслом. Морозов в подцензурной статье не мог написать о богоборчестве или, по крайней мере, о борьбе писателя с официальной церковью. Но критик надеялся, что читатель помнил, что Короленко аттестовал Сократа как «нечестивца», «безбожника», который «разрушал веру в богов», неустанно боролся «с богами земли и неба», что перед его вопросами «лица тиранов бледнели, а глаза юношей загорались огнем негодования и честного гнева». Кроме того, фантазия Короленко отнюдь не содержала апологии сократовской мудрости. Сократ у него сам понимает, что он «не зодчий <...> не созидатель нового храма», а лишь «запаханный пылью разрушения» и «без усталости ползавший в прахе отрицания» «мусорщик», в голове которого «лишь слабо рисовалась мечта будущего созидания»⁷²⁰.

Но все же, несмотря на логически и художественно выстроенную цепь доказательств, имеющееся в статье утверждение, что проповедь Толстого пригодна для людей, уже «обессиленных борьбой», выглядит не очень убедительно. Позже Морозов чуть подправит свое суждение, сказав, что толстовцы обладали «душевной ясностью и стойкостью», но в них все же чувствовалось нечто «безвольное», «убивающее краски жизни»⁷²¹. Морозову очень важно напомнить, что часть интеллигенции не пошла за толстовским учением, а «в лице его лучших и честнейших представителей» начала с ним борьбу, которую сочла «своим долгом

⁷²⁰ Короленко В.Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М., 1954. С. 342, 329, 349, 330, 352.

⁷²¹ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 241, 242.

и обязанностью». Это положение косвенным образом подтверждает главную мысль статьи, что писатель не остался на уровне своего учения, провозглашенного в 1880-е годы, но неустанно продолжал искать истину.

Как критик-марксист, Морозов не мог не затронуть вопроса о взаимодействии Толстого с различными общественными группами. Он подчеркнул, что ошибка народников заключалась в том, что они увидели в Толстом только «вождя интеллигенции» и поэтому унизились до упреков в том, что «он служит своей проповедью не прогрессу, а его противникам». Толстого, на взгляд Морозова, надо оценивать в связи «с русским простым человеком». Но почему-то он оставляет Толстого народу только в качестве создателя народных рассказов, зато для интеллигенции писатель является «воплощением великого идеала» правды и любви. В данном случае попытка найти соответствие учения и деятельности Толстого ожиданиям различных общественных слоев не удалась. Образ писателя оказался искусственно расчлененным, а выводы критика — мельче посылок, им предшествовавших⁷²².

⁷²² Позже, уже в советское время, Морозов гораздо глубже и точнее прочертил эти социальные связи, написав, что «в 80-е годы радикальная интеллигенция <...> осуждала народную литературу Льва Толстого, как мистическую и непротивленческую, она опасалась реакционного воздействия толстовских брошюр на монархически настроенных крестьян. А выходило как раз наоборот: мистика толстовских брошюр, не укладывавшаяся в рамки традиционного православия, для крестьянских умов оказалась разрушающей бытовую религиозность, а *непротивленство* здоровым мужицким умом воспринималось как отрицание помещичьей и царской власти», оказалось революционным для некультурного крестьянина» (Новый зритель. 1927. № 52. С. 3). В этом пассаже Толстой предстает в некотором роде как «провокатор» революционного поведения масс. Этот вывод, казалось бы, в чем-то совпадающий с известной ленинской формулой: «Четверть века назад критические элементы учения Толстого могли на практике приносить иногда пользу некоторым слоям населения *вопреки* реакционным и утопическим чертам

Намеки на «мягкотелое» отношение Морозова к толстовской теории, реализовавшееся впоследствии, угадываются уже в этой статье. Возможно, это было связано с увлечением самого Морозова толстовством в юности, когда, еще будучи студентом Петербургского Лесного института, он участвовал в тайных сходках студентов-толстовцев, превращая их порой в сходки по вопросам сопротивления злу. А может быть, он действительно счел теорию непротивления, несмотря на ее «вредность», не такой уж большой бедой, особенно в новых исторических условиях, когда общественный подъем сводил на нет ее отрицательные последствия.

Конечно, многое Морозовым в отношении к Толстому было пересмотрено, когда накал политической борьбы достиг предела. Тон его последующих выступлений (статья «У могилы») стал более резким, он клеймил Толстого за «неприменимость» его идей в условиях классового общества, основанного на ненависти, которую Морозов как большевик обязан был разжигать. Критик подчеркивал, что если к проповеди «всеобщей любви» прислушается человек, «исповедующий теорию классовой борьбы», и попытается уместить не «только этику, но и всю ценность жизни и самую жизнь на <...> рельс любви», то это будет означать, что для него «классовая борьба как основа мироздания — печальное недоразумение», поскольку «жизнь, если мы вернемся к фактам, движется по рельсам, где одна линия — любовь, а другая — ненависть. И кто сойдет с одного рельса, соскользнет и с другого, т.е. перестанет жить». Ведь «в мире, где жизнь одних утверждается на смерти других, где нельзя

толстовства» (*Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 104), — на самом деле расширяет и в чем-то даже переосмысливает ее. Во-первых, у Морозова нет никаких временных ограничений — не «иногда», а постоянно; во-вторых, нет и социальных ограничений — не «некоторым слоям», а широкой крестьянской массе, и, в-третьих, нет указания на «реакционные» черты толстовского наследия, «реакционными» они представлялись радикальной интеллигенции, видимо, плохо знающей настроения крестьянства.

идти травой и дорогою, не раздавливая существований, нельзя питаться, не губя других жизней, — возлюбившему остается умереть»⁷²³. По сути это было парафразой слов Маркса о сущности прогресса в классовом обществе: он только тогда «перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых»⁷²⁴, когда произойдет социалистическая революция.

Именно с этих позиций Морозов выступил с ответью В. Базарову, автору одной из интереснейших статей, появившихся после смерти Толстого, — «Толстой и русская интеллигенция». Если действительно все религиозные публицисты «Вех» и «Русской мысли» были довольно однообразны в своих попытках сделать из Толстого только лишь религиозного мыслителя и примирить его и с капитализмом, и с государством, и с национализмом и т.п., то статья меньшевика Базарова, занявшего ликвидаторскую позицию, касалась вопросов архиактуальных для того направления развития освободительного движения, которого придерживалась социал-демократия. В ней был поднят в связи с Толстым вопрос о насилии, о праве на насилие, о соответствии целей и средств, о результатах экстремистских действий. Авторитетом Толстого Базаров старался вразумить своих недавних единомышленников. Он подчеркнул: «Наш жизненный такт, наше “чутье действительности” должно подсказать нам, до каких пределов можем мы идти по пути компромисса с нашим разумом и нашей совестью, т.е. как мы должны поступать, чтобы “мы осуществляли свое историческое призвание, делая возможно меньше глупостей или, что тоже возможно, меньше зла”»⁷²⁵. Он старался сделать Толстого нужней и ближе сторонникам преобразований не только критической стороной его творчества, но

⁷²³ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 226, 228, 227.

⁷²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 9. С. 230.

⁷²⁵ Наша заря. 1910. № 10. С. 51.

и глубочайшей моралистической программой, в которой учение о «непротивлении злу насилем есть» лишь «частное выражение более общей мысли о гармонии средства и цели»⁷²⁶, то есть той гармонии, о которой предпочитают не задумываться большевики.

Такая постановка вопроса была столь нова и необычна, что редакция «Нашей зари» даже оговорила свое несогласие с отдельными положениями базаровской статьи, за что и получила гневную отповедь В.И. Ленина⁷²⁷. Морозов в ленинском духе отвечал Базарову. Он высказался насчет «исторического призвания», напомнив, что, осуществляя его, следует быть не «умеренным и аккуратным», думать не об уменьшении зла, а, наоборот, размышлять над тем, что, «несмотря на все наши глупости и на все наше зло, неизбежно сопровождающее действительность жизни, мы осуществим максимум добра, по линии реальных свершений жизни»⁷²⁸. Иными словами, вечное российски-большевистское: сначала натворим глупостей и злодеяний, а потом будем по мере сил исправлять.

Однако то, что в советских исследованиях проходило под рубрикой «примирение толстовства с марксизмом»⁷²⁹ (и чему отдали дань и критики-марксисты самых разнообразных политических ориентаций), затронуло и Морозова, который попытался, хоть и возражая на словах, осуществить это «примирение». Через какое-то время критик отошел от бесконечных и порядком поднадоевших дебатов о том, «с кем Толстой», «чьи интересы он выражает», «как с его учением бороться», и углубился в область, всегда доставлявшую ему наслаждение, где действительно раскрывался его талант критика, — сферу художественного творчества. И в статье «Толстой в жизни и в литературе» наметил

⁷²⁶ Цит. по: Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 122.

⁷²⁷ Имеется в виду уже упоминавшаяся статья «Герои "оговорочки"».

⁷²⁸ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 125.

⁷²⁹ См.: Семеновский О.В. В борьбе за реализм. Кишинев, 1976. С. 81.

ряд проблем, которые необходимо решить исследователям. Будучи убежден, что «то новое, что несет с собой русская литература на рубеже двух столетий, свою линию ведет от Льва Толстого»⁷³⁰, он счел необходимым «проследить влияние Толстого в русской художественной литературе, определить пути, которыми оно шло, те изменения, которые он внес своею грубо стихийной, мощной и расточительно богатой речью в язык наших дней».

Морозов высказал и собственное мнение по данному вопросу. Если считать главным в великом русском писателе «ширину философского охвата, наклонность в эмпирической сменяемости явлений искать единую и непреходящую душу их», то «и Борис Зайцев, и С. Сергеев-Ценский, и Леонид Андреев, все они выросли под этим знаком, и в ранних произведениях их прямо ощущается временами толстовская манера». То же самое отнес критик и к Арцыбашеву, «который был настолько захвачен» Толстым, что «даже позаимствовал» у него «тяжеловесные обороты». Морозов сделал еще несколько существенных замечаний о манере Толстого, которые впоследствии были развиты литературоведами. К лучшим из них можно отнести следующее: «Толстой первый в русской художественной литературе влил в сердцевину слова, как внутреннюю силу его, ту связь явлений, ту неразрывную цельность человеческого сознания, которую можно выразить словами — мироощущение и миропонимание». Морозов понимал значение «внесознательной силы творчества» и на этом основании строил свою концепцию творчества Толстого, говоря, что «не сшивание разрозненных кусков наблюдения, а творческое ухватывание “сцепления” <...> единства и целостности эмпирически разрозненных в наблюдении явлений» составляет «особенную силу творческого таланта Льва Толстого»⁷³¹.

⁷³⁰ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 254.

⁷³¹ Там же. С. 252–254.

Можно смело сказать, что из критиков-марксистов Морозов был первым, кто попытался раскрыть природу художественной мощи писателя. К статьям, освещающим философскую проблематику творчества Толстого, можно отнести и работу Г. Плеханова «Толстой и природа». Остальные же предпочитали говорить о Толстом как об объекте социологического исследования или выяснять его роль в русской культуре в целом.

Здесь надо, правда, отдать должное В. Ленину, который, оставаясь в рамках марксистской методологии и социологии и не вынося никакого приговора автору (хотя уничижительные, почти бранные характеристики и появляются в его работах, посвященных Толстому, но дистанция по отношению к гению все же соблюдается), сумел выявить особенности творческой психики Толстого, соединив ее с существовавшими в то время крестьянскими настроениями. То прочтение социально-психологических оснований художественного текста, которое предложил Ленин, — парадоксальное сочетание «накипевшей ненависти, созревшего стремления к лучшему, желания избавиться от прошлого» с «незрелостью мечтательности, политической невоспитанностью, революционной мягкотелостью»⁷³² — все же было ближе к истине, чем бесконечные дебаты о том, как далеко «барин» Толстой ушел от «усадьбы», когда и надолго ли ее покинул, насколько сильны в нем отголоски покаянных настроений и т.п.⁷³³ Хотя все же можно утверждать, что полное отделение Толстого от «кающегося дворянства» в работах Ленина тоже было слишком категоричным. Но, в чем-то сужая представления о всем комплексе связанных с мировоззрением Толстого проблем, отделяя его от напластований мировой культуры, Ленин все же сумел назвать один из главнейших источников оригинальных и своеобразных

⁷³² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 212.

⁷³³ См., например, многочисленные статьи В.Л. Львова-Рогачевского, впоследствии составившие его труд «От усадьбы к избе» (М., 1928).

настроений Толстого, именно в его творчестве выразившихся с поразительной цельностью и представлявших собой особый национальный вариант вселенской утопии. Ведь многие марксисты пасовали перед этой сложностью или ограничивались совсем общими замечаниями, звучащими, к примеру, так: «Война и мир» — это «великая эпопея о столкновении России с Западом»⁷³⁴.

Не менее развернутую, чем у Ленина, концепцию дал в своих работах Л. Троцкий. Он к 80-летию писателя поместил в немецкой газете «Neue Zeit» (№ 9) статью «Лев Толстой» и опубликовал в венской газете «Правда» в 1910 году статью «Толстой». Несколько забегаая вперед, скажем, что в них неожиданно произошло соединение самых крайних точек зрения, бытовавших в марксистской критике тех лет: за Толстым прочно закреплялась его принадлежность к аристократической части дворянства, что будто бы определяет все им написанное, но одновременно признавалась значительность его нравственных поисков и личная независимость, диктующая критический настрой его произведений.

Рассуждая о классовых корнях мировоззрения писателя, Троцкий присоединился к тому крайнему взгляду, получившему распространение главным образом в поздненароднической критике, согласно которому барский аристократизм Толстого не был никогда поколеблен никакими духовными кризисами. Об этом идет речь в его первой статье, основной целью которой является доказать, что опрощение Толстого было не чем иным, как попыткой оправдать свои исконные классовые симпатии. Троцкий характеризует этот процесс следующим образом: «тайное, подпочвенное пробивает свою кору и переходит в сферу сознания»⁷³⁵. Получается совсем «по-шулятиковски» — пером (в данном случае «мозгами») писателя управляют классовые интересы, и при этом они избирают форму, нужную для отвода глаз!

⁷³⁴ Каменев Ю. Об А.И. Герцене и Н.Г. Чернышевском. С. 12.

⁷³⁵ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 255.

Согласно логике критика, Толстой на определенном этапе вынужденно становится философом-моралистом, который приходит на помощь художнику, ранее не скрывавшему своего восхищения гармонически-размеренным устройством патриархальной жизни, но в силу исторических перемен утратившему «непосредственный объект своего художественного творчества» — «ту самую каратаевщину», которая поддерживалась в начале XIX века каторжной зависимостью от власти земли, кропотливым трудом, необходимостью подчинения природе. Троцкий настаивает именно на психологической сродненности писателя со классом, к которому он принадлежит от рождения, считая, что некоторые, в принципе незначительные, отклонения, не затрагивающие глубинных пластов психики, все же имели место. Троцкий считает, что барским презрением отмечено отношение Толстого ко всем классам, за исключением помещиков и крестьян. А возникшая в позднем творчестве симпатия к революционерам есть не что иное, как желание «варьировать в новой среде <...> старые дворянские и крестьянские типы»⁷³⁶. Троцкий всеми силами хочет представить Толстого дворянским писателем, способным освещать только феодальное общественное устройство.

В итоге Троцкий сделал из писателя представителя ушедшей эпохи, отделенной от современности «безвозвратным потоком всеразлучающего времени»: он «стоит <...> как огромный, покрытый мхом скалистый обломок другого исторического мира»⁷³⁷. Кроме Троцкого, пожалуй, ни один из критиков не делал из Толстого такое доисторическое ископаемое, никакими нитями не связанное с настоящим временем. Троцкий целиком вписывает художника в идеологию народничества, причем самого консервативного его крыла, а в плане политическом делает его сторонником анархизма. Под этим углом зрения критик разобрал

⁷³⁶ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 250.

⁷³⁷ Там же. С. 249.

роман-эпопею «Война и мир», увидев в ней воплощение философской и исторической концепции писателя, заключающейся в прославлении естественной, природной жизни, лишенной «внутреннего самосознания», но обладающей «природной духовностью»⁷³⁸, которую он определил как «моральный фатализм». Имея в виду идейные симпатии Толстого, он настаивает в связи с этим даже на его художественном консерватизме, намекая на некоторую «устарелость» его писательских приемов.

«Моральный фатализм» определяет, по Троцкому, художественные особенности произведения писателя. Их Троцкий определяет как «эстетический пантеизм», разновидность «земледельческой эстетики», что рождает «могучий апофеоз целого, где все одухотворено внутренней необходимостью и гармонией». Он объясняет это тем, что Толстой обладает гениальной творческой силой, способной в «серой и бескрайней», не заключающей в себе никакого разумного начала жизни крестьянина, узреть «сокровенную красоту». Эстетику Толстого он противопоставляет эстетике и культуре города, приверженцем которой в какой-то степени был он сам. Стиль писателя «спокойный, неторопливый <...> бережливый, но не скупой, не аскетичный, мускулистый»⁷³⁹. В этом смысле он полная противоположность Достоевскому, который принадлежит разночинско-городской культуре.

Что-то библейское, гомеровское чудится Троцкому в толстовской изобразительности. Примечательно, что критику удалось, может быть, при не совсем верном прикреплении Толстого к одному-единственному социальному миру, достаточно убедительно раскрыть «эстетический эквивалент» классовой психологии. Общинно-земледельческая культура дала в творчестве Толстого свои плоды. Конечно, в этом отношении те, кто настаивал, как В.И. Ленин, на том,

⁷³⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 252.

⁷³⁹ Там же. С. 252, 253, 254.

что «острая ломка всех “старых устоев” <...> углубила интерес» Толстого «к происходящему вокруг него»⁷⁴⁰, или, как Морозов, видел перспективность художественных открытий Толстого, были, несомненно, гораздо ближе к истине. Но Троцкому удалось создать такие новые, свежие определения творческой манеры писателя, которые не режут слух, хотя, может, в чем-то и грешат против истины.

Помимо выдающегося художественного дара Троцкий ценит в Толстом «драгоценный талант нравственного возмущения», то «несгибаемое нравственное мужество», которое заставило его порвать с «их лицемерной церковью, их обществом, их государством и обрекло его на полное одиночество среди неисчислимых почитателей».

Естественно, это не значит, что Троцкий принимает учение Толстого, его апелляцию к внеисторическим моралистическим категориям, его «неразумение» открытых марксизмом закономерностей исторической жизни. Но он твердо заявляет от имени тех, кто преследует «революционные цели» и исповедует «философию революционного переворота»: «Мы не осудим», а, напротив, «всегда будем помнить его». Критика как бы успокаивает мысль, что Толстого осудит сама история, «отказывающая ему в понимании ее революционных путей». А еще большая, на взгляд марксиста, трагедия художника и мыслителя будет заключаться в том, что его имя и учение будут использованы самыми разнообразными течениями эпохи. За него ухватаются и либералы, и консерваторы — что будет означать, что оно аморфно, лишено идейного стержня! А неопределенность, нечеткость идейной позиции в глазах марксиста — самый страшный грех. И чтобы хоть как-то смягчить свой приговор, Троцкий несколько раз на протяжении статьи упоминает о неприятии Толстым всех форм и идей либерализма.

В целом же можно сказать, что критик-марксист очень снисходителен к классовым и иным «прегрешениям» Тол-

⁷⁴⁰ Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 139.

стого. Можно, конечно, объяснить это юбилейным характером статьи, но думается, что важную роль здесь сыграло преклонение перед нравственной позицией писателя, восставшего против «трусости»⁷⁴¹ общества.

Возможно, что именно этой статье Троцкого предшествовал реферат, прочитанный им в Берне и оцененный представителем ортодоксального марксизма И. Аксельрод резко отрицательно. Вот как она писала об этом в письме Плеханову: «Был у нас Троцкий, читал о Толстом, по-моему, очень плохой по мысли реферат. Он сравнивал Толстого и Руссо, усматривая в идеологии Толстого такую же революционность, как и в идеологии Руссо»⁷⁴².

Иной ракурс рассмотрения творчества Толстого предложен Троцким в статье, написанной два года спустя. Здесь уже позиция критика более прямолинейна: всю первую часть статьи он посвящает доказательству того, что «учение Толстого — не наше учение». Кажется, что критик напрочь забыл о том восхищении, которое испытывал два года назад перед нравственным подвигом писателя. Теперь оказывается, что этот «последний (кстати, почему последний? — М.М.) апостол христианского всепрощения» ни на что другое не способен, кроме как увещевать насильников, надеясь «доводом любви — обезоружить деспотизм»⁷⁴³. И если толстовское «Не могу молчать!» подавалось недавно как вызов «подлейшей и преступнейшей контрреволюции», то теперь «увещевательные письма» Толстого к царю высмеиваются.

Что же произошло? Почему так резко изменился тон критика? Все дело в общественно-политической ситуации и распределении сил в революционной борьбе, которая в это время уже становится мерилом идейных и эстетических оценок в марксистской критике. Волна защиты религиозных путей преобразования мира, хлынувшая с Капри,

⁷⁴¹ Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 260.

⁷⁴² Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. В. 6. 12.

⁷⁴³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 261.

где возникла школа «богостроителей», видевших в религии простейший способ приобщения народа к революционной борьбе, по-настоящему испугала ортодоксальных марксистов. И Троцкий, прежде расходившийся с Лениным в неприятии религиозных путей обновления мира, теперь солидаризируется с ним, воспринимая необходимость борьбы с «религиозным уклоном» в рабочем движении как первейшую свою обязанность. Ни религиозные искания, ни «религиозные шатания», как называл их М. Морозов, не могли быть восприняты этой частью критики ни под каким видом. Идея Бога понималась ими исключительно как идея подчинения. Вместо этого они предлагали прочерчивать зависимость человека как «частицы вселенной» исключительно от материалистических законов мироздания.

Троцкий «разбивает» основной тезис учения Толстого — «непротивление злу насилием» — девизом борющегося пролетариата, который в его устах звучит так: «организованное насилие меньшинства» должно быть разрушено «только организованным восстанием большинства». Но, покончив с демонстрацией своей революционной боевой готовности, Троцкий переходит к следующему пункту работы, который возвращает нас к некоторым положениям его первой статьи. Он, как бы забыв о только что выраженной революционной решимости, начинает развивать тезис о революционизирующей сознание масс критике Толстым всех общественных устоев России. И если Ленин постоянно и настойчиво возвращал читателя к противоречиям Толстого, писал о сочетании в его учении силы и слабости, которое не позволяет его критике быть принципиальной и действенной до конца⁷⁴⁴, то Троцкий эти противоречия сглаживает. В этом пункте статья критика примыкает к статьям «бывших социал-демократов», о которых с таким

⁷⁴⁴ В статье «Л.Н. Толстой и современное рабочее движение» Ленин указывал, что критика Толстым современных порядков в корне расходится с критикой тех же порядков участниками рабочего движения.

презрением писал Ленин в статье «Толстой и пролетарская борьба», называя их высказывания «ложью».

Конечно, мы не встретим у Троцкого обозначения Толстого как «учителя жизни», каковым его признали и Базаров, и Неведомский, но зато найдем такое высказывание: «Не будучи революционером и не стремясь к революции, Толстой питал своим гениальным словом революционную стихию, и в книге о великой буре 1905 г. Толстому будет отведена почетная глава»⁷⁴⁵. Но ведь в это самое время Ленин утверждал, намекая на влияние Толстого, что именно метания массы между сознательным пролетариатом и старым порядком не позволили ей «довести до конца дело своего освобождения»⁷⁴⁶.

Троцкий же подчеркивает то «непреходящее, бессмертное», «естественно» вливающееся в «социализм» именно в учении, а не в художественном творчестве Толстого, которое ко времени написания статьи он считал иссякшим. По Троцкому, сила Толстого — это его правдивое слово. «Правда же сама по себе обладает страшной взрывчатой силой: раз провозглашенная, она неотразимо рождает в сознании масс революционные выводы»⁷⁴⁷. Подчеркнув,

⁷⁴⁵ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 260, 261, 262.

⁷⁴⁶ Ленин В.И. О литературе и искусстве. С. 139.

⁷⁴⁷ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 262. Как можно убедиться, с оценкой Л. Толстого некоторыми русскими критиками-марксистами в чем-то совпадает восприятие Ибсена западными социал-демократами. Но у них явно более мягкая, чем у русских соратников, оценка мировоззренческих «промахов» Ибсена. Немецкая социал-демократия предпочла сосредоточиться на его «Прометеевой дерзости», особенно бросающейся в глаза на фоне всеобщего раболепия и всепроникающей лести, почему и позволила себе назвать его «истинным гением» (Меринг Ф. Литературно-критические статьи. С. 455). Хорошо осознав, что Ибсен не разделял целей классовой борьбы пролетариата и не увидел позитивного содержания в его идеалах, К. Цеткин, тем не менее, упор сделала на его критических интенциях, а не на «буржуазности» его анархических порывов. Ее твердым убеждением было, что писатель заслужил

что величайшая заслуга Толстого заключается в постановке им кардинальных вопросов современной жизни (об этом говорил и Ленин), Троцкий в последней статье закрепил свой окончательный взгляд на Толстого, сказав, что писатель «жизнью своей <...> служил делу освобождения человечества», а смертью своей — если принять во внимание волнения студентов и рабочих в связи с его кончиной — по сути, призвал к революции. Критик вывел, таким образом, идеи и личность Толстого за классово-сословные пределы, создав из писателя общечеловеческий идеал.

Как видим, разброс мнений в марксистской критике по поводу учения, личности и творчества Толстого был колоссален. И марксистский приговор не всегда был узкодогматичен. Марксистская критика не была глуха и к голосу Толстого-проповедника и моралиста. Кое-что неожиданно свежее было сказано и о писательском мастерстве Толстого.

В течение десяти лет критики любопытнейшим образом меняли «дислокацию», «прибивались» то к одному, то к другому «социал-демократическому берегу», с ними происходили всевозможнейшие трансформации. Ортодоксальность и непримиримость «взыгрывали» в них в зависимости от обстоятельств. Но в самых чутких и одаренных, когда они прикасались к подлинно великим художественным явлениям, эти качества нередко смягчались наперекор догматическим требованиям.

Та же проблема выявления соотношения мировоззренческой ограниченности, художественной значимости

благодарность рабочего класса потому, что своей верой и поисками правды помог ему освободиться «от лживости буржуазного общества» (*Цеткин К. Литература — идеология — политика. М., 1982. С. 188*). И в творчестве норвежского писателя Б. Бьернсона немецкие социал-демократы спокойно отнеслись к ноте снисходительного сострадания к рабочему люду, звучавшей в его произведениях. Они даже расценили это как попытки честного художника, сочувствующего трудящимся массам, разобраться в происходящей социальной борьбе и раскрыть ее исторический смысл.

и революционной наполненности легла в основание полемики вокруг творчества Н.А. Некрасова, которая разгорелась в середине 1910-х годов. Как уже писалось ранее, активность марксистского течения в критике к этому времени резко упала, главные свои усилия социал-демократы сосредоточили на агитационной работе по вовлечению пролетарских масс в революционное движение, для чего они использовали литературу как своего рода пропагандистский материал. И на этом фоне разговор о Некрасове превращается из историко-литературного и ретроспективного в животрепещущее обсуждение насущнейших литературных вопросов. Неожиданно некрасовское творчество, являвшееся эталоном «гражданственности» в русской поэзии XIX столетия, в марксистской критике стало поводом для обсуждения эстетических проблем. Такой поворот в обсуждении классики показателен: марксистов беспокоит уже не выражение классовых идеалов в искусстве (конечно, спор о том, взгляды какой части общества отражает поэт, ведется), а вопросы художественного новаторства, соотношения формы и содержания и т.п.

Марксистская критика остановила внимание на соотношении «социального» и «художественного» в творчестве поэта. Конечно, ей в первую очередь надо было определить, чем же вдохновлялся Некрасов. В итоге было решено, что он стал певцом «мужицкого царства»⁷⁴⁸. И такое определение было очень важным, так как разрушало представление об обусловленности психологии художника его классовым происхождением. Следуя этой логике, Некрасов должен был бы оставаться дворянским поэтом до конца своих дней. Каменев же даже допускал возможность, что Некрасов мог бы при известных обстоятельствах стать и певцом города, но он не сумел увидеть город пролетариев, а рисовал лишь мелких городских чиновников, разорившихся мещан и угрюмых ремесленников.

⁷⁴⁸ Каменев Ю. Суровые напевы (Памяти Н.А. Некрасова). М., 1922. С. 16. Впервые: Просвещение. 1913. № 1. Подп.: Л. Рольд.

Марксистскую критику также волновало, можно ли считать «суровый, неуклюжий стих» Некрасова эстетически совершенным. На этот вопрос однозначно ответил Каменев: «Нет никакого сомнения, что в некрасовском творчестве мы имеем полное соответствие между содержанием и формой». Его стих всегда «крепко сшит», хотя иногда и «грубовато скроен». Будучи «ясным, точным, резким, ежеминутно как бы готовым перелиться в свистящий звук бича», он «прямое порождение эпохи кричащих социальных противоречий», отразившихся в «тоскливом ритме», в котором слышится и «унылое раздолье Волги», и «жуткая ненависть бунтаря»⁷⁴⁹. Так критик связал (или думал, что связал) эстетические особенности поэзии Некрасова и социальный источник его творчества.

Но в статьях Д. Тальникова «Эстетика и общественность» и «О честном писателе»⁷⁵⁰ обнаруживается резкое противопоставление категорий «эстетического» и «социального». Критик, апеллируя к Писареву, объявил, что существуют эпохи, в которые «честные писатели» должны превращаться в «честных граждан», как этого требуют обстоятельства и совесть. Так появляются «эстетически несовершенные» произведения, что совершенно закономерно. Хотя автор и старался убедить читателя, что невозможно, помня «об идеальных задачах» искусства, принять завет «поэтом можешь ты не быть», его статья грешит апологетическим отношением к «духу времени», будто бы диктующему свои законы. Тальников буквально воспринял слова Писарева, который писал, что в «деловые эпохи» все «мыслящие и чувствующие» обязаны были броситься «в омут действительной жизни», «заняться насущными нуждами общества» не по велению долга и не волевым усилием, а вследствие «естественной отзывчивости»⁷⁵¹.

Таким образом, критиками-маркистами в сознание читателей подспудно внедрялась мысль, что соответствия

⁷⁴⁹ Каменев Ю. Суровые напевы (Памяти Н.А. Некрасова). М., 1922. С. 8, 9.

⁷⁵⁰ Современный мир. 1914. № 2, 3.

⁷⁵¹ Писарев Д.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 156–157.

«честность — гражданственность» и «общественная индифферентность — аморальность» незыблемы. С одной стороны, марксистская критика вроде бы допускала свободу выбора художником объекта своего творчества, разнообразие источников вдохновения, но, с другой стороны, утверждала, что «социальная борьба есть самый благородный, самый глубокий, самый могучий»⁷⁵² из них. И поэтом, сделавшим «социальную борьбу» главной темой своего творчества и полнее других воплотившим «труд и страдание» народа, для критиков-марксистов был Некрасов.

На защиту Некрасова как поэта встал Н. Чужак. Ему было безразлично все, что писалось о его любимом авторе. Еще в 1912 году он откликнулся рецензией на составленный Е. Романенко сборник «Н.А. Некрасов. Биография и литературная деятельность»⁷⁵³, а в 1913 году для читателей «Новой Сибири» он внимательно изучил юбилейные статьи о поэте, печатавшиеся в «Русских ведомостях» и «Луче»⁷⁵⁴. В 1914—1916 гг. Чужак выбирает своими оппонентами Д. Тальникова и Г. Плеханова, вспомнив о статье последнего, изданной в 1903 году в Женеве. Чужак уверен, что, ополчившись на поэтику Некрасова, Тальников не сказал ничего нового по сравнению с Плехановым. Показательно, что свою некрасовскую статью Чужак поместил в сологубовских «Дневниках писателей» — журнале, явно стоявшем на противоположной марксизму позиции и отстаивавшем принципы эстетической критики. В статье «Так ли это? К эстетике Некрасова» Чужак фразу о поэте, который обязан быть гражданином, назвал «оплошностью» тем более простительной, что в стихотворении она произносится не поэтом, а гражданином, и заявил, что на ее основании выстраивать концепцию творчества Некрасова нет никаких оснований. Эту фразу, писал Чужак, следует понимать так: поэт не предлагал писать плохие

⁷⁵² Каменев Ю. Суровые напевы... С. 7.

⁷⁵³ Иркутское слово. 1912. № 19. Приложение.

⁷⁵⁴ Новая Сибирь. 1913. № 5. 6 января.

стихи на нужные темы и быть этим вполне удовлетворенным, но допускал, что в «годину горя» не следует ограничиваться вечными темами искусства, а надо отдавать должное и гражданской проблематике, не забывая при этом, конечно, и об эстетике.

Чужак нес читателю мысль, что творчество поэта целиком не определяется его социально-политическими взглядами и даже мировоззрением в целом. Оно шире, масштабнее. Доказывал он это, как обычно, неуклюже, не чувствуя подчас комичности, словесной неточности предлагаемых определений. Но приводимое ниже высказывание показательно для вызревающего в марксистской критике решения проблемы «мировоззрение и творчество». Некрасов, писал Чужак, это человек «с плотью и кровью, весь глубоко — русский, и весь не только дворянский, хотя бы и “кающееся-дворянский”, а величайший аккумулятор своей эпохи, впитавший в себя и редкую чуткость к северу с его природой, и мучительную раздвоенность в душе интеллигента, и прекрасное подвижничество русской женщины, и подъяремный вой угрюмого бурлака»⁷⁵⁵. Эти заявления, казалось бы, подтверждают концептуальные открытия марксистской эстетической мысли, что теоретические понятия художника не охватывают всей системы его взглядов, что эта система широка, многослойна и, находя свое выражение в творчестве, не может быть однозначно отождествлена с миропониманием художника. Приблизительно это имел в виду Плеханов, когда писал, что даже исторический материализм составляет «только одну часть мировоззрения»⁷⁵⁶, но при этом все равно требовал от художника во имя творческих результатов исповедовать марксизм. На таком фоне неуклюжие высказывания Чужака становятся еще более ценными.

Обратившись к давней статье Плеханова, Чужак не побоялся назвать его проводником «канонизированной»,

⁷⁵⁵ Дневники писателей. 1914. № 3–4. С. 41, 42.

⁷⁵⁶ Плеханов Г.В. Сочинения: в 24 т. М.–Л., 1923–1927. Т. 17. С. 322.

нормативной эстетики, которая подходит к произведению искусства с неизменными установками и требованиями. Именно так проинтерпретировал Чужак недовольство Плеханова некрасовской поэтикой. По мнению Чужака, Плеханов продемонстрировал эстетизм чистой воды, поскольку потребовал от Некрасова соблюдения неких абстрактных условий. «Незыблемые законы творчества» — это, по Чужаку, тот страшный грех, который водится за «марксистообразными»⁷⁵⁷. Вряд ли Плеханов заслужил упрек в том, что он будто бы требует от искусства «гладкости», «легкости», «пластичности» и благозвучия, но то, что Чужак действительно верно угадал некоторую формализацию Плехановым эстетического критерия в искусстве, — это несомненно. Также он верно указал на недостаточную упорядоченность плехановских воззрений на взаимодействие между содержанием и формой в искусстве, которые нередко представляли у него как самостоятельные сферы. Поэтому он с сомнением отнесся к прогнозам Плеханова, предрекавшего обязательное появление «поэта работников», уделом которых будут радостные боевые песни протеста, и считал, что невозможно предсказывать новаторство в тематической области, не сказав ни слова о новой поэтической форме.

Чужак уверен, что творчество Некрасова — идеальное подтверждение справедливости постулатов «новой эстетики», анализирующей произведение с учетом единства содержания и формы. Под этим углом зрения «прозаизмы» Некрасова будут читаться как адекватное выражение «нетерпеливости горячего сердца»⁷⁵⁸. «Горячностью» критик оправдывал использование поэтом «первых попавшихся слов», а их наличием доказывал эту самую «горячность».

⁷⁵⁷ Чужак Н. К эстетике марксизма. С. 2.

⁷⁵⁸ Чужак Н. Эстетизм и эстетика // Чужак Н. К диалектике искусства. Чита, 1921. С. 37. В книге перепечатана более ранняя работа. Как мы помним, «горячность», по Чужаку, — неперемнное свойство подлинного искусства.

Однако вместо «диалектической» Чужак на самом деле предлагал самую настоящую субъективистскую эстетику, поскольку призывал руководствоваться индивидуальными представлениями критика о должном и недолжном, о допустимом и недопустимом в искусстве. Произнеся словосочетание «некрасовская эстетика», включив в него такие компоненты, как «живая кровь», «горячее чувство», которые и создали особый «волнующий» тон «по-своему» прекрасной и совершенной некрасовской лиры, критик опровергает самого себя, так как отказывается от каких-либо основополагающих эстетических категорий. Его можно понять так: результат усилий каждого художника «по-своему» эстетически совершенен. Сколько писателей, столько эстетик. У него и «эстетика Пушкина» «прекрасна и совершенна» только лишь «по-своему».

Таким образом, пытаясь обрисовать обусловленность возникновения и восприятия искусства и одновременно учесть внутреннюю интуицию художника, Чужак не сумел ни связать художественное произведение со временем его создания, ни уловить имманентные законы творчества. Он склонялся к мысли о существовании, вернее, возникновении каждый раз некоей «каузальной» эстетики, что в конечном счете оборачивалось самым настоящим разрушением эстетики. Отвергнув «окаменелую» догматику эстетических канонов, высмеяв «публицистическую» эстетику с ее приматом содержания, Чужак захотел создать новую эстетику, рассматривающую произведение целостно, но, как видим, ему, несмотря на отдельные прозрения, сделать это не удалось.

* * *

Итак, следует признать, что нигилистическое отношение к искусству прошлых эпох было не слишком характерно для марксистской критики. Негодующее «барская поэзия!» (по отношению, например, к Фету) можно было услышать

из уст разве что такого ревнителя пролетарской культуры, как А. Богданова, который усматривал в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...» укрепление «общего самосознания, связи мыслей и настроений паразитических, живущих в сфере более или менее утонченного безделья, говорящих этими словами об эстетичности, нежности и утонченном благородстве их культуры» классов. Богданов также вычитал в нем «презрение к тем, кто не дорос до этих высших интересов», которое будто бы закрепляет «их положение как орудий и средств для выполнения нами нашего “высшего назначения”»⁷⁵⁹. Следовательно, Богданов видел в искусстве прошлого средство эксплуатации трудящихся масс.

Но в целом отношение марксистской критики к классическому наследию диктовалось главным образом соображениями «приспособления» его к современной политической, реже литературной, ситуации. Оставлялось то, что могло «сослужить службу», «помочь», «оказаться созвучным» и т.п. При этом эстетические достоинства литературных произведений либо не учитывались вовсе, либо принимали форму дополнения к обличительно-критическому пафосу творчества анализируемого автора. Однако существовало понимание, что ценность выдающихся произведений не сводится к разоблачению пороков действительности, тем более что эти пороки мыслились как преходящие в результате революционных усилий пролетариата. И тогда на первый план неминуемо должны были выступить заложенные в произведениях вечные художественные ценности.

Весьма показательной в плане определения эстетических качеств произведений оказалась дискуссия вокруг некрасовского наследства, связанная с возвращением к обсуждению проблем социальной ангажированности,

⁷⁵⁹ Богданов А. Возможно ли пролетарское искусство? // Богданов А. О пролетарской культуре. М.-Л., 1924. С. 107. Статья 1914 г. не появилась своевременно в печати из-за цензуры.

тенденциозности и художественности литературы. Она продемонстрировала существующую внутри марксистской критики неудовлетворенность уровнем критического анализа, когда суждение о «качестве» поэзии выносилось на основании ее прогрессивности, и в то же время возникшую в оной критике абсолютизацию некоторых эстетических положений, что не соответствовало стремлению к созданию «динамичной», диалектической, исторически и социально обусловленной поэтики.

Можно сказать, что в марксистской критике не было представлено и всеобъемлющего анализа деятельности и наследия выдающихся социалистов сороковых и шестидесятых годов XIX века. Основательно проработана оказалась только их социально-политическая платформа, получившая соответствующую интерпретацию. Эстетические взгляды оказались затронуты в гораздо меньшей степени. Примечательным следует считать совпадение различных течений в марксистской критике «на идеологической основе»: ни в чем не приемлющий взглядов Плеханова Чужак согласился с ним относительно выделения этапов творческого пути Белинского. В то же время явно вульгаризирующий этапы общественного развития Каменев был близок Плеханову в освещении многих из них.

Круг проблем, затрагиваемых как марксистской критикой, так и вообще критикой рубежа веков в связи с творчеством и писательским поведением Л. Толстого, был невероятно широк. В главе выделены лишь отдельные аспекты этой грандиозной темы. Но и на их примере достаточно хорошо видна неоднозначность трактовки всего того, что имеет отношение к Толстому и явно не укладывается в бытовавшую в литературоведении долгие годы схему единственно верного прочтения творчества писателя, которое дал Ленин. Выяснилось, что как раз в работах «ревизионистов» обнаруживаются открытия, которые сыграли заметную роль в последующем толстоведении, хотя никто никогда не признавался, где скрыты истоки возникавших

концепций. Важность понимания общечеловеческих основ философии Толстого проникала и в марксистскую критику. Кроме того, для некоторых критиков (М.В. Морозов) не менее значимым, чем споры об идейном наполнении толстовского творчества, оказывалось и конкретное прочтение художественных прозрений писателя. Однако последнее все-таки в большинстве случаев отходило на второй план.

Но даже богатый конкретный анализ, интересные наблюдения, в которых превалировал исторический подход, умение увидеть развитие литературы в исторической перспективе оставляли в целом неизменными теоретические версии и построения марксистской критики. Они существовали как бы сами по себе, опирающиеся лишь на марксистскую теорию общественного развития, требующую преодоления всего буржуазного. Поэтому анализ классического наследия предполагал его филигранную «визитацию», когда по кусочкам отсекалось все «порочное», а из оставшегося собирался некий Голем, который отныне и должен был носить имя Н.А. Добролюбова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова.

Глава VI. Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Процесс превращения произведения искусства в товар, имеющий рыночную стоимость, — проблема, вставшая с особой остротой перед искусством XX века. Он породил новые условия функционирования искусства, усилил коммерциализацию. Эта проблема была практически проигнорирована «высокой» эстетикой рубежа веков. Ее затронули и попытались обсудить в своих теоретико-социологических работах по искусству только критики, ориентированные на марксизм. «Капитализм создает как эксплуатирующих лжеискусство предпринимателей, так и эксплуатируемых ими тружеников <...> Капитализм создает и спрос на лжеискусство во всех слоях общества»⁷⁶⁰ — такова была точка отсчета в марксистской критике.

Удачно развил это положение Н. Чужак. Он обратился к «низовым» вариантам капиталистической культуры и продемонстрировал поистине «печальное зрелище», которое

⁷⁶⁰ *Цеткин К. Искусство — идеология — политика. М., 1982. С. 74.* В этой главе будут широко использоваться высказывания европейских социал-демократов, поскольку при расхождении в частностях, которые будут оговорены особо, модели искусства буржуазного мира и искусства будущего у русских и немецких социал-демократов были общими.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

они, возникнув на месте соединения культуры «вчерашней деревни» и городской цивилизации, из себя представляют. Фабричная частушка — вот образец этой маргинальной культуры. Потерявшая «стройную цельность» «задушевной песни», она представляет собой неуклюжую попытку «оформить какое-то новое, незаметно народившееся содержание»⁷⁶¹, во многих отношениях уступающее прежнему.

Критики-марксисты почувствовали, что в социальной структуре общества произошли кардинальные сдвиги. Изменился сам потребитель искусства. Исчез заказчик-меценат. Его место заняла нерасчлененная масса людей, получивших образование, спешащих приобщиться к культуре. Изменилось положение художника. С одной стороны, он оставался фигурой значительной, почти окруженной таинственным ореолом, оформителем общественного мнения, совестью эпохи, с другой — он попал в положение производителя, вынужденного создавать пусть особого рода, но товар, способный прокормить создателя. Но критики-марксисты не смогли точно определить, какие же «качества» товара обретает произведение искусства в новых экономических условиях. Жесткая марксистская схема, в которой присутствовали только эксплуататор и эксплуатируемый, «смазывала» условия, делающие художественное произведение «особым» товаром — таким, над которым не всегда властны законы коммерции и производства.

Однозначно трагическую картину безысходного положения искусства и его творца в капиталистическом обществе рисует вся без исключения социал-демократическая печать. Кто в новых экономических условиях диктует условия спроса? Кто будет руководить эстетическими потребностями масс? Капиталисту некогда развивать свой вкус, нуворишу важнее всего продемонстрировать свою удачу, экстравагантному ценителю подавай редкое, сенсационное, экстравагантное. Подлинных ценителей не остается вовсе.

⁷⁶¹ Чужак Н. Сибирские поэты и их творчество. Иркутск, 1916. С. 5.

Только очень немногие в социал-демократическом лагере осмелились увидеть и нечто положительное в судьбах художников и искусства в связи с приходом капиталистических отношений. Среди них был К. Каутский, утверждавший, что капитализм освободил художника от роли слуги, которую он выполнял, находясь в прямой зависимости от покровителя-мецената, и что именно возможность предлагать на рынке плоды своего труда обеспечила ему относительную независимость.

Марксисты постоянно касались в своих выступлениях проблемы функционирования искусства в буржуазном обществе. Исходная позиция критиков, которая диктовала им основные положения и выводы их статей, заключалась в следующем: искусство продажно, художник всегда готов переметнуться на сторону тех, кто способен больше заплатить. Поэтому они считали, что в буржуазном обществе искусство всегда будет проникнуто буржуазной идеологией, художник всегда будет прислуживать буржуазии, поскольку пролетариат, не имея материальных средств, не в состоянии обеспечить ему сносное существование.

Троцкий, например, прекрасно осознавал, какое значение приобретает механизм успеха для выживания художника, и понимал, как законы рынка и конкуренция могут исказить его «чистые» намерения. Критик прагматично смотрел на проблему соотношения идейности и практического функционирования искусства в условиях общества, разделенного на классы, нации или по религиозным признакам, и отметил иллюзию, будто художник и в этих условиях способен противопоставить господствующей идеологии идеологию неофициальную, идеологию дискриминируемых социальных групп. Критики-марксисты последовательно воспроизводили и развивали тезис К. Маркса, что «мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями», что «тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

сила»⁷⁶². В их пересказе это выглядело следующим образом: «необходимо сложившиеся производственные отношения <...> обуславливают весь процесс духовной жизни и господствуют над ним»⁷⁶³.

Уверенность, что господствующая идеология обладает магической силой, заставляла их думать, что в подчинение к ней попадают все слои общества. А это приводит к возникновению псевдонародного искусства. Об этом писал К. Либкнехт в работе «Исследование законов общественного развития». Псевдонародное искусство, рожденное буржуазным строем мыслей и чувств, даже обращаясь к жизни народа как к предмету и объекту изображения, не сможет отрешиться от буржуазных идеологических ценностей и будет восхвалять «здоровый образ мыслей», «желательные» и «похвальные» дела, возвеличивать «истинные устремления» и «славные деяния»⁷⁶⁴ покорных и преданных масс, то есть преподнесет читателю целый букет буржуазных добродетелей. Критик точно указывал на способ функционирования той модели официального искусства, которая нацелена на то, чтобы удерживать общество и народные массы в сфере влияния господствующих классов и государственной власти.

Троцкий не дал точного определения такой нравоучительной литературы. Но он точно уловил признаки явления. Подобное искусство защищает нужные для стабильности общества идейные ценности, является в полной мере обслуживающим власть. Критик верно осознал, что расхожие

⁷⁶² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3. С. 45–46. Маркс пояснял это положение следующим образом: «Индивиды, составляющие господствующий класс <...> господствуют также и как мыслящие, как производители мыслей, они регулируют производство и распределение мыслей своего времени; а это значит, что их мысли суть господствующие мысли эпохи».

⁷⁶³ Вальтер Ф. Свобода искусства и социал-демократия // Искусство в буржуазном обществе. СПб., 1906. С. 54.

⁷⁶⁴ Либкнехт К. Мысли об искусстве. М., 1971. С. 163.

догмы «обиходного морализма» становятся питательной средой для той «благонамеренно умеренной моральной пошлости»⁷⁶⁵, которую щедро поставлял на рынок массовый беллетрист 1890–1900-х годов. Среди приемов, к которым такое искусство наиболее часто прибегает, — фальшь и приукрашивание. Они очень удобны для того, чтобы в народе «заглушить недовольство своим положением, обмануть его», а хозяев «развлечь» и, в случае раздражения, «успокоить»⁷⁶⁶. Эта литература имеет свои приметы: ее герои не типы, а «бесформенные фигуры со множеством выдвигаемых ящиков, которые автор может наполнить в каждой главе чем угодно»⁷⁶⁷, то есть они полностью зависимы от авторской воли.

«Обуржуазивание» искусства в капиталистическом обществе было почти для всех социал-демократов свершившимся фактом. Художник даже помимо собственной воли (в честности и порядочности многих они не сомневались) вынужден был «рекламировать капитализм»⁷⁶⁸. Социал-демократы настаивали на неосознанной продажности художника: «Жестокая действительность разрушает благородные идеалы многих художников, сначала они жадно ищут драгоценные клады искусства, а в конце концов удовлетворяются тем, что возделывают свой маленький садик: приличное и сытое местечко в обществе». Тем же, «для кого искусство остается “высокой, небесной богиней”» и кто не превращает его в «дойную корову»⁷⁶⁹, общество и власть жестоко мстят⁷⁷⁰.

⁷⁶⁵ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 132.

⁷⁶⁶ Либкнехт К. Мысли об искусстве. С. 162–163.

⁷⁶⁷ Там же. С. 112.

⁷⁶⁸ Там же. С. 80.

⁷⁶⁹ Цеткин К. Искусство — идеология — политика. С. 73.

⁷⁷⁰ Очевидна прямая перекличка мыслей К. Цеткин с ленинскими идеями о мнимой свободе буржуазного художника и его печальной участи в случае измены делу пропаганды буржуазных идеалов. И неважно, кто сказал первым,

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Критики-марксисты считали, что противоречие между идейностью и коммерциализацией искусства при буржуазном строе будет углубляться, приобретая различные формы. И даже высказывая предположение, что на определенном историческом отрезке (по мере распространения социалистической идеологии) художники будут все более активно выражать свои симпатии пролетариату, что в слиянии с рабочим классом и его идеями они будут видеть путь к спасению искусства⁷⁷¹, они уверяли, что буржуазное общество всегда будет требовать от художника занимательности вместо значительности, сенсационности вместо глубины. Но этими рассуждениями критики марксистской ориентации «подтачивали» и незаметно для самих себя опровергали свой собственный тезис о все большей включаемости пролетариата в ранее недоступные ему области (в частности, в область искусства), о все большем его участии в сфере «потребления» продуктов творчества.

Казалось бы, в предложенной схеме — а она имела широкое распространение в марксистской критике — расписаны все роли и предсказаны все реплики. Но у наиболее вдумчивых критиков простота и логическая выверенность схемы разбивалась при соприкосновении с реальной жизнью

а кто повторил. Эти идеи были общими для всей мировой социал-демократии в определенный период ее развития и постепенно становились общим местом, которое повторялось, заучивалось, не подвергаясь осмыслению и оценке. Тем не менее можно говорить о большей или меньшей идейной близости между отдельными представителями социал-демократии. Так, именно К. Цеткин удостоилась ленинской характеристики как «верная сторонница рабочего класса», чье имя стало «символом преданности <...> интересам пролетариата» (*Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 37. С. 455, 458), с нею он делился своими сокровенными мыслями об искусстве.

⁷⁷¹ Троцкий, например, в доказательство этой мысли приводил высказывания Германа Бара. А если бы он был знаком с дневниками С. Жеромского, то, несомненно, отметил бы в них ту мысль, что честный художник на рубеже веков имеет только две возможности — или запить, или стать социалистом.

и при конкретном литературном анализе. Они замечали, что отношения между автором и аудиторией могут складываться по-разному. Это вынужден был признать Троцкий. Изучив творчество австрийского писателя Ф. Ведекинда, он заметил, что публика пожелала сделать из него эротического писателя и продолжала требовать от него все новых и новых «изделий по этой части». Но Ведекинд нашел в себе силы избавиться от диктата рынка. Героев своей пьесы «Ящик Пандоры» он привел к трагическому финалу, доказав, что «анархизм плоти»⁷⁷² губителен. Писатель буквально настоял, чтобы читатель вникал в идейный замысел его произведений, учился вычленять не только тему, но и проблему. И Троцкий делает вывод, что писатель, даже будучи зависимым от буржуазной культуры, не всегда замыкается в ней целиком, его идеалы не обязательно будут буржуазны.

Следовательно, критик предполагал, что у писателя есть возможность выбора, что он может найти в себе силы отвергнуть чуждую ему систему ценностей, презреть перспективу успеха. Художник, по Троцкому, способен обрести путь, предначертанный его собственными «психическими потребностями». «Конечный результат творчества может быть, а чаще и бывает» «несравненно содержательнее»⁷⁷³ замысла, который формируется в рамках господствующих идеологием, а реализуется уже под воздействием «психических потребностей» творящего индивидуума. В этом рассуждении критика скрыт намек на тот «эстетический довесок», который придает произведению художественную значительность. Еще более четко критерий художественности, который оказывался существеннее славы, сформулирован Троцким в словах о том, что художник будет добиваться «неотразимой эстетической убедительности и человеческой значительности»⁷⁷⁴ своего детища, презрев

⁷⁷² Троцкий Л. Литература и революция. С. 343.

⁷⁷³ Там же. С. 341.

⁷⁷⁴ Там же. С. 387.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

все экономические законы. Талантливому писателю буржуазное общество всегда будет стараться приручить, позволив ему тешить себя и публику мелкой критикой, а он может позволить себе «откупиться» от диктата публики мелкими уступками для сохранения главного.

Необходимость популяризировать свое творчество, завоевывать себе аудиторию меняет характер взаимоотношений художника и публики. После «свобод» 1905 года раскованное общество почувствовало потребность в смехе, родился «спрос на смех, такой же рыночный спрос, какой бывает на яркие материи или модные меха», и «под влиянием этого спроса создалась целая профессия смеющихся и смешавших литераторов»⁷⁷⁵. Так, по свидетельству Воровского, возникла «понеделничная» пресса. Критик тонко заметил, что на рынке может найти спрос какое угодно литературное «качество», важно только, чтобы оно было выигрышным образом подано. «Остается только выяснить, эта ли реклама приспособила к себе и творчество современных авторов, или само творчество таково, что без рекламы не может завоевать себе рынка»⁷⁷⁶. «Круговой порукой взаимной солидарности и рекламы»⁷⁷⁷ объяснил Воровский ажиотаж вокруг многих явлений в литературе. Он замечает, что «простая реклама, автореклама, взаимная реклама — вот та “идейная” связь с читателем, которая для современных авторов заменила прежние “прикровенно-стыдливые, трогательно близкие отношения между талантами и поклонниками”»⁷⁷⁸. И Коган сумел оценить значение рекламы и «газетного шума», которые «создают» в читающей публике «определенные ожидания»⁷⁷⁹.

⁷⁷⁵ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 227.

⁷⁷⁶ Там же. С. 264.

⁷⁷⁷ Там же. С. 189.

⁷⁷⁸ Там же. С. 264.

⁷⁷⁹ Коган П. Европейская литература в 1911 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. С. 454.

В условиях рынка большое значение приобретала и критика. Троцкому кажется, что критик, как и издатель, принужден постоянно лавировать между социальным заказом верхов, ожиданием потребителя художественной продукции, законами рынка и желанием защитить творческую индивидуальность, сохранив уважение художника к самому себе. П.С. Коган делал критику манипулятором общественного мнения, утверждая, что она отвечает за популярность писателя. Но судьба произведения решается без ее участия: «Критик может содействовать тому, что поэту станут платить меньше, что упадет влияние поэта <...> Критик может разрекламировать другого поэта, содействовать его влиянию и пр.»⁷⁸⁰, но художественный образ в изданной книге уже живет самостоятельной жизнью, а критик не оказывает никакого влияния на его «существование». Поэтому книга, не «прозвучавшая» сегодня, может стать популярной в будущем. В этом высказывании слышится намек на возможность историко-функционального подхода к изучению искусства. Критик явно предлагает учитывать для его точной оценки динамику времени. Об обязанности критика разорвать порочный круг, в который вовлечен читатель (потребитель массовой беллетристики, воспитанный ею и только ее и требующий), писал Воровский.

Формула «товар — деньги — товар» полностью подчинила себе, на взгляд критиков, придерживающихся марксистских взглядов на экономические процессы в обществе, всю творческую сферу. Очень жестко по этому поводу звучит заявление Когана, который считает любое художественное произведение, вне зависимости от эпохи его появления, товаром: «<...> самые гениальные создания, выношенные свободным творческим духом, в конечном итоге оказываются необходимым товаром, сделанным по заказу покупателя». Можно сказать, Коган абсолютизирует

⁷⁸⁰ Коган П. Пролог. С. 38.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

роль читателя, делая его в конечном счете ответственным за существование и распространение произведений⁷⁸¹.

Этой же точки зрения придерживался и Воровский: «Никогда еще писатель, — писал он, — я разумею серьезного, уважающего себя и литературу писателя — не был в такой отчаянной зависимости от читающей массы, как в наши дни. Литература вполне стала “товаром”, в качестве “товара” попала в руки торговцев, издателей, которые опытным глазом следят за рынком и направляют предложение сообразно спросу»⁷⁸². Литература отныне обзавелась новой целью — «повыгоднее продать», а это в свою очередь определяет судьбу писателя: неспособные «приноровиться» к капризным рыночным колебаниям обречены на гибель, те же, что по юркости и приткости натуры умеют приспособиться, выживают. Воровский делает интересное обобщение: «Некогда был писатель, и нес он читателю свою мысль. Теперь читатель мало знает писателя: он знает скорее издателя, сующего ему свой товар»⁷⁸³.

Это наблюдение подтверждается популярностью возникших в начале века альманахов. Обращаясь к ним, читатель не искал конкретного автора, а рассчитывал найти подходящее ему по настроению, устраивающее его идейно или тематически произведение. Воровский обращает внимание на сложность «взаимообмена» между «продавцом» художественной продукции, автором и ее покупателем, акцентируя внимание на диктате толпы. Он утверждал, что у художников возникла своеобразная аберрация зрения: им кажется, что «толпа идет на их голос пророков», в то время как на самом деле происходит элементарное их «приспособление ко вкусам “толпы”»⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ Коган П. Творчество и общественность // Власть народа. 1917. № 118.

16 сентября.

⁷⁸² Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 267.

⁷⁸³ Там же. С. 267–268.

⁷⁸⁴ Там же. С. 267.

Критики-марксисты угадали, что рынок всегда состоит из двух разрядов потребителей (тех, кто хочет читать «про себя», и тех, кто хочет читать «про других»), но сделали из этого «классовые» выводы. По их мнению, пресыщенный и успокоившийся обыватель-буржуа, не имеющий волнений в собственной жизни, будет ждать от литературы тонких и чувствительных переживаний, то есть того, что в его бытии отсутствует. Кроме того, обладая уже и неким капиталом, он может захотеть почувствовать себя филантропом и почитать о том, как плохо живет беднякам.

Также Воровский остроумно высмеял массовую литературную продукцию мещанско-развлекательного толка. Дамское рукоделие «цыпочек» (намек на героинь Л. Чарской и А. Вербицкой), благонамеренные и скучно назидательные опусы Потапенко и Боборыкина поставляются на рынок с целью отвлечь читателя от подлинных проблем, которые подменяются рассуждениями о «тайнах пола» и «секретах женского сердца», уводят его в область салонных грез и роковых страстей, внушают обывательские идеалы и ценности.

Он писал и об аудитории как о факторе, провоцирующем появление в искусстве новых тенденций. Едва ли не повсеместное распространение «мародерской» литературы периода реакции, вытеснившей Л. Толстого, Короленко, Горького, он объясняет «приспособлением писателя к читателю»⁷⁸⁵. По его мнению, «художник — безвольное дитя своего общества»⁷⁸⁶, он делает все, чтобы им остались «довольны», стараясь попасть публике «в тон».

Желая определить цену «духовной проституции», Воровский обратился к рассмотрению связи потребностей читателя и рынка, влиянию моды на поведение писателя, соотношению положения художника-творца и писателя-ремесленника. Критика беспокоила разношерстность, мно-

⁷⁸⁵ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 188.

⁷⁸⁶ Там же. С. 226.

голикость, неуловимость читательской массы, он пытался дать ей оценку, угадать ее вкус. По его убеждению, русская литература славна своей миссией — помогать человеку «сбросить ветошь мещанского самодовольства», научить его «свободно мыслить, чувствовать, жить»⁷⁸⁷. Современная же литература все больше «льстит грубым вкусам и косным наклонностям» мещанина. Русский читатель еще недостаточно развит, чтобы в полной мере оценить, «каким ядом его отравляют, а постоянное отравление этим ядом не позволяет ему прозреть и бросить хулиганскую литературу туда, где ее настоящее место, — в помойную яму»⁷⁸⁸.

Под «хулиганскую литературу» у марксиста-ригориста попадала добрая половина книжной продукции, он не видел наличия в ней разных типов, не признавал необходимости развлекательной литературы. Нового читателя не должны увлекать безделицы и забавы (иными словами, игровая природа искусства). Все, имеющее своей целью развлечение, относилось марксистами к обывательско-буржуазному арсеналу средств, необходимых, чтобы потешить пресыщенного обывателя. «Когда <...> жизнь <...> опошляется и сереет, тогда <...> нужен кричащий, пестрый, искусственный свет», и тогда рождается «литературная бутафория», необходимая «для скрашивания буден <...> духа»,⁷⁸⁹ — писал Воровский, что, конечно же, было явным преувеличением. Однако сам пафос и глубинное проникновение в сущность происходящих в рыночной экономике процессов, которые захватывают и творческие области, были указаны критиком верно. Но панацеей объявлялось изгнание рынка как такового и переход на «государственное меценатство», что грозило новыми бедами, о которых критики умалчивали, возможно, и не догадываясь о них.

⁷⁸⁷ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 333.

⁷⁸⁸ Там же. С. 336.

⁷⁸⁹ Там же. С. 226.

И Троцкий, рассуждая о литературе, удовлетворяющей вкусам буржуазной публики, отмечал, что буржуазное существование и рынок обуславливает примитивизацию литературы: в «ожесточенной борьбе, которая ведется в подлинном буржуазном обществе за кусок хлеба, <...> неминуемо должны стираться все индивидуальные особенности, личные вкусы и пристрастия, украшающие и разнообразяющие человеческую индивидуальность». Следовательно, писателю, отражающему реальную жизнь, с каждым днем становится все труднее наделять своих героев уникальными чертами. Но критик убежден, что писатель должен противиться надвигающейся унификации личности, руководствоваться художественным чутьем, а не стереотипными представлениями, обнаруживать за схожестью людей и нивелированностью их душ «нюансы <...> деликатные тона и переливы, которые индивидуализируют литературный образ»⁷⁹⁰.

Л. Войтоловский остроумно назвал «коллективным Ауслендером» появившуюся в больших количествах расхожую беллетристику. Она «читается вперемежку со статьей о торговой политике и дороговизне мяса в Берлине» и усыпляет даже «умелой техникой» и «старательной отделкой деталей». Она усваивается в «процессе литературного пищеварения»⁷⁹¹, но ничего не говорит ни уму, ни сердцу.

Следует сказать, что усилия марксистской критики по определению существования литературы и искусства в новых общественных условиях не остались без внимания и со стороны противников. Даже Бердяев отметил, что «о “прессе-модерн”, о новом типе писателя-импрессиониста, об “уличном модернизме” в сборнике “Литературный распад” произнесено “много верного”»⁷⁹². Но если для марксистов обнаруженные сдвиги — это симптом торможения

⁷⁹⁰ Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 226.

⁷⁹¹ Киевская мысль. 1913. 5 мая.

⁷⁹² Бердяев Н.А. О русских классиках. С. 273.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

прогрессивного общественного движения, то для Бердяева это следствие анархической вольности, спровоцированной революцией.

Однако в марксистской критике среди вполне здравых наблюдений над вторжением коммерции в область искусства встречались и вульгарные «кентавры»: из рыночных отношений выводились особенности «психофизики» писателя, особенности его стиля. Здесь особенно преуспел В. Фриче, уверявший, что «при современном капиталистическом производстве приходится постоянно кидать на рынок все новые товары, и т.к. совершенной новизны достигнуть нельзя, то остается только вносить несущественные изменения в их очертания и окраску — глаз современного человека рано приучается обращать внимание не столько на общий вид предмета, сколько на оттенки и нюансы, отличающие данный предмет от аналогичных, бывших раньше в употреблении <...>»⁷⁹³. Так, по Фриче, рынок «потребовал» импрессионизма, который и не замедлил появиться.

Как становится ясно из вышеизложенного, рассмотрение условий функционирования художественного произведения в системе координат рынка провоцировало в марксистской критике повышенный интерес к потребителю художественной продукции — читателю. Таким образом, она оказывалась на уровне передовых литературоведческих и критических школ начала XX века⁷⁹⁴. В некоторых из

⁷⁹³ Цит. по: Горнфельд А. Литературные беседы. Искусство и экономика // Товарищ. 1907. № 169. 19 января.

⁷⁹⁴ Только на рубеже веков в критике и литературоведческой науке отчетливо вызревает понимание литературного процесса как сложного диалектического единства, где важная роль отводится как «созидающей» стороне — автору, так и воспринимающей — читателю. На слуху были такие афоризмы: «История литературы есть история прочитанного, но не история написанного», «Понять художественное произведение — это значит понять его читателя» (П. Коган). Но даже если отбросить в сторону эти крайности, убеждение, что многие изменения в художественных приемах, появление

них прочитывался явный мистический испуг перед «темной, стихийной, прихотливой силой»⁷⁹⁵ — русским читателем! Но то, что определенно наступал новый этап — изучение, исследование, внимание к этой «силе»⁷⁹⁶, — было

новых литературных течений связано с новыми потребностями и ожиданиями публики, получило распространение. Много было сказано по поводу читательских вкусов противоречивого и приблизительного. Но это вряд ли можно ставить в вину критике тех лет. И сейчас при обсуждении особенностей литературы серебряного века мы можем встретить абсолютно противоположные суждения. Так, например, то, что писатель рубежа веков мог позволить себе прибегать к импрессионистической детали, одному намеку на ситуацию и обстоятельства, К.Д. Муратова в книге «Судьбы русского реализма» (М., 1972) объясняет тем, что в XX веке «средний читатель уже имел представление о многих сторонах русской действительности. Ему достаточно было напомнить о них, и это напоминание порою могло быть сделано путем одной искусно отобранной детали». В то же время С. Чупринин настаивает на том, что массовый читатель требовал от литературы не только глубокого и тонкого анализа, к которому он далеко еще не всегда был готов, но и просто информации, сведений, новостей (см.: Вопросы литературы. 1979. № 7).

⁷⁹⁵ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. XV. С. 229.

⁷⁹⁶ Многим критика и литературоведение начала XX века обязаны психологической школе, которая поставила своей целью изучать эмоции, психологию воспринимающего художественное произведение субъекта. Немало сделала и импрессионистическая критика в лице И. Анненского. Для него читатель несомненно являлся подлинным соавтором произведения. К. Чуковский, очень чуткий к изменению социального состава читателей, использующий в своей критике социологические подходы и оценки, сумел соотносить появление «бульварной беллетристики» с «претензиями» городского читателя на овладение культурой, сумел показать влияние последствий урбанизации на формирование нового облика потребителя культуры. В. Брюсов новации школы символизма вообще связывал с необходимостью по-новому воздействовать на читателя, искать новый художественный язык для общения с ним. Блок набрасывает убийственный портрет «мирного» читателя, чей подход к литературе во многом определяет ее место в жизни человека: «литература была равноправна с послеобеденной сигарой; мирно засыпая,

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

очевидно для многих. Отношение к читателю, то или иное представление о нем или, наоборот, игнорирование его запросов, равнодушие к его потребностям весьма полно и четко характеризует различные критические направления начала XX века. И марксистская критика не оставила без внимания «второй», как теперь именуют читательскую аудиторию, «полюс» художественного творчества. Пожалуй, даже больше других критических направлений она писала о читателе и зрителе, успешно осваивая ту область, которая ответственна за социологию искусства.

Обращаясь к изучению читателя, она имела возможность довольно удачно применять свои методологические принципы. Из многих функций искусства она выделяла воспитательную и даже усиленно «эксплуатировала» ее в противовес познавательной и эстетической. Давая человеку «ключ» к его практической деятельности, предлагая ему конкретные занятия в перспективе общественного строительства, марксистская критика постепенно превращалась в социальную педагогику. Об этом откровенно скажет М. Горький, который все свои выпады против инсценировок произведений Ф. Достоевского (статьи «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”») объяснит не своим несогласием с писателем, его идеями и пр., а вредностью перенесения этих идей на сцену, откуда они легче проникают в сознание масс и поэтому могут оказать на них гораздо более серьезное, идеологически-развращающее воздействие.

можно было прихлопнуть книгой свечку; и на книге оставался большой стеариновый блин, подобный лицу мирного читателя» (*Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 555*). Этот читатель-обыватель, берущий, чтобы не почувствовать себя свиньей, в руки книжку после сытного обеда, так же ненавистен и Горькому. (См.: *Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1940. С. 52.*) Г. Чулков считал, что наступила пора приучить читателя интересоваться не произведением, а личностью писателя, что, кстати, входило в противоречие с желаниями критиков-марксистов, которые как раз хотели переместить центр внимания с писателя на книгу.

Марксистская критика не видела в литературе замкнутую самодостаточную эстетическую область, а мыслила ее «разомкнуто» в сторону «объекта» воздействия. Она открыла для себя вариативность возможных интерпретаций, зависящих от «качества» прочтения. Чужак превыше всего ценит конечный результат, то впечатление, которое производит работа художника⁷⁹⁷. Можно даже говорить о том, что некоторые критики-марксисты специфику литературы (которой они в целом уделяли немного внимания) выводили как раз из ее диалогической природы, т.е. из ее обращенности к читателю. Коган, например, определил эту специфику как «повелительное наклонение», понимая под этим способ воздействия на волю людей. Литература всегда, по его мнению, призвана побуждать к чему-то. И о художественном произведении мы можем судить, только выяснив, к чему оно нас побуждает⁷⁹⁸. При этом Коган считал, что он имеет союзника в лице Блока, который писал, что «всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указания жизненного пути»⁷⁹⁹. Луначарский вообще считал, что Горький, например, пишет, чтобы «подействовать на волю людей, подействовать на их сознание, заставить бороться»⁸⁰⁰. И Чужак главным достоинством писателя, едва ли не доказательством его гениальности (по Чужаку, это соединение творческого и интеллектуального потенциала) объявлял его способность «повести читателя вперед»⁸⁰¹.

Марксистская критика в первую очередь была критикой не для писателей, а для читателей. Вряд ли, создавая свои

⁷⁹⁷ В его устах это звучало так: «Дело не в тенденции и хотении автора, а в том конечном впечатлении, которое его творения производят на читателя» (Иркутское слово. 1912. № 20. 14 мая).

⁷⁹⁸ См.: Коган П. Пролог. С. 37–38.

⁷⁹⁹ См. предисловие А. Блока к сб. «Лирические драмы» (СПб., 1908).

⁸⁰⁰ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. С. 129.

⁸⁰¹ Чужак Н. Без творчества // Восточная заря. 1909. № 49. 18 июня.

статьи, В. Воровский, А. Луначарский, М. Ольминский (наибольшее значение придававшие мировоззрению писателя) предполагали, что, прочитав их, писатели кинутся штудировать Маркса и Лассалья и что сетования по поводу недостаточной их политизированности возымеют действие. Резко и определенно высказывался на эту тему Коган, говоря, что писатели «правы, когда думают, что критик ничему не может научить поэта»⁸⁰². Критикам-марксистам важнее было объяснить «своему» потенциальному читателю, где же и в чем «не дотягивают» его любимые авторы до того идеала художника, который рисуется их воображению. Это значило, по Когану, прояснять «повелительное наклонение», то есть расшифровывать скрытую в произведении «проповедь», зафиксированный в нем идеокомплекс, объяснять полезность или вредность обнаруженных идей. Необходимость такого объяснения диктовалась трудностями понимания, отсутствием общезначимых понятий, отсутствием «общего языка» между новым читателем и писателем. Поэтому упрощенчество, пропагандистский и агитационный характер марксистской критики были заложены в ее фундамент как бы изначально.

Обращенность к читателю — вот сверхзадача практически любой статьи критики марксистского направления. Критики-марксисты всегда помнили, как нуждается их читатель в «привитии постоянных навыков к плодотворному, растящему душу наслаждению», как ему нужно все «объяснять, толковать, подчеркивать»⁸⁰³. Но не «наслаждающуюся», а боевую массу растили они — читателя, который готов отдать жизнь за революционные идеалы. Как ждали критики-марксисты «Марксов беллетристики», «Энгельсов

⁸⁰² Коган П. Пролог. С. 38. Это не мешало критикам-марксистам, правда, во многом демагогически, призывать писателя изменить свою позицию, прислушаться к «"шуму и звону" величайшей мировой борьбы» (Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 132).

⁸⁰³ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 132.

кисти», «Лассалей резца», так жаждали они и появления «новых Белинских»⁸⁰⁴, которые выполняют задачу общения с новым читателем, «пытливым и жадным до книг»⁸⁰⁵. И Воровский, когда решается заняться «Творимой легендой» Ф. Сологуба, делает это не из интереса к автору и его творчеству, а потому, что роман читается публикой. Точно так же обсуждать мало интересный с художественной точки зрения рассказ П. Боборыкина его побуждают многочисленные письма читателей, посланные ими в газету «Русское слово». И свою статью «В ночь после битвы» он пишет с целью помочь «ни в чем не повинным читателям» «разобраться в ценности мародерской литературы»⁸⁰⁶.

Однако не следует думать, что всю читательскую и зрительскую аудиторию они рассматривали как состоящую только из пресыщенных буржуазных потребителей или неразвитых, впервые прикасающихся к искусству людей. Луначарский в читающей публике выделял ее интеллигентную часть, которая жаждет не только зрелищ, но, будучи в высшей степени образованной, предъявляет искусству особые требования⁸⁰⁷. Реакцию критика они тоже рассматривали как вариант читательского восприятия, подверженного воздействию исторической обстановки, социальных катаклизмов.

Марксистская критика осознала, что читательский спрос, читательское восприятие, смена вкусов, пристрастий, эстетических представлений, возникающих в читательской среде, оказывают самое глубокое воздействие не только на функционирование литературного произведения, но и на самую причину возникновения его. Так, появление интереса к человеческому документу в литературе обусловлено,

⁸⁰⁴ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 133.

⁸⁰⁵ Горький М. Забытые произведения. М., 1959. С. 144.

⁸⁰⁶ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 173.

⁸⁰⁷ См. статью А.В. Луначарского «Еще раз о театре и социализме» (Вершины. СПб., 1909.)

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

по мнению Воровского, тем, что читателю надоели бесплодные фантазии⁸⁰⁸. Он же отмечал, что требования «наивного читателя, с навязчивостью *enfant terrible*»⁸⁰⁹ пристающего с вопросами, расшатывают строгие принципы «солидных» изданий, заставляя обсуждать такие проблемы, о которых раньше даже не заговаривали в порядочном обществе.

Когда Луначарский отстаивает права мелодрамы среди жанров «высокого» искусства, он опирается на ее способность «тронуть, расшевелить среднего зрителя всеми средствами, какие только знает сцена»⁸¹⁰. Он также склонен видеть преимущество простоты в искусстве в том, что таким образом его можно сделать доступным большинству. Стремление завладеть зрителем, привлечь его на свою сторону становится основополагающей идеей театральной концепции критика.

По убеждению критиков-марксистов, все помыслы проснувшаяся к «самостоятельному историческому действию»⁸¹¹ масса должна полностью отдавать «историческому действию», ей просто незачем тратить их на глупости, которые могут занимать лишь бездельников и болтунов. Серьезность, простота, цельность, энергия, сосредоточенность — вот те качества, которые приписывались новому читателю и которые усиленно пропагандировались. Недовольство критиков-марксистов модернистской литературой

⁸⁰⁸ Любопытно сопоставить это мнение с мнением критика Е. Колтоновской, которая тот же процесс объясняла не «с точки зрения читателя», а более «житейски»: переходом некоторой части читателей в категорию «писателей». То есть в круг писателей включается много непрофессионалов, жаждущих, чтобы их голос был услышан. «На роль писателя, — подытоживала свои наблюдения она, — теперь претендует читатель, прежде такой безмолвный» (Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912. С. 169).

⁸⁰⁹ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 131.

⁸¹⁰ Северный край. 1902. 31 декабря.

⁸¹¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 214.

вызывалось прежде всего их убежденностью в ее недоступности тому читателю, на которого, считали они, должна отныне «работать» русская литература. Поэтому Воровский критикует альманах «Факелы» не за мистицизм и дионисийство (конечно, им замеченные), а за неспособность, несмотря на благие намерения, «найти дорогу к сердцу читателя»⁸¹².

Конечно, можно тысячу и тысячу раз оспорить тезис, что «настоящее искусство просто до чрезвычайности»⁸¹³. Но если быть убежденным, что в движение пришли сами массы и что «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин»⁸¹⁴, не только бьется о стены капиталистических бастионов, но и представляет собой потенциальную читательскую аудиторию, то требование «простоты» не покажется уже столь бессмысленным.

Трактовка читателя в марксистской критике позволяет подойти к принципу партийности не как к эстетической категории, не как к требованию соблюдения партийной и журналистской этики, не как к пропагандистскому трюку, а как к прагматичному способу привлечения читателя на сторону новой идеологии. Это была новая стратегия по завоеванию народившегося потребителя книжной и журнальной продукции, был осуществлен выбор перспективной «рыночной» позиции.

Действительно, контакт с новой аудиторией рабочих и крестьян, явившихся, по определению М. Горького, «самым внимательным и строгим читателем наших дней»⁸¹⁵, должен был базироваться на иных основаниях, чем раньше. Больше не требовалось завуалированности, тонких подходов, тщательной обработки, постепенного овладения вниманием, как при разговоре

⁸¹² Воровский В.В. Указ. соч. С. 158.

⁸¹³ Там же.

⁸¹⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 71.

⁸¹⁵ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 28. М., 1953. С. 321–322.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

с интеллектуальным, рафинированным, образованным читателем, которого однозначность позиции автора (имеется в виду его обязанность «становиться явно на чью-либо сторону»⁸¹⁶) могла только отпугнуть. Теперь, напротив нужны были напор, грубость, очевидность, доходчивость, та «простота», о которой мечтали марксисты применительно к литературе вообще. При обращении к читателю, жаждавшему отмщения, готовому к насилию, революции, бунту, требовалось открыто заявить о своей близости к нему, о солидарности с его устремлениями, о совпадении идейных позиций. Возможно, это имел в виду Л. Троцкий, сказавший, что читатель имеет право на полную информацию о «великих вопросах, составляющих душу современности»⁸¹⁷ (имелись в виду, конечно, социальные противоречия и катаклизмы).

Подтвердить открыто свою революционность, свою лояльность по отношению ко всему, что свершается именем революции, — вот что значил принцип партийности. И если в конкретном, идеологическом, содержательном моменте марксисты все же ошиблись (партийная литература не прижилась, оказалась художественно несостоятельна), то готовность разделить, принять пафос радостного освобождения, преобразования, который несла с собой подобная литература, они предсказали верно⁸¹⁸. Главной объявлялась польза, которую данное произведение способно принести аудитории, к которой оно обращено своим содержательным компонентом. Принцип партийности должен был формировать единое, унифицированное сознание пролетарских масс. Идея пролетарской партийности была попыткой решить проблему массовой литературы определенной модели.

⁸¹⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 36. С. 333.

⁸¹⁷ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 208.

⁸¹⁸ Горький вообще был склонен думать, что «революция освобождает человека не только социально, физически, но и эмоционально, интеллектуально» (Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 24. С. 53).

«Пусть же кто-нибудь трубит зóрю и боевые марши», — зывал Луначарский в статье «О художнике вообще и некоторых художниках в частности». «Есть читатель, который хочет этого. Господа писатели, этот читатель хочет делать большое дело, — посветите ему!»⁸¹⁹. При этом аудитория литературы, несшей социалистические идеи, оказалась даже более обширной, чем предполагали критики-марксисты. К пролетарским массам прибавлялась демократически настроенная интеллигенция, и это с радостью было отмечено в марксистской критике: «У каждого читателя, если он принадлежит к общественному слою, способному к развитию, если он сам <...> способен развиваться», есть «как бы две души. Одна душа застойная, стремящаяся довольствоваться тем, что есть, потакать создавшимся привычкам и предрассудкам, любоваться своими недостатками (которые ей кажутся добродетелями), вообще пребывать “в первобытном состоянии”. Это душа мещанская — мелочная, ленивая, суеверная и пошлая. Но есть другая душа, которая отрицает ту душу, борется с нею, старается освободиться от ее пороков. Эта вторая душа рвется вперед, ищет широких кругозоров, стремится сбросить ветошь мещанского самодовольства, жаждет свободно мыслить, действовать и жить»⁸²⁰. И к ней тоже предлагали обращаться критики-марксисты.

Некоторые критики-марксисты делали читателя не только творцом (или сотворцом произведения), но и наилучшим критиком. В этом они были не одиноки. Импульсом к такой интерпретации роли читателя мог послужить и разговор о профессионализме в критике, который был затеян на страницах ряда изданий в начале века. Недовольство многих писателей отношением критиков к их

⁸¹⁹ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 31. И даже когда вместо музыки духового оркестра раздались звуки канонады, писатели вроде А. Блока все равно предпочли их щемящей музыке «оторванных душ».

⁸²⁰ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 333.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

творчеству, оценками их произведений вылилось в ряд достаточно заметных литературных «тяжб»⁸²¹.

Можно было бы, конечно, «списать» выпады писателей против критиков на счет личной писательской обиды, если бы недовольство положением в критике мы не встретили бы и у того, кто всегда отличался высоким профессионализмом и безукоризненным эстетическим чутьем, — у М.А. Волошина. «Публика вотирует полное недоверие <...> критике, — констатировал он. — Но критики вовсе не считаются с этим вотумом недоверия. Это смертельный приговор русской критике, т.к. если критик не может стать убедительным даже для наивной и доверчивой публики, то какой вообще смысл ее существования?»⁸²². Причину взаимонепонимания

⁸²¹ С.Н. Сергеев-Ценский, Серафимович публично выступают с опровержением суждений об их творчестве, распространявшихся в критической литературе. Известно возмущение Сергеева-Ценского публикациями критика Н. Останина (псевдоним Н. Петровской) в «Весах». Его протест был напечатан в журнале «Лебедь» (1908. № 2) и вызвал в свою очередь отповедь писателю на страницах самих «Весов» (1908. № 11). Следует указать, что статьи Петровской не содержали ничего особенно резкого и отличались разве что действительно неадекватным прочтением произведений писателя, вызванным в данном случае субъективным просчетом, несомненно, талантливого критика. Петровская, ярая сторонница символизма, обнаружила у Сергеева-Ценского вычурность, нарочитую усложненность образов, пристрастие к изображению героев с болезненной психикой. И это мнение, хотя и не очень аргументированное, но имеющее право на существование, было встречено писателем в штыки. Такое же неприятие профессиональной критики мы встретим у Серафимовича, на самом деле имевшего гораздо больше, чем Ценский, оснований недолюбливать критиков, практически проигнорировавших его более чем двадцатилетний путь в литературе. Критики не смогли дать убедительного анализа его манеры, идейных принципов. В 1913 году эта «нелюбовь» вылилась у Серафимовича в статью «Писатель и читатель», в которой он в полемическом запале высказался против профессионализма в критике, мешающего «непосредственности переживания» (Серафимович А.С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1959. С. 444).

⁸²² Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 144.

критики и публики он видит в отсутствии у первой «непосредственности переживания», для которого он находит яркое определение — «увлеченность»⁸²³.

В статьях Волошина содержится то противопоставление наивного потребителя искусства высоколобому знатоку художественных ценностей, которое мы встретим и в марксистской критике: «<...> наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздирающую мелодраму <...> и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, — считает Волошин, — чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест, каждую интонацию актера и ни на минуту не поддается иллюзии»⁸²⁴. На отзывчивость «малообразованного, но искреннего»⁸²⁵ зрителя рассчитывал и Луначарский, когда предлагал усилить в театре позиции мелодраматического жанра.

Коган же договорился до того, что стал утверждать, что совсем не критики выделили модернистское направление в искусстве, а «в МАССАХ удержалось представление о них (Ибсене, Пшибышевском, Бальмонте, Гамсуне и Уайльде. — М.М.) как о людях одного направления»⁸²⁶. А «массы никогда не ошибаются», так как способны хорошо слышать «проповедь, ведущую к одной цели»⁸²⁷. Ведь «простой человек ценит в писателе только учителя», — расшифровывал свое умозаключение Коган, поэтому прислушивается и вычитывает одни «поучительные» слова, а не красоты слога.

Опираясь на точку зрения реципиента, пытался обогатить свое мнение о несостоятельности современных

⁸²³ Ср. с почти идентичными высказываниями А. Серафимовича.

⁸²⁴ Русь. 1906. 9 декабря.

⁸²⁵ Луначарский А. Воскресшая мелодрама // Театр и искусство. 1915. № 18. С. 306.

⁸²⁶ Коган П. Пролог. С. 44.

⁸²⁷ Там же. С. 45.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

художественных поисков Л. Троцкий. Уже говорилось о том, что отстаиваемая им классовая точка зрения на искусство постоянно корректировалась данными психологии, культурологии, социологии не вполне марксистского образца. Несоответствие даже лучших образцов искусства начала XX века созданной в их воображении модели он мог объяснить различно: тем, что его создает «человек со стороны», личность, отравленная ядом индивидуализма, интеллигент, которому чужды все явления коллективной жизни, составляющей ядро нового времени; тем, что инстинкт «художественного самосохранения» диктует художнику отстранение от актуальных проблем или что художника заставляет действовать таким образом отсутствие «эстетически воспитанной среды». Таким образом, «вина» за несостоятельность художественных поисков и решений ложилась то на плечи потребителя искусства, неспособного принять и поддержать новации, то на плечи самого «отставшего» от запросов времени творца.

Но и это объяснение не является окончательным. Оказывается, отторжение публикой художников-новаторов мудро и справедливо. Публика, по Троцкому, состоит из «общественно-нравственных личностей», каждая из которых заключает в себе «сложное психологическое единство». И такая общность никогда не примет безыдейного искусства, пестующего «миросозерцание глаза»⁸²⁸, погруженного в формальные изыски. Как видим, публика, в сознании критика, может представлять и единым организмом, в котором не обнаруживается никакого классового расслоения. У Троцкого не возникает даже вопроса, а всегда ли будет права в своих оценках и предпочтениях публика.

Зато на этот естественный вопрос заготовлен ответ у Когана: ошибка невозможна! Толпа извлекает из книг исключительно то, что хотели сказать писатели, ее реакция не уступает в точности показаниям барометра. Толпа

⁸²⁸ Троцкий Л. Литература и революция. С. 391.

всматривается в свое отражение, заключенное в произведении писателя, и способна с абсолютной достоверностью узнать свои мысли и чувства. Здесь не может быть неточности, искажения, а может быть только неверное освещение, интерпретация. Но в них будут повинны творцы художественных ценностей. Коган допускает всевластие толпы. Произведение — ее достояние, ею «спровоцированный» и рожденный мир, она может обращаться с ним как угодно, быть вершителем его судьбы, верховным Судией и т.п.

В рассуждениях Когана присутствует более четкая, чем у Троцкого, обрисовка «классовых» предпочтений читателя. Популярность или непопулярность художественного произведения (иными словами говоря, востребованность или невостребованность его) он объясняет прямой соотносительностью произведения с теми классами, которые занимают господствующее положение в обществе. Так, он уверен, что подлинно великое произведение может быть «не прочитано», «не узнано» современниками потому, что создано той социальной группой, которая уже обладает потенциальными возможностями, но не обладает реальной властью в обществе. Это самое слабое и теоретически несостоятельное место его концепции читательского спроса. Здесь перемешано все: и популярность произведения (среди кого? в каких кругах?), и манипулирование общественным мнением, и «силы будущего», которые дают о себе знать в настоящем!

Однако важно отметить то, что разрушает глобальную социологизаторскую механистичность его теории. Коган не считает духовную сферу данного исторического момента детищем господствующей культуры, он пробует отметить «тектонические» сдвиги, разломы, смещения, которые сопутствуют одновременному сосуществованию разных типов и вариантов культур. И это опровергает положения того марксизма, который получил распространение в России и который однозначно толковал соотношение социальных сил и культурных пластов в общественной структуре.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Многообразие культурных форм — вот что ценно в признании Когана, хотя он напрямую соотносит эти формы с «материальными силами», влияющими «на процесс преобразования производственных отношений»⁸²⁹. Позже он несколько скорректирует высказанное соображение, указав, что вообще не бывает безусловной «общепризнанности»: ни Шекспир, ни Гомер никогда не пользовались всеобщей любовью. Но вывод, сделанный из этого уточнения, будет не совсем вразумительным: «<...> всякий велик на своем месте, <...> великое будет считаться великим при явлении сходных с современными ему общественных отношений и будет казаться маленьким при противоположных»⁸³⁰. Может быть, это следует понимать так: подлинная оценка художественного творения может быть произведена только теми общественными группами, которые в свое время были «задействованы» в произведении. Иными словами, Коган, по-видимому, настаивает на повторяемости, цикличности определенных общественных состояний, что не совпадает с марксистской прогрессистской установкой, но очень напоминает схему развития искусства «по Луначарскому». Но, конечно, подлинно неоспоримой оценкой будет оценка «тех классов, которые творят мир новых отношений».

Однако критикам-марксистам так и не удалось увязать представление о потребностях публики, диктующей художнику определенные условия, со степенью свободы художника, принимающего или не принимающего этот заказ. Для них было ясно, что, с одной стороны, художник не свободен, зависим, подчинен, с другой — что это приспособление к вкусам есть удел «писателя-кондитера»⁸³¹, как его называл Горький. В 1901 году грань между популярным литератором и литератором, склонным к популизму, пытался прочертить В. Ленин в статье о журнале «Свобода». Эта грань —

⁸²⁹ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 6 (об.).

⁸³⁰ Там же. Л. 7.

⁸³¹ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 336.

в том образе читателя, который рисуется писательскому воображению. Если художник предполагает заведомо не думающего читателя, то он будет перед ним заискивать, будет вульгаризировать истины, преподносить выжимки из них в виде готовых формул и т.п. Если же он намеревается вести диалог с умным, мыслящим читателем, то он останется самим собой, не будет подлаживаться, надеясь, что «готовность» читателя «работать головой» обеспечит взаимопонимание.

Однако вряд ли указанную особенность можно считать закономерностью. В действительности все выглядело значительно сложнее, поэтому марксисты только могли на разные лады повторять, что вкус вкусу рознь, что прислушивание к демократическому читателю обеспечивает подлинную свободу литературы даже в буржуазном обществе, а подчинение мещанину-обывателю принижает и дискредитирует высокую миссию писателя. И хотя среди них существовало понимание, что «убеждать и угодать — цели различные» и «вторая из них не только не похвальна, а даже вредна»⁸³², в итоге все оборачивалось именно «угождением» своему читателю. Но в то же время Коган писал, что теперь восприятие художественного произведения по сравнению с прошлым чрезвычайно усложнилось, поскольку на публику влияет большее, чем раньше, число факторов. К числу этих факторов он относил потребности воспринимающего, зависящие от обстановки, в которой произошел контакт с произведением искусства, от политического момента. (Фриче, например, уверял, что после подавления польского восстания Г. Гейне начал совершенно иначе воспринимать полотна французских живописцев, чем раньше: они стали для него воплощением европейской реакции.)

Раздумья о роли читателя актуализировали обсуждение проблемы взаимодействия в одном «культурном

⁸³² Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 336.

пространстве» произведений, имеющих неоспоримые художественные достоинства, и так называемой массовой литературной продукции, к которой не всегда применимы строгие эстетические критерии. Какой угол зрения следует избирать при обсуждении злободневных произведений, которые стали сенсацией, но которые очевидно не обладают эстетическим качеством?

На рубеже веков интерес к популярной литературной продукции проникает даже в ту часть критики, которая при анализе произведений руководствуется эстетическими критериями. И она, задумываясь о параметрах, с помощью которых надо оценивать текущую литературу, опять возвращается к читателю. Так, М. Волошин, обращаясь к произведениям, приобретшим шумную известность, объяснял их популярность тем, что они на данный момент стали показателем «морально-эстетических потребностей общества»⁸³³, то есть наиболее полным и адекватным отражением чаяний и стремлений людей своего времени. И марксистская критика тоже озаботилась этой важной проблемой, ища в психологии различных общественных слоев, классов, в их социальном положении ответ на вопрос об их вкусах, пристрастиях, предпочтениях. Наиболее интересные рассуждения по этому поводу найдем мы у Когана. Он был уверен, что произведения, от которых отворачивается «высокая критика», не просто заслуживают внимания — для современников эти «преходящие» величины значат порой больше, чем «создания Эсхила и Фидия», потому что в них отражены их «затаенные тревоги» и «волнующие их вопросы»⁸³⁴. Приравнивание творения Эсхила к расхожей беллетристике звучало вызывающе и означало, конечно, что для критика важны идейно-содержательные моменты в искусстве, а не эстетические. Но важна сама по себе постановка проблемы, попытка ее обсуждения.

⁸³³ Волошин М. Лики творчества. СПб., 1914. С. 249.

⁸³⁴ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 24 (об.).

Коган попытался пересмотреть традиционные взаимоотношения истории литературы и литературного процесса. Согласно его мнению, нельзя вырывать «великих писателей» из общего литературного развития; учебник истории литературы должен строиться как изложение всей «литературной истории, в которой они являются наиболее заметными вершинами»⁸³⁵. И в своей практической деятельности Коган придерживался правила больше внимания уделять «незаметной» литературе. Яркое и броское всегда казалось ему чем-то подозрительным, имеющим успех незаслуженно⁸³⁶.

Критик не предложил никакой новой системы оценки произведений текущей литературы, но заметил, что они суть питательная среда, удобряющая ту землю, которая произведет нечто гениальное. В «тихие» годы, когда в сфере искусства не создано ничего примечательного, как раз и совершается неустанная работа по накоплению новых качеств. Критик явно нащупывал, правда, очень робко и неуверенно, динамику взаимодействия «литературного потока» и его вершинных достижений. Однако, к сожалению, им владеет убеждение, что «работу, совершающуюся на ПОКАЗНЫХ (почему «показных»?! — М.М.) вершинах мысли и творчества», от той, что «творилась невидимо

⁸³⁵ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 24 (об.).

⁸³⁶ Так, он искренне винится, что не упомянул в одной из своих лекций «старушку писательницу Дубровину» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 1), которая, по общему убеждению, была «представительницей ремесленнического направления в беллетристике» (И.Г. (Гриневская И.А.). Памяти литературного инвалида // Исторический вестник. 1913. № 2. С. 561). Он охотно пишет рецензию на роман, по его собственному признанию, абсолютно «проходного» автора — Густава Гейерстама «Борьба душ», причем аттестует его своему корреспонденту как «прекрасный» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 35), а свою рецензию начинает словами: «Гейерстам — один из лучших представителей современного психологического романа» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 54).

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

в низах, среди широких демократических масс»⁸³⁷, разделяет пропасть, и поэтому для него важно не общее, которое можно обнаружить между этими двумя областями, а различное. И поскольку он к тому же еще и механически отождествляет «массовое» и «демократическое», то интерес его к массовой, низовой, популярной продукции оказывается предельно устойчивым.

Однако типологию этой литературы он понимает достаточно узко. Ему кажется, что она ценна своей предельной близостью к жизни, ее проблемам, что ее демократичность определяется тем, что «тысячи людей гляделись» в нее, «как в зеркало»⁸³⁸. Ему не приходит в голову, что массовая литература может как раз воспроизводить не реальные чаяния и заботы, а мечты, тот иллюзорный, идеальный мир, которому нет места в действительности, и что в ней, наконец, может быть сильно не познавательное начало, а функция развлечения, отвлечения, игры.

Помимо этих рассуждений о взаимодействии массового читателя и поточной литературной продукции в марксистской критике можно найти и своеобразный ракурс рассмотрения изменившейся читательской потребности. Художник XX века, по мнению Троцкого, должен свой «чувственный темперамент» принести на службу «освобождения читательской фантазии». Главной задачей писателя должно становиться пробуждение читателя к «самостоятельному творчеству»⁸³⁹. Таким образом, можно свидетельствовать, что среди марксистов речь шла не только об «историческом творчестве» масс, которое должна была пробуждать литература, пронизанная пролетарской партийностью, но и о творчестве как таковом, импульсом к которому и должна служить художественная литература.

⁸³⁷ Коган П. Демократия и культура // Власть народа. 1917. 31 августа. № 106.

⁸³⁸ Коган П. Европейская литература в 1911 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 год. С. 455.

⁸³⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 211.

И все же несмотря на то, что и критику, и писателю вменялось в обязанность помогать пробуждению в читателе «свободы воображения», приучать его к «работе мысли» (выражения Н. Чужака), в марксистской критике не исчезал мотив сохранения в читателе первозданных эмоций. Как уже говорилось, «грубого, малообразованного, но искреннего и цельного»⁸⁴⁰ зрителя-варвара приветствовал Луначарский. Но, на взгляд некоторых критиков, такому зрителю должен был соответствовать и писатель-«варвар». Поиск таковых способствовал обнаружению марксистской критики ведущих тенденций литературного развития.

Многие критики, связанные с марксизмом, ясно осознали укрепление в XX веке искусства, которое в художественном сознании ассоциировалось с примитивом, лубком, грубостью воплощения. И даже те, кто, как Чужак, отреклись от него, считая, что все гиперболическое, гротескное, грубое в искусстве (обычно это они фиксировали это в творчестве Л. Андреева) находится «вне закона»⁸⁴¹, так как утомляет читателя, подавляет работу его воображения⁸⁴², точно характеризовали эту тенденцию. Уход от размеренности, гармонии, равновесия объявлялся ими печальной, но ведущей тенденцией развития нового искусства.

⁸⁴⁰ Луначарский А.В. Воскресшая мелодрама // Театр и искусство. 1915. № 18. С. 306.

⁸⁴¹ Здесь размышления Н. Чужака движутся в русле «Основ позитивной эстетики» А. Луначарского и эмпириокритических построений, обращенных к «жизнеразности». Чужак потому и не принимает творчества Л. Андреева, что считает, что «крик» писателя (критик, кстати, пожалуй, первым сравнил «Крик» Э. Мунка и андреевские произведения) неуместен, способен взвинтить читательские нервы вместо того, чтобы умиротворить и гармонизировать его (Чужак Н. Среди вопросов искусства. Луначарский и Лессинг // Восточная заря. 1910. № 199. 5 сентября).

⁸⁴² Здесь очевидно слышны отзвуки литературно-психологических работ Д.Н. Овсяннико-Куликовского.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Усиленное акцентирование варварского начала, подчеркивание антитезы «варварство — аристократизм» в искусстве XX века явились ответом-вызовом на обвинение, прозвучавшее еще в годы первой русской революции, которое в общем виде могло бы быть сформулировано так: «Нас обвиняют в том, что мы варвары, мы не только не опровергаем этого, мы этим гордимся»⁸⁴³. Но в 1910-е годы появились и иные причины в виде агрессивной общей «антикультурной» политики марксистской критики, где под культурой понималась, конечно, культура буржуазного мира.

В 1915 году в лидеры мирового литературного движения П.С. Коган выдвигает Джека Лондона. Основанием для этого

⁸⁴³ Деятели многих лагерей (и буржуазно-либерального, и охранительного) в те годы постоянно твердили, что вся социал-демократия занята только внешним благополучием масс, что она предала забвению их духовные потребности. Свое мнение о пролетарском искусстве как «холопстве перед пролетариатом» (*Бердяев Н. Революция и культура // Полярная звезда. 1905. № 2. Т. 1. С. 153*) они высказали еще на заре активизации рабочего движения. По их убеждению, пролетариат не только не может быть создателем духовных ценностей, но, напротив, он является их врагом, осквернителем. Те опасения, которые ими были высказаны в ходе первой русской революции, действительно были своевременны, но опасность подстерегала все же с другой стороны. Дело заключалось не в том, что культурным ценностям грозило уничтожение, потому что «культ силы, поклонение рабочему народу как факту, как победоносной стихии» (Там же. С. 151) сделают их ненужными, а в том, что марксизм производил «дифференциацию» культуры, отсекая часть, которая победившему пролетариату не пригодится. Такое развитие событий сами деятели социал-демократического лагеря на заре XX века вряд ли предполагали, а обвинение пролетариата в антикультурных инстинктах их, естественно, возмущало. Кроме того, говоря об антикультурных настроениях пролетариата, либерально-буржуазные публицисты тем самым отвергали самую возможность размышления о процессах демократизации искусства в XX веке, замыкали искусство в сфере элитарных потребностей, отсекали разговоры о проблемах взаимодействия высокого и низкого искусства, элитарного и массового.

служит отличие его писательской манеры от приемов, эксплуатировавшихся прежними властителями дум — Ницше и Метерлинком. Ни парадоксальности первого, ни мистической устремленности второго нет в произведениях Лондона, который пишет «грубой кистью, набрасывающей на полотно яркие аляповатые пятна, образы, кажущиеся “произведениями лубка”, его язык — это “язык дикарей и зверей”»⁸⁴⁴. Коган не углубляется в объяснение причин появления такого писателя-«варвара», явившегося с «допросом к культурному обществу». Но в качестве одной из них он указал войну, считая связанную с ней «солдатчину, <...> мозолистую грубость» необходимыми для «оздоровления мира», «нужными, чтобы выжечь огнем дотла ту породу людей, которые считали себя искренне несчастными и мыслили действительным преступлением других людей, если кофе оказывалось утром не совсем горячим или бифштекс пережаренным»⁸⁴⁵. В войне, по Когану, торжествует то коллективное начало, которое противостоит уединенному, а значит — в его терминологии — индивидуалистическому. Мы переживаем момент, отмечал он, который характеризу-

⁸⁴⁴ Коган П.С. «Побеждающая жизнь» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 50 и 50 (об.).

⁸⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 8. «Страшная материальность» войны, по Когану, бросила вызов «миру созерцания», «симфония крови и железа» заглушила «дематериализованную музыку потусторонних сфер», продемонстрировала слабость культуры, ориентированной исключительно на духовные ценности и в итоге «выродившейся». «Оглушительный взрыв силы, насилия ознаменовал собой крах идеологии, построенной на господстве духа, внутренне уединенного и отъединенного <...>» (На лекции П. С. Когана // День. 1915. № 274. 5 октября). Стоит указать, наверное, на почти дословное совпадение приведенного высказывания с формулой А. Блока, выведенной им в 1906 году в связи с наметившимся поворотом многих писателей к реализму: «Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки» (Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. С. 114).

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

ется «подъемом коллективного творчества», «устремления к войне являются делом коллектива»⁸⁴⁶. При всем нашем неприятии оценки войны Коганом мы не можем не увидеть, что критиком был отмечен важный сдвиг в общественном сознании и в системе гуманистического мышления: XX век, как век гибели масс, заставил по-новому взглянуть на соотношение единичного, частного и коллективного, подтолкнул к рождению новой эстетики.

Коган специально заостряет свою мысль, чтобы отчетливее обозначить свое неприятие аристократизма, изнеженной утонченности, которые для него являлись признаками болезненного, недееспособного, обреченного на угасание человечества⁸⁴⁷. Соппротивление распространенному мнению об «аристократической сущности идейного и художественного творчества»⁸⁴⁸ перерастает у Когана в разговор о демократизации культуры, потребность которой становилась все более очевидной в связи с активизацией демократических процессов в обществе. Но демократизация в творческих областях многими представителями творческой интеллигенции была воспринята как серьезная угроза искусству в целом.

Об этом встревоженно писал М. Волошин, позиция которого ранее никогда не была отмечена тягой к аристократизму. Теперь же он, явно заостряя проблему, настойчиво повторяет: «Искусство никогда не обращается к толпе, к массе <...> Искусство должно быть “для каждого” <...> Только тогда оно сохранит отношение индивидуальности

⁸⁴⁶ Цит. по: *Левидов М. Дневник современника* // Журнал журналов. 1916. № 23. С. 13.

⁸⁴⁷ Когда он присутствует в дни Октября в Смольном и других Петербургских дворцах, где проходят митинги и собрания, он с удовлетворением замечает, что приятно видеть «возрождение грубых варваров, принесших на смену изнеженному сентиментальному миру здоровье, жестокость и силу» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 67 (об.).

⁸⁴⁸ *Коган П. Демократия и культура* // Власть народа. 1917. 31 августа. № 106.

к индивидуальности, которое и составляет смысл искусства»⁸⁴⁹. Для искусства требование общедоступности, продолжает он свою мысль, оборачивается не ясностью и простотой, а азбучностью, ориентацией на невежество, дурной вкус толпы, ведет к снижению роста мастерства художника, приспособлению к утилитарным общественным потребностям. Волошин считает, что признак массовости — это признак ремесленничества.

Для Когана же в этом упрощении и опрощении заключалась возможность воссоединения с «оздоровленным» человечеством, которое в его эстетической системе символизирует герой Дж. Лондона, жадно цепляющийся за жизнь в любых обстоятельствах. Коган считает, что писатель явился вовремя, то есть когда понадобилось вновь протянуть нити, связывающие художественное творчество с источником вдохновения — жизнью. Теперь, когда искусство замкнулось в себе самом, потеряв свой высший духовный ориентир, «дикарь нужен <...> больше, чем во времена Руссо, для того, чтобы сорвать маску с изолгавшегося общества и разоблачить истинную природу нарядных слов»⁸⁵⁰.

Надо сказать, что Коган был далеко не одинок в своем неприятии аристократизма, который в интерпретации марксистов можно рассматривать как один из вариантов «культурности»⁸⁵¹. А вот как раз варварское искусство

⁸⁴⁹ Волошин М. Демократизация искусства // Литературная Молдавия. 1989. № 12. С. 142.

⁸⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 9.

⁸⁵¹ Именно «культурность» Мережковского стала пунктом обвинения его критиком Н. Абрамовичем в статье «О художественном рисунке в современной беллетристике» (Абрамович Н.Я. Литературно-критические очерки. Кн. I. Творчество и жизнь. СПб., 1909), отстаивавшим тезис, что творчество, имеющее своим источником не жизненные впечатления, а культурный багаж эпох, роковым образом обречено на бесплодие. Позже идея освобождения от груза культуры ляжет в основу диспута М. Гершензона и В. Иванова в их «Переписке из двух углов».

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

должно стимулировать осознание искусством своего предназначения, которое заключается в гуманистической функции «великой любви к человечеству». Но в «варварской» антропологии марксизма это человечество включало в себя отнюдь не всех живущих, а только тех, «кто силен, кто может отстоять себя, кто может научиться ни в чем не нуждаться»⁸⁵². Используя современную аналогию, можно сказать, что воображению критика-марксиста довольно четко рисовался негибемый варвар-супермен.

Не вступая сейчас в конкретную полемику по поводу убедительности отнесения Д. Лондона и его героя к «варварскому» типу, мы должны отметить, что важной стороной наблюдения критика явилось фиксирование момента смены культурных парадигм, возникновение новых художественных импульсов, смены одной культурной традиции другой. Наличие подобной культурной ориентации со всей очевидностью подтвердил и культ адамизма в акмеизме, и апсихологичность и эмоциональная холодность человека в футуристических конструкциях. Варварство как явление связывали с природой, естественностью, что еще раз подтверждает определенную близость некоторых течений марксистской мысли к философии жизни. Среди восхищающихся стихийностью были как раз те, кто выступал яростным противником индивидуализма и уповал на коллективизм как средство укрепления человеческой породы⁸⁵³. Критики-марксисты противопоставляли дряблости

⁸⁵² РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 8 (об.).

⁸⁵³ Таким пропагандистом стихийности выступил Л. Войтоловский. Именно поэтому у него, как и у Когана, роман «Санин» получил поддержку. Войтоловский писал следующее: «Могучая стихийность развивается страстным гимном природы и дышит красотою чисто космического пафоса. Радость и поэзия живой и ликующей природы, грубо растоптанные условной и бессмысленной ложью буржуазной культуры, составляют основной фон, на котором автор с поразительным мастерством разворачивает ряд интересных психологических проблем» (Литературный распад. Книга I. СПб., 1908).

и истощенности буржуазной цивилизации варварскую цельность, мощь, способность к сильным чувствам и созиданию. Эти качества, по их убеждению, открывали возможность возникновения культуры нового типа.

Представление о типах культур, колеблющихся, как маятник, между слабостью и силой, оскудением и полнотой естественного существования, возможно, питалось работами психологической науки рубежа веков. Во всяком случае, взятое на вооружение Д.Н. Овсяннико-Куликовским положение, что автор именно в силу тяги к психической структуре, отличной от той, что дарована ему природой, создает образы, аккумулирующие чуждые ему психические свойства, глубоко проникло в научное мышление в качестве принципа «дополнительности». Даже Плеханов был убежден в том, что «неоромантики, будучи разбитыми и развенчанными, ИДЕАЛИЗИРУЮТ варварскую цельность характера»⁸⁵⁴. Но Плехановым «варваризация» воспринимается как признак буржуазного упадка, нравственного вырождения, она никоим образом не связывалась со становлением новой литературы рабочих.

В определенный период и для Луначарского варварство символизировало истощенность целого общественного уклада, знаменовало собой, по выражению Р. Вагнера, «цивилизованное варварство». Однако в 1910-е годы критик начинает смело сопрягать понятия «варварство» и «пролетарская культура», подумывает о «новой варварской, пролетарской литературе». Конечно, понимание «варварства» Луначарским не столь однозначно, как у Когана. Оно включает не слепую бесцельную активность, а подразумевает сочетание нежности и мужественности⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴ Плеханов Г.В. Философско-литературное наследие в трех томах. Т. 3. М., 1973. С. 244. Письмо И. Аксельрод от 1 сентября 1906 г.

⁸⁵⁵ Именно они составят важную сторону пролетарского искусства как такового. По крайней мере, в заметке «Пролетарский скрипач» (Парижский вестник. 1912. 23 февраля) своеобразие игры эстонского скрипача-самоучки

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Таким образом, можно с определенностью сказать, что понимание существа нарождающегося искусства проделало со времени своего возникновения значительную эволюцию. Но чтобы яснее представить себе тот огромный скачок, который был совершен, надо вернуться на несколько десятилетий назад и проследить, как появилась сама мысль о пролетарском искусстве, которая была общей для всей мировой социал-демократии. Исходным пунктом размышлений критиков марксистской ориентации на тему «искусство и капитализм» был постулат марксистской теории о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»⁸⁵⁶.

Указание на эту враждебность проходило красной нитью через все работы марксистских критиков. «Особая жестокость современного строя» выражалась в отторжении трудящихся масс от источников творчества. В эксплуататорском обществе они лишены «возможности наслаждаться самыми прекрасными сокровищами культуры», а «тем из народной среды, кто ощущает в себе живую силу, способность творить большие и полезные дела в науке и искусстве, просто не дают ходу, искусственно забивают им мозги, загоняют в клетку, сооруженную для них нашим классовым эксплуататорским

он характеризует как стремление выразить в строгой красоте, чистоте и стройности звуков «суровую скорбь», «мужественную радость», «упорство» и «могучий энтузиазм» нежного пролетарского сердца. К нему присоединялся и Чужак, в рецензии на сборник немецкого поэта-рабочего Алфонса Петцольда с умилением описывающий «сердечную нежность и теплоту», льющуюся со страниц его книг «Trotz alledem» и «Memoiren eines Auges». Как явствует из пересказа содержания некоторых рассказов, перед нами слащаво-приторные повествования «из жизни» рабочих, но рецензент или предпочитает этого не замечать, или действительно считает, что «мир труда», где «страдают, борются и ликуют» (Чужак Н. Поэты-рабочие // Сибирская новь. 1913. № 145. 26 июля), должен изображаться именно в подобной тональности.

⁸⁵⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 26. Ч. 1. С. 280.

государством»⁸⁵⁷. Такова была политика эксплуататорских государств эпохи «дикого капитализма», каким он еще был в Европе на рубеже веков, когда эксплуатация достигала невиданных масштабов, когда человек лишался человеческого облика и у него не оставалось свободного времени для творчества. Еще более верно это было для России, поскольку в ней капитализм не достиг даже той ступени цивилизации, какую он занял к этому времени на Западе.

Тему «искусство и капитализм» продолжили размышления о взаимоотношениях с искусством класса, определяющего, по убеждению марксистов, все дальнейшее общественное развитие, — пролетариата. Представляется весьма интересным проследить сходство (и различие) в решении этих глобальных проблем всей европейской социал-демократией, что поможет показать, насколько единым, даже с учетом разногласий, было «социалистическое мышление».

На протяжении многих десятилетий исторические судьбы русского и западноевропейского социалистического движения были теснейшим образом связаны. Однако этапы развития этого движения в социально-политическом плане не совпадали: на рубеже веков Россия стояла накануне социалистической революции (по крайней мере, так считали вожди социал-демократии), Запад пережил уже период бурных катаклизмов и вступил в полосу мирных преобразований, трактовавшихся в России по преимуществу как эволюционистские, что заставляло смотреть на западного социал-демократа как на оппортуниста. Почти все были согласны с Лениным, считавшим, что «период подготовки сил для великих битв» западноевропейские социалистические партии используют как повод для «отказа от этих битв»⁸⁵⁸. «Ползущая тактика оппортунистов» получала особенно энергичный отпор у представителей левого крыла русской социал-демократии.

⁸⁵⁷ Либкнехт К. Мысли об искусстве. С. 96.

⁸⁵⁸ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 3.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Но и в самой Германии возникла приблизительно та же ситуация: в борьбе с реформистами объединились Ф. Меринг, К. Либкнехт, Р. Люксембург, К. Цеткин. Но их радикальность была неизмеримо меньшей, чем непримиримость их русских коллег⁸⁵⁹, внутрипартийная борьба в Германии была значительно менее острой, чем в России, и в меньшей степени определяла различие эстетических позиций правого и левого партийных флангов.

В центре проблемы «пролетариат и искусство» находится вопрос о возможности осуществления пролетарской культуры. Наиболее прагматичные деятели рабочего движения вынуждены были признать, что в данный момент не существует никакого пролетарского искусства, что его реализация находится в сфере пожеланий. Об этом говорил идеолог центризма, крупнейший деятель II Интернационала К. Каутский. Он неуклонно проводил мысль, что рабочий класс, все силы которого поглощает «прежде всего борьба за улучшение самых элементарных условий жизни, пищи, одежды, жилья, а также борьба за ограничение трудового времени», вряд ли в ближайшее время создаст произведения, «по своему уровню превосходящие буржуазные»⁸⁶⁰. Но эта точка зрения в русской социал-демократии трактовалась как мелкобуржуазная и оппортунистическая.

Но была, на взгляд Каутского, и еще более веская причина неспособности пролетариата создать искусство высокого типа: «Если существуют известные условия, разрушающие или, во всяком случае, расшатывающие эстетическое чувство в среде буржуазии, то аналогичные враждебные искусству факторы действуют и в пролетарской среде»⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ За это не устал их корить В. Ленин, не упускавший случая указать на слабость немецких левых, «боящихся раскола, боящихся договаривать до конца революционные лозунги» (*Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 15.*).

⁸⁶⁰ *Каутский К. Искусство и природа // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 5. М., 1970. С. 672.*

⁸⁶¹ Там же.

Можно лишь подивиться проницательности подобного замечания. Каутский осознал, в отличие от многих, что пребывание в условиях враждебного искусства мира не может пройти бесследно для психики человека вне зависимости от его классовой принадлежности. Ведь рабочий не «дитя природы», его эстетический вкус не есть что-то незыблемое, законсервированное, данное изначально. «Лжеискусство», которое продуцируется в буржуазном обществе, и на него оказывает свое разлагающее воздействие. Он действительно оказывается заражен и буржуазной идеологией, и ложными эстетическими представлениями, господствующими в обществе. Такое «лжеискусство» не только «эксплуатирует» трудящихся (выше указывалось, что К. Цеткин писала о них как о страдающей стороне), оно способно не только сглаживать общественные противоречия, не только вводить в заблуждение, отвлекать, обманывать, оно способно нравиться, и это означает, что не так-то просто будет «нейтрализовать» его влияние.

Каутскому обычно ставили в вину его «кантианство»: он придавал большое значение искусству как «средству наслаждения»⁸⁶². Считалось, что таким образом принижается воспитательная и идеологическая миссия искусства. Но именно благодаря такому подходу Каутский сумел увидеть в искусстве поистине великую магическую силу. Поэтому он и ставил под сомнение ту легкость, с которой левые социал-демократы манипулировали искусством, перебрасывая его с одного классового полюса на другой, делая его вспомогательным средством в политической борьбе. Работы Каутского пользовались уважением именно в той части марксистской критики, которая не забывала об особых специфических законах искусства,

⁸⁶² Надо сказать, что «неокантианство» различных модификаций сыграло значительную роль в самоопределении западных эстетиков-марксистов. См.: *Роланд-Гольст Г. Этюды о социалистической эстетике. О жизни, красоте и искусстве. М., 1907.*

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

не совпадающих с логикой и требованиями политической борьбы. Неслучайно Луначарский, пытаясь провести идею действенности принципа партийности в эстетической сфере, с сочувствием цитирует в своей самой политизированной статье его слова об искусстве как средстве отвлечения «внимания публики от обыденных явлений», как способе «подняться выше этих явлений» и «избавиться» от них⁸⁶³.

Эстетические и литературно-критические взгляды многих русских марксистов по вопросу о пролетарском искусстве формировались под воздействием работ Э. Вандервельде, Л. Берга, Ж. Дестре, Г. Роланд-Гольст, которые интенсивно переводились и активно пропагандировались в начале XX века. Э. Вандервельде и Ж. Дестре были твердо убеждены, что на пути рабочего к овладению духовным богатством стоят условия труда, материальное положение пролетария, в которое он поставлен капиталистом. Не отвергая саму идею пролетарского искусства, они тем не менее считали, что «новое искусство, искусство великое и могучее, может расцвести только тогда, когда человечество узнает мир после борьбы, отдых после неустанного труда»⁸⁶⁴. Идеи Вандервельде активно развивал В. Фриче. В статьях «Социал-демократия и искусство», «Капитализм и искусство» он так же, как и бельгийский социалист, связал появление пролетарского искусства с изменением социальных условий, его расцвет приурочил к моменту, когда «сама жизнь, освобожденная от нищеты и грязи, и сами люди, достигшие безусловного равенства, будут

⁸⁶³ Но, можно сказать, отголоски кантианства в эстетике Каутского спокойно воспринимались и всей русской социал-демократией, которая внимала и его эстетическим декларациям, и более вульгаризаторским высказываниям Меринга, печатая их под одной обложкой (см.: *Каутский К., Меринг Ф.* Шиллер. Изд. Е.М. Алексеевой. Одесса, 1905).

⁸⁶⁴ Вандервельде Э. Социализм и искусство // Искусство в буржуазном обществе. СПб., 1906. С. 68.

прекрасны»⁸⁶⁵. Р. Люксембург передвигала факт рождения пролетарского искусства в достаточно отдаленное будущее. Но К. Либкнехт стремился уверить, что мы находимся на пороге этого рождения. Он подчеркивал, что «народ не только страстно жаждет своей доли участия в наслаждении высшими благами нашей науки и искусства, он также стремится проявить, претворить в действие таящиеся в нем способности к науке, к искусству»; под руководством социал-демократии он «свершит в области искусства и науки то, о чем мечтали и чего желали величайшие умы человечества»⁸⁶⁶.

На разных исторических этапах тема «искусство и пролетариат» поворачивалась различными своими гранями, национальные и социальные условия развития разных стран акцентировали в ней те или иные аспекты. В Германии пик интереса к этой теме, носившего сугубо теоретический характер, пришелся на периоды выработки партийных программ в 1896 и в 1912 годах. Тема отношения пролетариата к искусству, проблема создания и формирования пролетарской культуры в свете социальных преобразований, ожиданием которых жила русская социал-демократия, стала центральной темой марксистской критики 1910-х годов. Дискутировался вопрос о классовой принадлежности художника, его вызывали разноречивые суждения сами отличительные черты пролетарского творчества и те произведения, которые по тем или иным признакам могли быть отнесены к этому разряду. При этом были повторены аргументы многих дискуссий, которые уже отгремели в западной социал-демократической печати, разработка некоторых проблем шла с Западом параллельно, но все же можно утверждать, что, хотя представители немецкого рабочего движения не уставали повторять слова о великой культурной миссии пролетариата, в их наследии литературная критика

⁸⁶⁵ Фриче В. Социал-демократия и искусство // Правда. 1906. № 4. С. 74.

⁸⁶⁶ Либкнехт К. Мысли об искусстве. С. 96–97.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

занимает меньше места, чем у их русских собратьев, среди которых найдутся буквально единицы, не попробовавшие своих сил на этом поприще.

В Германии даже часто раздавались голоса о несвоевременности занятий эстетическими проблемами. Ф. Меринг считал, что «не следует переоценивать значение искусства для освободительной борьбы пролетариата»⁸⁶⁷. В статье «Искусство и пролетариат» он высказал сомнения относительно продуктивности занятий пролетария искусством, поскольку ему теперь открыт доступ к экономике и политике, чему он и должен отдавать все свои силы. Поскольку «кипит горячая борьба», появиться «великое» пролетарское искусство не может, поэтому трата времени на поделки грозит обернуться опасностью вырождения в социализм «на словах». Став свидетелем неудачной, на его взгляд, попытки организации творческих сил пролетариата⁸⁶⁸, он выступил противником вообще каких-либо творческих объединений пролетариев: «Литературная организация пролетариата — не настоящая необходимость для его классовой борьбы, но приятное приложение к ней»⁸⁶⁹.

Но именно потому, что «народная педагогика», проводимая самим правительством, воспринималась Либкнехтом как «ловушка для рабочего класса, для широких народных масс», созданная с целью «заманить их и заставить служить интересам правящих классов, сбить с толку и отвлечь от защиты собственных интересов»⁸⁷⁰, он встал на сторону «пролетарского искусства» как школы воспитания рабочего в надлежащем духе. Искусство прописывалось по

⁸⁶⁷ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. С. 408.

⁸⁶⁸ На рубеже веков в Германии были созданы народные сцены и театры, руководителями которых оказались в основном представители буржуазии, которые, конечно же, ни о каком сплочении пролетариев не думали, а просто ставили спектакли, разыгрывали сценки и т.п.

⁸⁶⁹ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. С. 36.

⁸⁷⁰ Там же.

ведомству того, «о чем рабочий думает, что чувствует и чем мила ему жизнь»⁸⁷¹, то есть заключалось в пределы доступного и постигаемого определенным уровнем сознания.

К. Цеткин также считала, что пока социал-демократии лучше ограничиться «задачей ПРОБУЖДЕНИЯ и ВОСПИТАНИЯ художественного вкуса и эстетического сознания, прочным фундаментом которого было бы социалистическое мировоззрение, могучая идеология борющегося пролетариата»⁸⁷². Так прокладывал себе дорогу функционально-утилитарный подход к искусству.

Их аналогом на русской почве можно считать выступление одного Г. Алексинского, также боявшегося «распыления» пролетарских сил, что, впрочем, не мешало ему самому довольно интенсивно участвовать в культурных и литературных дебатах и даже требовать немедленного появления художника-пролетария, который сможет «ярко выражать в своих произведениях идеи и стремления рабочих масс»⁸⁷³.

Вполне возможно, что испуг Г. Алексинского перед увлечением рабочего искусством подстегивался такими заявлениями, которые раздавались со страниц русской прессы: «<...> теперь, когда рабочая масса утомлена предыдущей политической борьбой, когда новая борьба для нее так затруднена, она может подкрепить дух свой новыми знаниями, новыми силами, какие в избытке хранятся в искусстве»⁸⁷⁴. В них действительно можно усмотреть попытку отвлечь рабочего от политической борьбы, поскольку свои размышления о взаимоотношениях искусства и пролетариата автор процитированных слов завершал словами о классовом примирении и об искусстве как лучшем способе

⁸⁷¹ Меринг Ф. Указ. соч. С. 408.

⁸⁷² Цеткин К. Литература — идеология — политика. С. 83.

⁸⁷³ Алексинский Г. Пролетариат и художественная литература // Наша мысль. 1906. № 1–2. С. 20.

⁸⁷⁴ Перович В.Я. Искусство и Демос // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 1. С. 66.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

достижения оного: «Демос, умеющий понимать красоту линий и красок, увидит, что все мастера искусства близки ему, доступны и понятны. Линии и краски не знают разделения на социальные классы, они так же всеобъемлющи, как законы природы, законы жизни и смерти, равные для всех»⁸⁷⁵.

Таким образом, среди части русской марксистской критики вопрос о пролетарском искусстве или снимался вообще, или подменялся рассуждением о способах приобщения рабочего к миру прекрасного. И, может быть, именно в этом вопросе наблюдались наибольшие расхождения в культурных программах западноевропейской и русской социал-демократии. В Западной Европе работа по вовлечению пролетариата в сферу культуры проходила по большей части в рамках культуртрегерства, которым никогда не ограничивалась русская социал-демократия. Впрочем, надо отметить, что русская социал-демократия интенсивно интересовалась этим направлением просветительской работы на Западе⁸⁷⁶ и даже в чем-то следовала ему. Особая роль просвещению рабочих отводилась в эмиграции, где постоянно действовали многочисленные кружки, клубы, библиотеки, вечера, собрания, лектории. В России же в рабочих кружках занимались главным образом политическим самообразованием⁸⁷⁷. Энергичную деятельность по вовлечению рабочих

⁸⁷⁵ Перович В.Я. Искусство и Демос // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 1. С. 66. Примечательно, что статья В. Перовича появилась во «Всеобщем ежемесячнике», критическим отделом которого руководил Морозов, и можно предположить, что ее публикация была санкционирована этим критиком.

⁸⁷⁶ См.: Майский В. Английский пролетариат и культурно-просветительская работа // Вольный университет. 1914. № 10.

⁸⁷⁷ На страницах русской демократической прессы действительно редкими гостями были статьи, посвященные вопросу обучения «демоса» «языку искусства». Если научить рабочего в «линиях, красках, светотени» прочитывать «историческую картину, не худшую, чем цифры статистиков или <...> экономические описания» (Перович В. Искусство и Демос // Всеобщий

в культурные программы проводила газета русской эмиграции в Париже «Парижский вестник» в 1912–1913 годах, когда ею руководил М.В. Морозов. В ней неоднократно печатались отчеты по работе кружка «Пролетарское искусство» (1914. № 7), постоянно поддерживались все начинания А.В. Луначарского в этой области, публиковались его выступления («Культурные задачи пролетариата». 1912. № 10, «Пионеры пролетарской культуры». 1912. № 41), давались объявления о предстоящих встречах, дискуссиях, рефератах (рефераты В. Майского «Культурные проблемы современного рабочего движения», А. Богданова «Очередные задачи пролетарской культуры» и т.п.).

Но другая часть марксистской критики, настроенная по-боевому, дебатировала именно вопрос о специфических чертах пролетарского искусства. Мнение о неспособности пролетария «постигнуть <...> священные тайны»⁸⁷⁸ искусства широко распространилось в Германии середины 1890-х годов, находя себе опору в равнодушии, которое проявляли немецкие рабочие к литературным новинкам этого времени⁸⁷⁹. В связи с этим на страницах газеты «Neue Zeit» разговор зашел о том, какое искусство нужно, полезно и понятно рабочему. Амплитуда размышлений была очень широкой — от идеи об «искусстве пролетариата» до утверждения необходимости создания «искусства для пролетариата». Меринг повернул разговор таким образом,

ежемесячник. 1911. № 1. С. 61), то он в неуклюжих танцовщицах Дега увидит не искаженные и уродливые фигуры, а «труд, напряжение и работу», которая сопровождает его собственную жизнь. При этом критику кажется, что современный рабочий должен быть очень восприимчив к «расширившейся эстетике» сегодняшнего дня, так как он близко стоит к технике — этому новому источнику вдохновения.

⁸⁷⁸ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. С. 408.

⁸⁷⁹ 1890-е годы — это расцвет немецкого натурализма, который был объявлен наиболее прогрессивным и даже «революционным течением» в искусстве.

что немецкий рабочий оказывается холоден не к искусству вообще, а к буржуазному искусству, которое, даже не пытаясь быть правдивым и честным, способно лишь изображать развал старого мира и не может дать рабочему нравственного и духовного ориентира, поскольку «насквозь пессимистично», лишено «смелого боевого начала», не в состоянии изображать «расцветающую на развалинах новую жизнь». К. Цеткин объясняла, что пролетариат выступает против современного буржуазного искусства потому, что в нем нет здоровья и жизнерадостности, нет молодости класса, сражающегося за свободу и осознающего себя защитником высших идеалов человечества, потому что современное буржуазное искусство — это «искусство господствующего класса, историческое развитие которого идет уже по нисходящей линии, класса, который чувствует, как вулканические силы истории колеблют почву его власти»⁸⁸⁰. Пролетариат в состоянии оценить и буржуазное искусство, но его сердце будет отдано «классикам, у которых пролетарского классового сознания нет и в помине, но зато есть недостающее современному искусству радостное боевое начало»⁸⁸¹.

В связи с проблемой натурализма в искусстве Меринг поднял и вопрос о границах в изображении отдельных сфер человеческой жизни. Он писал, что мнимая революционность «откровений» разного рода способна только отпугнуть рабочих, которые очень хорошо понимают, что «натуралистические подробности» «притянуты» с целью «высказать отвагу, которой <...> недостает» авторам «перед лицом великих битв современности»⁸⁸². Так читателю внушалась мысль об обмане, о двурушничестве буржуазного искусства, которое подменяет истинные ценности своими, сугубо мещанскими. Об истинной и мнимой революционности искусства пришлось задуматься и марксистской

⁸⁸⁰ Цеткин К. Литература — идеология — политика. С. 80–81, 77.

⁸⁸¹ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. С. 404, 407, 405.

⁸⁸² Там же. С. 406.

критике после 1905–1907 годов, когда М. Арцыбашев, В. Винниченко, А. Каменский, действительно с успехом удовлетворяя возникший читательский спрос, начали поставлять на книжный рынок произведения, соединившие две жгучие темы — революцию и эротику. Воровский усмотрел в писаниях этих «пионеров свободы» мелкое обличительство и псевдореволюционность, напомнившую ему ворчание «мелкого канцелярского чиновника»⁸⁸³, недовольного своим столоначальником, но тайно мечтающего о его должности.

В целом же политические условия России 1905–1907 гг. со всей остротой поставили проблему «искусство и революция» в специфическом преломлении. Если немецкие теоретики не имели дела с обвинениями пролетариата в вандализме и варварстве (в Германии, как уже отмечалось, существовал значительно более смягченный вариант обвинений такого рода — безучастность пролетария к искусству, равнодушие, невнимание и т.п.), то русским теоретикам социал-демократии пришлось столкнуться именно с ними и заняться их опровержением.

Волна этих обвинений докатилась и до Германии. Особенно непримирима к подобным заявлениям была К. Цеткин, которая писала: «Ошибаются те, кто в классовой борьбе пролетариата видит лишь стремление наполнить желудок. Всемирноисторическая схватка идет за все культурное наследие человечества, за возможность развития каждого человека и проявление его человеческой сущности»⁸⁸⁴. Р. Люксембург также заявляла: «<...> сознательный промышленный пролетариат представляет собой ЕДИНСТВЕННЫЙ общественный слой, обладающий желанием и социальной возможностью стать хранителем культурных радиций»⁸⁸⁵. Это заявление не было основано на фактах: о желании хранить культурное достояние заявляли

⁸⁸³ Воровский В. Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 177.

⁸⁸⁴ Цеткин К. Искусство — идеология — политика. С. 71.

⁸⁸⁵ Люксембург Р. О литературе. М., 1961. С. 65.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

очень многие, возможностью же хранить его обладало уже значительно меньшее число людей, и на том этапе пролетариат явно не входил в это число. Он мог только мечтать о приобщении к культуре. Но, несмотря на это, пролетариат был объявлен единственным подлинным ценителем и хранителем культурных ценностей. Для некоторых социал-демократов его миссия должна была этим и ограничиться: пролетариат пока может «лишь охранять буржуазную культуру и создавать условия для свободного развития культуры», а «свою собственную науку и искусство» он сможет создать «лишь после своего освобождения от теперешнего классового положения»⁸⁸⁶. «Народ не может иметь поэта, — писала Р. Люксембург, — если ему в народной школе до отказа забивают голову религией и патриотизмом, а потом грубо выталкивают его в жизнь и заставляют от самого утра до позднего вечера стоять у машины, а краткие перерывы в работе заполнять сном и заботами о завтрашнем дне!»⁸⁸⁷. Она вообще подвергла сомнению положение, что марксизм может распространить свое влияние на сферу прекрасного. По ее мнению, марксизм оказывается действенной теорией только в сфере социальных наук.

Немецкие социал-демократы поддерживали инициативу демократических кругов, объединившихся в борьбе «за свободу и культуру», отводя в этом движении ведущую роль социал-демократии. Буржуазия пытается задушить в искусстве «новые нравственные ценности», «новое содержание», «новые формы», поставить преграду «свободному развитию духовной жизни», писала К. Цеткин. Но «пролетарские массы уже пришли в движение, они поднимаются на защиту искусства и культуры <...> Орды “красных варваров”, с чьим “плебейским господством” художники

⁸⁸⁶ Люксембург Р. Застой и прогресс в марксизме. Цит по: Станде Ст. Р. Литературные взгляды Розы Люксембург // Интернациональная литература. 1932. № 2. С. 82.

⁸⁸⁷ Люксембург Р. О литературе. С. 85–86.

и ученые как раз и связывали гибель всего искусства, всей науки, всей культуры, — в авангарде борьбы за искусство, знания и культуру»⁸⁸⁸.

К. Цеткин всегда активно поддерживала любое творческое начинание, если в нем можно было обнаружить зародыш пролетарского самосознания⁸⁸⁹. Показательной в этом плане является ее статья «Искусство и пролетариат». Она никогда не переоценивала художественных достоинств анализируемых явлений, считая, что «в тюрьме буржуазного строя <...> художественный вкус и <...> эстетическое сознание вряд ли могут найти свое зрелое творческое воплощение. <...> страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных — в социалистическом обществе», — уверяла она. То искусство, которое пролетариат пытается создавать сейчас, Цеткин называла «примитивным», подспудно сравнивая его с первобытным искусством, но считала, что это и может служить гарантией неослабевающего интереса к нему. «Время дает все больше доказательств, — писала она, — что рабочий класс хочет не только наслаждаться искусством, но и создавать его. Это подтверждается прежде всего появлением пролетарских певцов и поэтов. Буржуазные поклонники и ценители искусства приходят в экстаз от примитивной художественной продукции седой древности и диких народов. Они видят в ней откровение, высшую гениальность. Но для того, что создано пролетарской, часто неопытной рукой, что создано взволнованным сердцем рабочего, для этого они находят только насмешку и оскорбительную жалость. У этих поклонников “примитива” отсутствуют органы для

⁸⁸⁸ Имея в виду проект Гейнце, предусматривающий ряд ограничений свободы печати, К. Цеткин сочла «иронией истории» то, что немецкая буржуазия, вступив в стадию упадка, первым делом пошла на «штурм искусства и культуры» (Литература — идеология — политика. С. 237–238).

⁸⁸⁹ Она отрецензировала сборник стихотворений Клары Мюллер, написала предисловие к сборнику стихов Отто Криле и т. д.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

верного восприятия и оценки того “примитивного” искусства, творения которого являются симптомами грядущего переворота и последующей за ним эпохи нового Ренессанса»⁸⁹⁰. Но известно, что «современные течения в искусстве обогатили классическое наследие новыми художественными мотивами и формами их выражения», и пролетариат должен воспользоваться всем этим, создавая свое искусство, одушевленное социалистическим мировоззрением и говорящее на его языке⁸⁹¹.

И все-таки все процитированные высказывания немецкой социал-демократической критики кажутся более осторожными по сравнению с выступления русских марксистов. Взять хотя бы то, что русские марксисты почти на десять лет раньше обратились к русскому рабочему с призывом отдать свои силы на создание собственного искусства. Если немецкие критики призывали рабочего беречь силы и не распылять свое внимание, то первый русский марксист поразил слушателей уверенностью, что сил у русского пролетария хватит на все! «У вас, — писал он, — должна быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения. В них вы должны искать выражения своего горя, своих (разрядка в тексте. — М.М.) надежд и стремлений».

Плеханов не ограничился призывом, он набросал черты пролетарского искусства. Оно должно обладать исторической сознательностью, умением видеть действительность в революционной перспективе, чувствовать динамику изменения, динамику роста, уметь раскрывать явление в процессе его становления («понявши, что такое есть работник, вы поймете, чем (разрядка в тексте. — М.М.) он может и должен быть»), несокрушимой верой в великое будущее — социализм. «Рядом с недовольством

⁸⁹⁰ Цеткин К. Литература — идеология — политика. С. 82–83.

⁸⁹¹ О каком языке идет речь, она так и не прояснила: К. Цеткин говорила о «буржуазной классике» как образце для подражания и одновременно отмечала прелесть пролетарского «примитива».

настоящим, — утверждал Плеханов, — в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран», и эта вера «отразится в вашей поэзии, она-то и сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми — как победный клич всеобщей свободы, истинного равенства, нелицемерного братства»⁸⁹². Но как бы поняв, сколь гипотетически звучит его речь, Плеханов постарался внушить уверенность в реальности исполнения задуманного, подыграв самолюбию рабочего: «<...> рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание, потому что только рабочий класс может быть истинным представителем идеи труда и разума»⁸⁹³. Как и последующие поколения русских марксистов⁸⁹⁴, главное внимание Плеханов уделил пафосу рабочей поэзии, ее тональности, ее динамизму, не заметив, какое однообразие грядет, прислушайся художник к его призыву. Но все же в разработках русских марксистов содержится больше размышлений и обоснований специфики грядущей литературы, чем у их западных коллег, что, возможно, объясняется склонностью русских к утопическому прогнозированию.

В годы первой революции религиозными философами было проницательно отмечено, что революция несет «злобу против индивидуального творчества, внедряя взгляд на человеческую личность как на средство и оружие»⁸⁹⁵. Злобу

⁸⁹² Плеханов Г.В. Искусство и литература. С. 485.

⁸⁹³ Там же. С. 487.

⁸⁹⁴ Впоследствии эмоциональные «составляющие» пролетарской культуры будет освещать в своих статьях Луначарский. Он напишет об изображении «боевой стороны пролетарской жизни» и уделит внимание оптимистически-победному тону «социал-демократического творчества», устремленности оного в завтрашний день, «духу надежды» (Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 165), который способен преобразить уже искусство сегодняшнего дня.

⁸⁹⁵ Бердяев Н. Революция и культура // Полярная звезда. 1905. № 2. Т. 1. С. 151.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

против «индивидуальности» нес и марксизм⁸⁹⁶. Размышления об индивидуальном или коллективном характере творчества представляются едва ли не самыми важными при обсуждении вопроса о пролетарском искусстве.

Коган не использует термин «пролетарское искусство» и до поры до времени, кажется, даже не задумывается о нем. Но вся логика его рассуждений «работает» на его обоснование. Он утверждает, что коллективное начало с течением времени приобретает все большее значение, что роль писателя как индивидуума, аккумулирующего это творческое начало, постепенно сводится к нулю и в перспективе образуется мощное анонимное искусство, которое наиболее полно отразит внутреннее состояние будущего человеческого коллектива. Такое понимание основ искусства определяет резко имперсоналистскую направленность работ критика.

⁸⁹⁶ Но не только он один. Идея класса, коллектива, человеческого сообщества, вырабатывающего общие установки, общие представления, оказывалась не менее значимой и для символизма. Народ — субъект истории — в достаточной мере овладевал умами интеллигенции Серебряного века. По мнению В. Акимова (См. От Блока до Солженицына. Судьбы русской литературы XX века. Новый конспект-путеводитель. СПб., 1993), русская культура Серебряного века вынашивала «новый плод — русскую личность», но большевистская революция прервала этот процесс. Думается, однако, что в стихийном понимании народа, созревшем у Блока, нет места отдельным личностям. Именно коллективное, мощное многоголосие стихийного организма, которому он дал название «народ», и привлекало Блока. Именно об этих антиличностных потенциях и тенденциях символизма говорит В. Дмитриев в своей книге «Поэтика (Этюды о символизме)» (СПб., 1993), указывая на лелеемые младосимволистами культ «народной души» и на мечту об «оркестрах и фимелах», дионисийском экстазе, растворяющем единичное во множественном. Суверенная личность была открыта серебряным веком русской литературы, но предстала в такой отрезвляющей обнаженности, что от нее поспешили откеститься. Или, по словам В. Дмитриева, индивидуум в символизме оказался настолько свободен, что свободе как закону места уже не нашлось.

Коган разрушал «миф» об индивидууме как единоличном создателе художественного произведения. Но это положение оказывалось непосредственно связанным с сотворением альтернативного мифа о коллективе как источнике творческой энергии, выливающейся в талант. «Талант, — писал критик, — это момент, действие, через которое массовая энергия, массовый творческий акт вылился в образ»⁸⁹⁷. Коган переносил понятие «творца» на коллектив, некое сообщество (не обязательно пролетарское), которое, обладая исходным творческим потенциалом, аккумулируя, сохраняя творческую энергию, находит наиболее подходящего воплотителя-передатчика, воссоздающего ее в форме готового художественного произведения. Эту свою мысль Коган иллюстрирует следующим примером: «Возбужденная аудитория всегда найдет оратора в своей среде, который ее воспламенит, но ни один оратор ничего не сделает, если нет предпосылки в аудитории»⁸⁹⁸. Так подспудно в марксистской критике формулируется понятие «социального заказа» (художественное произведение возникает в ответ на определенные эстетико-психологические и социальные ожидания).

Для Когана побудительным моментом такой постановки вопроса было желание десакрализировать искусство, вывести его из сферы мистического, таинственного, непостижимого. В этом проявлялась неустанная борьба критика с идеалистическими установками в области эстетики. Усилия Когана направлялись на то, чтобы разрушить «сомнительное метафизическое представление о красоте как таинственном начале, возвышающемся над миром»⁸⁹⁹. Но на место этого «таинственного начала» подставлялось другое, еще более таинственное, — коллектив (в идеальном варианте пролетарский, поскольку он наилучшим образом выражает

⁸⁹⁷ ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 6.

⁸⁹⁸ Там же.

⁸⁹⁹ Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. С. 454.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

заключенные в субстанции коллектива достоинства). В итоге вульгарно-социологический подход формировал наиидеалистичнейшую теорию происхождения искусства.

Коган не был одинок в своем определении таланта. Не столь резко, но все же достаточно категорично по этому вопросу высказывался М.А. Волошин, которого трудно заподозрить в принижении творческого потенциала личности. Исследуя странную, на первый взгляд, популярность некоторых произведений, Волошин пришел к выводу, что эта популярность — обратная сторона воплощения зрительских ожиданий (он опирался главным образом на анализ драматургии и театральных постановок), поэтому популярное произведение «гениально не только своим личным гением, но и гением своей эпохи»⁹⁰⁰.

Хотя, несомненно, в теории Когана много спорного и неясного, нельзя не отметить, что в ней отразился интерес к коллективным действиям, к тому «роевому» началу, которое еще Толстой считал определяющим в исторических событиях и которое дало себя знать в изменении масштабов многих явлений, возникших именно в преддверии XX века. Но ведущим началом здесь, конечно, была интерпретация марксизма как теории, в которой осуществляется «полное отрицание значения личности, исчезающей за реальным интересом класса»⁹⁰¹. Падение интереса к личности компенсировалось желанием всмотреться в «СЛОЖНЫЕ отношения интересов <...> миллионов», «сложный мир мыслей и чувств», определяющийся «совокупностью интересов»⁹⁰² многих и многих людей. Но при этом забывалось что, помня об указанной «сложности», потенциал творческой энергии, растворенной в обществе, точно вычислить невозможно, что в творчестве интересы «замыкаются» на отдельном

⁹⁰⁰ Волошин М. Лики творчества. СПб., 1914. С. 198.

⁹⁰¹ Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 1. Вып. 1. С. 252.

⁹⁰² ИРЛИ. Ф. 377. № 1466. Л. 6.

индивидууме, который и является если не конечным, то непосредственным субъектом проявления сущности коллектива, сквозь которого, через которого и может эта самая сущность, выраженная в реальном продукте творчества, рассматриваться.

В концепции Когана мы уловим общее с теорией культуры, разрабатываемой в эти годы А. Богдановым. Он рассматривал пролетарскую психику как производное от коллективного, производственного опыта содружества людей, захваченных общим трудовым процессом. И только этот опыт, а не политическая борьба, не революционные идеи (этот пункт и явился камнем преткновения для критиков, исповедующих тактику идейного воспитания пролетария) является причиной возникновения социалистического мироощущения. Этот опыт воплощает коллективные «ощущения» и «представления»⁹⁰³. В коллективе происходит

⁹⁰³ Размышления о будущем искусстве в концепции Богданова тесно соприкасались с идеями богостроительства. Коллективизм, своеобразная «безличность» становятся в этой концепции способом замещения Бога на новом историческом витке. Обращение части марксистов к религии диктовалось не только желанием найти общий язык с несколько «поостывшей» после революционных волнений рабочей аудиторией, но и сверхидеей — повернуть потерянного и растерявшегося человека XX века лицом к некоей «всеобщности». Это была своего рода версия христианской концепции мира с оттенком языческого тотемизма. Правда, молиться и поклоняться следовало коллективу. Недаром свою восторженную рецензию на первый «рабочий роман» П. Коган завершил словами: «Эти люди творят нового Бога и новую мысль» (Первая ласточка // Вольный университет. 1914. № 11–12. С. 67). А В. Львов-Рогачевский о герое того же произведения сказал, что он «творит волю пославших его» (Вместо предисловия // *Бибик* А. К широкой дороге. СПб., 1914. С. X). Подобные высказывания из уст «архиматериалистов» заставляют думать, что богостроительство было очень широко распространено среди марксистов и в рабочей среде, чему свидетельство — признание самого Бирика, подчеркивавшего, что его задачей было нарисовать «благогородную, неугомонную, живую, ВЗЫСКУЮЩУЮ ВЫШНЕГО ГРАДА душу

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

деиндивидуализация человека, поэтому, по Богданову, из пролетарского искусства должно быть исключено индивидуальное начало, оно должно быть заменено коллективными переживаниями. Социально претворенный опыт следует подставить на место индивидуального опыта, а его должен заместить «культурокомплекс» пролетарских чувств, который поможет пролетарию оформить мышление социалистического типа. Таким образом, создание пролетарской культуры и будет способствовать «социализации» массы. В концепции Богданова создание пролетарского искусства заменяло собой все другие виды деятельности пролетария. Пролетарская культура, по Богданову, будет расшищать путь к социализму.

Но Богданов не собирался изолировать интеллигенцию от участия в этой работе и даже рисовал в статье «Падение великого фетишизма» ее перспективы, когда от пролетария потребуется ввести «в рамки своего мышления и своей практики»⁹⁰⁴ людей других классов. Если сопоставить «богдановский “кодекс”» взаимоотношений интеллигенции и пролетария с тем, который рисовался Троцкому

рабочего» (*Бибик А. К широкой дороге. С. X–XI*). Но даже у «архибезрелигиозного» Троцкого можно найти зачатки обожествления коллектива. Он утверждал, что безрелигиозный русский рабочий способен обрести себя как полноценную личность в «материалистическом коллективизме» (*Сочинения. Т. XX. С. 492*), и настаивал, что «самочувствию миллионов» абсолютно чуждо раздумье о смерти, а тем более мистическая вера в загробную жизнь, в чем нуждаются только отмирающие классы. Растворение в коллективе и должно помогать забвению тех проблем, которые неразрешимы только для индивидуалистического сознания. То есть коллектив у Троцкого наделяется атрибутами спасения, утешения, отвлечения, многие из которых являются принадлежностью Бога. Это можно расценить как неосознанное его обожествление. При этом стоит отметить, что многие положения Троцкого почти буквально совпадают с мыслями Плеханова, высказанными в работе «О так называемых религиозных исканиях в России» (1909).

⁹⁰⁴ Богданов А. Падение великого фетишизма. М., 1910. С. 120.

(напомним, что последний подозревал интеллигенцию в корысти), то Богданову можно предъявить упрек, что он делает из пролетария сверхкорыстное чудовище, которое хочет пользоваться интеллигенцией, поскольку она «нужна» ему, «чтобы помогать его идеологическому росту, чтобы передавать ему недостающие знания и весь тот комплекс культуры, которым он должен овладеть»⁹⁰⁵.

Стоит указать, что взгляды, подобные когановскому и богдановскому, были спровоцированы распространением теории «гения», который, естественно, принадлежит к элите общества. В буржуазно-либеральной критике на разные лады варьировалась мысль, что «неверно» и «вредно» думать, будто «из недр жизни поднимаются и выступают ее настоящие творцы»⁹⁰⁶. Марксисты, конечно, воспринимали это как вызов своей идее об освободительной миссии пролетариата.

О «коллективном человеке» не только как о создателе будущего искусства, но и как о его объекте марксистская критика задумывалась всерьез. Троцкий даже набросал его психологический портрет. Анализируя учение Г. Зиммеля о «новой душе» человека XX века, Троцкий достаточно критично отнесся к теоретическим построениям ученого, справедливо полагая, что характеристика нового человека как существа противоречивого, не имеющего опоры и точки приложения своих сил, не может быть всеобъемлющей. Зиммель, как справедливо заметил Троцкий, охарактеризовал «душу буржуа, интеллигенции больших городов»⁹⁰⁷. Но человечество на данном этапе не менее ярко выявляет себя в другом типе личности — действенном, целеустремленном, уверенном в себе человеке. По Троцкому, таким человеком может быть только человек партии, формирующийся

⁹⁰⁵ Богданов А. Падение великого фетишизма. М., 1910. С. 120.

⁹⁰⁶ Колтоновская Е. Пристрастный суд («Дети солнца» М. Горького) // Полярная звезда. 1905–1906. № 9. Т. 1. С. 660.

⁹⁰⁷ Троцкий Л. Литература и революция. С. 378.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

не под влиянием настроения, а под воздействием политических программ⁹⁰⁸. Его будут характеризовать «добровольно-суровая дисциплина», «компактный дух массовой солидарности», «безымянное упорство и анонимный героизм». Остается, правда, не очень ясным, как это безликое, плотно спрессованное множество безымянных существ

⁹⁰⁸ Здесь уместно привести высказывания Троцкого о воспитании молодежи, из которой, при соблюдении предложенной воспитательной системы, по-видимому, и должны были вырастать такие «партийцы». Троцкий касается этого вопроса в статье о творчестве Ф. Ведекинда. Разбирая одну из его драм, где рисуется общество будущего, он заостряет внимание читателя на заявленной в ней программе «социализированного воспитания детей». Он просто умилен картиной «огромного детского муравейника», в котором дети «поколение за поколением воспитывают друг друга», где в «тесном соприкосновении и сотрудничестве» «растут и распрямляются молодые тела и сердца», а «первые знания и помощь так же естественно передаются от возраста к возрасту, как вода стекает по ступеням лестницы», где пестуются аккуратность, порядок, умение распределять и руководить. «Эта прекрасная картина, несмотря на все ошибки перспективы (о каких ошибках идет речь, он не уточняет. — М.М.), поражает взор!» — захлебывается восторгом критик. Троцкий убежден, что это и есть наилучшая система воспитания, особенно если учесть, каким было воспитание в буржуазной семье, где в бездуховной атмосфере постоянно убивалось «чувство личности» (*Троцкий Л. Литература и революция. С. 377, 360*). Этот вывод Троцкий сделал на основании произведений А. Стриндберга. Но ведь ни на какое воспитание «чувства личности» в этом «детском муравейнике» нет даже намека! Троцкий, однако, вынужден признать, что приводящая его в восторг система воспитания несколько однобока: преобладает интерес к физическому совершенствованию в ущерб интеллектуальному развитию. Но все же, считает он, человечество ничего лучше не выдумает, поэтому должно придерживаться именно этой системы. Если же отдельные особи будут упираться, то на помощь надо призвать «кнут властолюбия, шпоры потребностей» (Там же. С. 177). Стоит обратить внимание на эти «милые» советы: они, может быть, ярче многих других высказываний критика проявляют установки леворадикального марксизма в самых разных сферах его проявления.

может культивировать в себе то «тонкое», что определяет, по мысли критика, «жизнь души». Но, с другой стороны, он позволял себе не менее часто называть это и «полуэстетическим, полуневрастеническим индивидуализмом»⁹⁰⁹.

В идейном плане для Троцкого главной задачей искусства становится проникновение в «душу времени», раскрытие «драмы <...> коллективного человека». По его мнению, современное искусство, слишком сосредоточенное на выработке новых технических приемов, лишь изредка приближается к выполнению этой задачи. Но даже там, где художник обращает свой взор к коллективу, невозможно понять, «куда движется масса», «во имя чего раздается призыв»⁹¹⁰. По Троцкому, за пределами современного искусства остаются «могущественные политические движения», натиск «социальных страстей», «коллективная жизнь»⁹¹¹, «безостановочный рост социальной борьбы»⁹¹². Критик обвинял современное искусство в том, что оно обкрадывает себя, уходя в идиллию, стилизацию, мифологию, перепевая на новый, формальный лад старые мотивы и «архаически-безразличное содержание». Таким образом, многие претензии к современному искусству у Троцкого концентрировались вокруг недовольства его содержанием. Требование изображения «коллективных страданий, страстей и идеалов»⁹¹³ становится прямой рекомендацией будущим художникам.

Разрабатывая концепцию будущей культуры, Троцкий опирался и на созданную им модель человека будущего, некоторые приметы которого он уже обнаруживал в настоящем. Человек будущего — человек сознательный, верящий только в себя, в необъятные возможности человеческого гения, не нуждающийся в «костылях мистики»,

⁹⁰⁹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 331.

⁹¹⁰ Там же. С. 384.

⁹¹¹ Там же. С. 383.

⁹¹² Там же. С. 392.

⁹¹³ Там же.

в «фальшивых приманках и наживках»⁹¹⁴. Он способен без посторонней помощи, только находя поддержку в «свободном напоре масс», обрести смысл и цель своей жизни. Критик считал, что наступило время возратить человеку мир в его подлинной красоте и величии. Человек не нуждается более в оправдании своего существования. Он должен ощутить свои возможности, свою безграничную власть над природой и миром. Критик явно склонялся на сторону своеобразного гедонизма человекобожия. На определенном этапе ни любовь к дальнему, ни жертва во имя счастья будущих поколений не имели в марксистской нравственной концепции такой силы, как поклонение Человеку. И главной целью объявлялась не работа во имя грядущего, а необходимость «украсить, обогатить, осмыслить нашу собственную жизнь»⁹¹⁵.

Но цельность и уверенность нового человека не должны вести к «психологическому упрощению». Механическое, или, как выражался Троцкий, «операционное устранение противоречий»⁹¹⁶ — это не решение. А именно к нему прибегают, считал критик, некоторые марксисты, которые поэтому и приветствуют разнузданную раскрепощенность арцыбашевского Санина, что усматривают в его девизе «Делаю, что хочу!» избавление от ненужных сомнений и мучительных метаний. Сам Троцкий отнюдь не сочувствовал «переживаниям отдельной души»⁹¹⁷. Но у Санина все переживания замещены элементарнейшими биологическими потребностями, поэтому его поведение нельзя рассматривать как протест против сковывающих жизнь условностей, как расцвет потенциальных возможностей человека. Это «преступное обворовывание личности», «жизнерадостный Эрос»⁹¹⁸, царящий на скотном дворе.

⁹¹⁴ Троцкий Л. Литература и революция. С. 206.

⁹¹⁵ Там же. С. 207.

⁹¹⁶ Там же. С. 211.

⁹¹⁷ Там же. С. 207.

⁹¹⁸ Там же. С. 211.

Но суровый приговор Санину не означал, что Троцкий исключает «радостное осуществление»⁹¹⁹ личностью своего предназначения. Просто марксизм находит ему место не в биологическом самопроявлении, не в бесплодном умствовании, не в мистической созерцательности, а в «широкой практике, активности, воле», обращенным к впервые ясно осознанной и научно подтвержденной цели — построению коммунистического общества. Поведение человека, познавшего историческую необходимость пришествия царства свободы и справедливости, описывается Троцким с помощью метафоры человека как корабля, уносящегося «в открытое море» под парусами, наполненными «ветром истории».

Изменение социальных условий — при всей механистичности такого сопряжения — действительно должно было повлиять на характер искусства. Социал-демократы хотели видеть только положительные стороны этих изменений. В обществе, свободном от классовых противоречий, «свобода искусства станет живой, зримой реальностью, а гений художника обретет возможность свободного полета высь»⁹²⁰ — так прогнозировала будущий переворот в сфере

⁹¹⁹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 207.

⁹²⁰ Там же. С. 75. О том, насколько умозрачительным, бездоказательным и голословным было представление о грядущем расцвете искусства в будущем бесклассовом обществе, говорит фраза К. Цеткин, что новая жизнь будет жизнью, «которая СПАСАЕТ искусство от разложения, открывает перед ним новые возможности для развития, наполняет его новым, здоровым, более высоким содержанием» (Искусство — идеология — политика. С. 69). Но стоит в связи с этим все же напомнить, что радужные перспективы рисовались не только воображению критиков социал-демократического лагеря. Мнение, что искусство находится на грани великого перелома, было настолько общепризнанным, что А. Потресов свою статью «О литературе без жизни и о жизни без литературы» в «Нашей заре» (1913. № 4–5, 6), трактующую возможности строительства пролетарской культуры, начинает словами патриарха психологической школы литературоведения

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

искусства К. Цеткин. Безмерные, неограниченные возможности, никаких преград, никаких ограничений. Искусство в утопическом сознании становилось воплощением ничем не связанного Абсолютного Духа. Но на что ориентироваться художнику в настоящее время? По этому поводу и в русской, и в западноевропейской марксистской критике существовала разногласия.

В качестве эталона для пролетарского искусства предлагали самые разнообразные варианты. Ряд немецких критиков обращал свои взоры к буржуазному искусству классического образца. Они рассуждали так: революционность буржуазии, поднявшей на борьбу против феодальной аристократии, несомненна. Значит, и произведения, созданные в это время, отличаются повышенной идейностью, революционным пафосом. Это был наиболее вульгарно-социологический подход. Но среди них были и такие, кто ориентировал пролетариат на первобытное искусство, которое предлагалось «воскресить и развить дальше»⁹²¹. Воображению французского социалиста Ж. Дестре будущее искусство рисовалось в образах античной классики. Э. Ван-дервельде, считая, что эстетические формы предельно консервативны, предпочитал говорить о народном социалистическом искусстве, использующем любую подходящую форму для нового содержания.

Заметим, что для их русских коллег более характерно было выстраивание модели будущего искусства с учетом обновления художественных принципов, отыскивания в самом способе художественного мышления элементов, из которых может быть выстроено здание пролетарского искусства. Некоторые связывали грядущее обновление

Д.Н. Овсянко-Куликовского: «Мы имеем счастье жить накануне величайших событий и преобразований во всем строе жизни, в основном укладе мировой культуры».

⁹²¹ Люблинский С. Социализм и искусство. СПб., 1907. С. 15. Напомним также об аналогичных предположениях К. Цеткин.

с техническими новшествами. Но отношение к техническому прогрессу в марксистской критике в целом было неоднозначным. У Троцкого, например, может быть обнаружена явная тревога по поводу обезличивания человека под влиянием складывающейся технологической цивилизации. В 1901 году в его работах еще присутствовала апология возможностей, открываемых новой техникой. Троцкий — один из первых — произнес дифирамб техническим новшествам и техническому прогрессу, обозначив еще на заре XX века ведущие темы пролеткультовской поэзии: «Мы глубоко убеждены, что машина как символ и воплощение неустанной борьбы человеческого гения за свободу от природы должна стать объектом высокого — разумеется, реалистического, а не мистического вдохновения!»⁹²². Он даже решает конкретизировать свою мысль, предлагая воспеть устройство часов, поскольку с ними могут быть связаны поэтичнее минуты жизни, или мощь локомотива, который стал «стальным воплощением неутомимой научной мысли»⁹²³.

Некоторая восторженность, но уже в несколько приглушенном варианте, по поводу перенесения воли коллективного человека «в рельсы, колеса, рычаги»⁹²⁴ и возникновения новой связи «человек-машина» сохраняется у него и в 1908 году. Но теперь он уже чувствует, что «техника подавляет личность»⁹²⁵, что она приучает к автоматизму поведения и к пассивности.

Сторонникам пролетарского искусства также был свойственен восторг от возможности выявить связи «между заводом, фабрикой и искусством»⁹²⁶, но в большинстве своем и они были далеки от умиленности «открывающимися»

⁹²² Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 202.

⁹²³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 203.

⁹²⁴ Там же. С. 324.

⁹²⁵ Там же. С. 326.

⁹²⁶ Там же.

перед рабочим новыми возможностями, понимая, что обезличивание и автоматизм скажутся на искусстве. Троцкий же был убежден, что обезличенный человек теряет вкус к индивидуальному и способен создавать только усредненное, вульгарное, типовое. Однако он верил, что индивидуальность человека полностью разрушить невозможно, она может только уйти на периферию искусства и дать знать о себе, например, в портретной живописи.

Критик, однако, колебался, не зная, как трактовать эту «обезличенность»: то ли увидеть в ней проявление мощного коллективистского начала, обеспечивающего поступательное движение вперед, то ли утрату тех ценных качеств, которые были выработаны человеком в процессе исторического развития. Но эти положения не осознаются Троцким как противоречия, он не ощущает, что они расположены в одной плоскости и вступили в столкновение друг с другом, разрушая цельность его концепции. В его теории параллельно существуют и надежды на появление образцового представителя рабочего класса, и опасения за вялость и пассивность технизированного представителя будущего общества. Это говорит о том, что классовые критерии не были осознаны критиком как всеобъемлющие. Когда он переставал накидывать классовую сеть на все происходящие в мире процессы, он оказывался способен нащупать ведущие тенденции развития человечества в XX веке, а именно: отчуждение, разрушительно воздействующее на природу искусства и способ его восприятия, обезличивание человека и т.п. Когда же классовые критерии брали верх, рождалась теория будущего искусства как «одной из форм исторического творчества коллективного человека»⁹²⁷.

Для некоторой части критиков-марксистов наличия социалистических идей оказывалось достаточным для того, чтобы объявить это искусство пролетарским. Откровенно

⁹²⁷ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 286.

революционизировал модернизм Коган⁹²⁸. Обозначая идею освобождения личности как общий источник возникновения индивидуалистической и социалистической литературы, Коган делает их как бы двумя ветвями одного дерева⁹²⁹. Они являются «союзниками в значительной части своей работы», так как «говорят о рождении новых сил, которые идут на смену буржуазии» и «свидетельствуют о бессилии и отчаянии последней». Коган говорил о «социалистической» литературе как о свершившемся факте, указывал, что она является «отражением психики

⁹²⁸ И не только он один. Социалистической (то есть революционной) считал всю поэзию модернизма, поскольку она рушит каноны, взрывает привычную систему буржуазной беллетристики, и Гр. Полонский, регулярно печатавшийся в сочувствующем меньшевизму «Современном мире». В аналогичных работах как бы уравнивались понятия авангард и революция (это получит широкое распространение в дальнейшем). Но под это тождество подводилась социальная база: «Модернизм порожден тою же действительностью, что и современный социализм — ужасами больших городов, нищетой народных масс, развитием естествознания, техники, промышленности и пр. Модернизм вышел на историческую дорогу с теми же победными кликами и с тою же жаждою власти и мировых завоеваний» (Современный мир. 1910. № 4. С. 140). Но этот же критик полностью отрицал наличие социалистической литературы в настоящем и относил ее осуществление к тому времени, когда пролетариат наконец «перестанет быть пролетариатом, т.е.порабощенным классом». Вот тогда он сможет создать свою социалистическую литературу, потому что «литература — поздний цветок культуры». А пока надо понять, почему модернизм зашел в тупик, и сделать все для его возрождения, поскольку «только через оздоровление и обновление модернизма» возможна «социалистическая литература» (Там же. С. 139).

⁹²⁹ Как уже упоминалось, идеалистический источник возникновения литературных явлений благополучно перекочевал из критики субъективных социологов через идеалистически-социологический трактат Е.А. Соловьева-Андреевича «Опыт философии русской литературы», где главной была идея личной свободы, в построения марксистов.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

современного пролетариата и в более широком смысле трудящихся масс вообще»⁹³⁰. Но критик не конкретизировал своих представлений о ней, упомянув только, что в ней будет существовать культ науки и точного исследования. В то же время он говорил о непрявленности в ней эстетического начала, что не позволяет отделять ее, по мнению Когана, от остальных продуктов человеческого творчества. Таким образом, критик явно расширял эстетическую деятельность пролетария до пределов трудовой деятельности человека вообще, что вызвало справедливые сомнения. «Социализм никогда и никого не учил смешивать лирику с политической экономией или драму <...> со статистикой <...>», — удачно парировал эти «откровения» Г. Полонский⁹³¹. Но прочность подобных представлений подтверждается и концепцией искусства будущего, разрабатываемой Троцким.

Для Троцкого главным в будущем искусстве являются его синтетические устремления. Что же подразумевает под этим определением критик? Синтетизм искусства нового времени будет заключаться в том, что оно впитает в себя все сферы жизнедеятельности человека, до того времени им не востребованные (и область политики, и экономику, и социальные отношения). Контуры будущего искусства потеряются в повседневной жизни, оно будет пронизывать «все наше бытие»⁹³². Это искусство явит собою «великую синтетическую красоту будущего»⁹³³. Будущее искусство станет «творчеством новых прекрасных форм сотрудничества, любви, братства, общественности»⁹³⁴. Его творец, освобожденный от рабской зависимости от тяжелого

⁹³⁰ Цит. по: Полонский Г. Рец. на «Очерки по истории западноевропейских литератур» П.С. Когана // Современный мир. 1910. № 4. С. 139.

⁹³¹ Там же. С. 140.

⁹³² Троцкий Л. Литература и революция. С. 219.

⁹³³ Там же. С. 217.

⁹³⁴ Там же. С. 219.

физического труда⁹³⁵, превратится в «ленивца будущего», отдающего свой досуг сотворению новых прекрасных форм жизни.⁹³⁶ Троцкий мыслил слияние искусства и жизни как достижимый идеал, которым в полной мере окажется способен наслаждаться народившийся «ленивец». В конечном счете критик программирует потерю искусством своей специфики, что подтверждает эволюцию Троцкого как литературного критика «влево»⁹³⁷. И все же прогнозы Троцкого относительно будущего искусства были отнесены в те времена, когда произойдут «глубокие изменения в органической ткани современного общества»⁹³⁸, т.е. свершится социалистическая революция.

«Доказательством» же расширения границ искусства сегодня ему служат картины импрессионистов, которые, «разлагая краски на составные части, убивая линии и очертания»⁹³⁹, словно размыкают рамки картин. Художник как бы вырывается за пределы полотна, его произведение заполняет пространство, приобретает черты декоративности, монументальности, статуарности⁹⁴⁰. Но по-настоящему

⁹³⁵ Критики-марксисты не могли придумать ничего лучшего, как заменить рабов машинами и предположить, что искусство будет создаваться в обстановке абсолютного безделья.

⁹³⁶ Указание на «ленивца будущего» едва ли не фарсово звучит в устах человека, бывшего адептом жестких методов принуждения, но следует помнить, что концепция «казарменного социализма» родилась у Троцкого не сразу. И ей предшествовала явно гедонистическая формула всеобщей лени и довольства, корректируемая, однако, некоторыми небезынтересными педагогическими пожеланиями, о которых было сказано выше.

⁹³⁷ Аналогичные идеи развивал в это время Ж. Дестре.

⁹³⁸ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 392.

⁹³⁹ Там же. С. 218.

⁹⁴⁰ Надо отметить, что поиски, пожелания и прогнозы монументального искусства также не являлись индивидуальными особенностями видения Троцким перспектив эстетического развития XX века. Известно, что и Луначарский много размышлял о монументальном искусстве. Но эти предположения

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

только культура, создаваемая в мире «коллективных настроений, массовых задач, общественной борьбы»⁹⁴¹, способна выполнить главную задачу, стоящую перед искусством, — сплавлять людей. Яд же индивидуализма разлагает синтетическую природу искусства. И все же критерием для определения существа будущего искусства у Троцкого выступает не классовое его прикрепление к определенному общественному слою⁹⁴² (он даже прообразом будущего искусства делал искусство Спарты, только обогащенное «всеми чудесами техники»⁹⁴³), а, как и у Чужака,

не были прерогативой марксистской критики. В это же время аналогичные вопросы обсуждались и в символистской эстетике и критике, которая связывала появление монументального искусства с преодолением индивидуализма, окончанием критической фазы развития человечества и переходом его вновь к органической фазе. См., например, признания Г. Чулкова в его статье 1914 г. «Демоны и современность».

⁹⁴¹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 226.

⁹⁴² Классовый фактор осознавался Троцким главным образом как принадлежность идеологической сферы. Естественно поэтому, что Троцкий очень внимательно относится к социальной ориентации писателя, его осведомленности в политических и социальных теориях своего времени, считая, что это оказывает воздействие и на пафос творчества, и на выбор объекта изображения. Буржуазный художник может предложить обществу только «универсальный объективно-патентованный идеал» (так презрительно критик именует общечеловеческие ценности буржуазного мира), а не новые ценности «социальных стремлений, порожденных данным положением вещей» (так он именует пролетарское мировоззрение). Так, на его взгляд, неверное понимание расстановки классовых сил привело немецкого драматурга Арно Гольца к тому, что он сделал своими героями представителей артистической богемы, так называемых «социал-аристократов», которые совершенно «не показательны» для современности. А ведь называя свою драматическую трилогию «Берлин», Гольц явно претендовал на выражение ведущих тенденций эпохи, которые увидел в характерных чертах новой городской цивилизации.

⁹⁴³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 226. Любопытен сам по себе этот образец, взятый из рабовладельческих времен. Но и у Когана мы найдем

«творчество», поглощающее собой все сферы жизни, т.е. тоже своеобразное «жизнестроительство». Появление искусства нового типа было обусловлено, по Троцкому, не только «социальной», но и «чисто эстетической» «логикой»⁹⁴⁴. Как видно, в исследовании определенных аспектов литературы и искусства сближались существовавшие в марксистской критике достаточно разнородные течения.

Элементы подобной «эстетической» трактовки действительности обнаружатся и у Луначарского, в 1906 году пытавшегося набросать контуры пролетарской эстетики. В его требованиях звучат и отзвуки махизма, и «мелодия» эстопсихологии, и «трубный глас» философии жизни, оформившейся в эстетической сфере в виде категории «живая жизнь». Сущность пролетарской эстетики, по Луначарскому, заключается «в жажде повышения жизни, жажде, свойственной всему здоровому, в воззрениях на искусство как на живой элемент живой жизни, в глубоком единстве красоты и действительности, — в том смысле, что действительность должна стать целиком прекрасной и что повышенная революционно-стремительная жизнь неразлучна с красотой — в высокой оценке красоты за то, что она прибавляет к энергии психической жизни»⁹⁴⁵.

Сопоставляя высказывания Когана, Троцкого, Чужака, Луначарского, можно констатировать, что в марксистской критике возникал устойчивый мотив: искусство, при всех его достоинствах, буржуазно, оно должно самоустраниться в пролетарской культуре, превратиться в эстетическое измерение трудовой деятельности масс. При сомнительности этих утверждений нельзя не заметить, что марксистская критика очень близко подошла к угадыванию таких

сравнение понравившихся ему произведений «боевой», рабочей поэзии с той, которая была во «времена Тиртея и Солона» (*Коган П.* Первая ласточка // Вольный университет. 1914. № 11–12. С. 64).

⁹⁴⁴ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 391.

⁹⁴⁵ Вестник жизни. 1906. № 6. С. 21.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

«размытых», «пограничных» художественных форм, как хеппинг, перформанс, импровизационные массовые ритуалы и действия и т.п., которые действительно возникнут в XX веке.

Сомневался в способности привычного реализма нести подобный синтетический «груз» будущего искусства М. Морозов. По его убеждению, «реализм — это высшая правда в искусстве. Это не копия жизни, а творческое воссоздание ее прошлого, настоящего и будущего. Но разбивая мир на осколки и собирая их механически воедино, он не достигал цели. Ему не хватало умения передать ту непосредственную цельность и неразложимое единство бытия, которое захватывает нас в жизни, которое затуманено в современных воззрениях»⁹⁴⁶. Критику казалось, что желанной задаче больше соответствуют «героический романтизм, пророческие чаяния»⁹⁴⁷.

Однако восхищение «героическим романтизмом» присутствовало далеко не у всех критиков марксистского лагеря. Подозрительное отношение к романтизму у Когана было связано с тем, что он не видел в реальной действительности «почвы для мечты». Кроме того, романтизм в его сознании связывался с застоем и общественной реакцией. «У тех миллионов, которые куют формы будущей жизни, иной бог, и видят они его в иных “положениях”, которыми не занимались ни немецкие романтики, ни современные символисты»⁹⁴⁸, — писал он, не уточняя, правда, какие же «положения» захватят воображение миллионов. Но, памятуя, что для него аналогом общественного подъема являлся реализм, можно предположить, что будущую литературу он связывал именно с этим направлением.

Коган попытался обрисовать особенности «будущего реализма». «Возврат к тому реализму, который властно проник

⁹⁴⁶ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 208.

⁹⁴⁷ Там же.

⁹⁴⁸ Коган П. Немецкий романтизм перед судом мистика. С. 116.

в художественное творчество XIX столетия, который сблизил науку с искусством», нашел он в «скучном», похожем на «деловую прозу» романе А. Библика «К широкой дороге». «Это тот реализм, который не пугался ни специальной терминологии, ни философских рассуждений, ни исторических справок и документов, ни социологических трактатов, ни публицистических призывов, наполняя романы и пьесы этими дотоле чуждыми художественному творчеству элементами, творя из этой амальгамы какую-то новую красоту, красоту особую, земную. Это тот реализм, следуя которому, Бальзак вставлял в свои романы исследования о выделке дешевых сортов бумаги или возвратном счете, Толстой в “Войне и мире” переплетал свои недостижимые по красоте образы с дипломатическими актами, военными реляциями и историческими рассуждениями, великий романтик Гюго в “Человеке, который смеется” — фантастическом романе — поместил длинное историческое исследование о компрачикосах, Куприн в рассказе “Молох” — сведения об акционерных компаниях и положении рабочих»⁹⁴⁹. Как явствует из приведенной цитаты, воображению Когана рисовался некий «производственный реализм».

Критик утверждает, что «специальная терминология, неведомые слова, звуки БЕЗ СОДЕРЖАНИЯ в романе начинают играть по-новому, не только создают “впечатление достоверности”», но и «напоминают о великом чувстве действительности, о научной пытливости, живущих в душе современного человека»⁹⁵⁰. И надо признать, что, не угадав «генеральной линии», Коган довольно-таки точно наметил отдельные тенденции развития искусства, которые будут заключаться во все большей его «раскованности», жанровых смещениях, потребности черпать материал из смежных областей, удивительной и прихотливой мозаике его стилей.

⁹⁴⁹ Коган П. Первая ласточка // Вольный университет. 1914. № 11–12. С. 64.

⁹⁵⁰ Там же. С. 65.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Но чаемая марксистами перестройка искусства шла очень медленно. Трудно преодолимой оказалась даже такая мелочь, как переключение внимания на новый источник вдохновения. Нескоро еще, печалился Троцкий, фабрики, дымные трубы, телеграфные столбы, трамваи заменят художнику леса, пригорки и реки. Но эти трудности будут омрачать существование только буржуазного художника. Пролетарскому художнику новые источники вдохновения откроются без труда, сами собой. Так критик действительно сложную философскую проблему взаимоотношения творца и натуры в широком смысле сузил до выявления классовой принадлежности творящего.

Чужаком в концепцию будущего искусства закладывалась глобальная задача — проявить подсознание «класса-мессии», воплотить «могучие, но неясные призраки и аккорды, населяющие его коллективную душу», в «монументальные фигуры-символы»⁹⁵¹. Критик колебался в определении источника изменений и новаций будущего искусства. В одном случае он объявлял основой будущего искусства «идеологию трудящихся», мировоззрение, пришедшее на смену социально-этическим идеям либерального толка, питавшим освободительное движение прежних лет. В такой идеологии не будет страха смерти, исчезнет боязнь жизни, пропадет ощущение зависимости от случайностей судьбы. А это повлечет за собой активную жизненную позицию, творческий подъем, стремление к осознанию и осмыслению острейших проблем бытия. В другом случае источником будущего искусства он считал городскую цивилизацию, заместившую патриархальные представления о мире. Чужак, как и Троцкий, заявлял, что городское существование изменило способ и тип восприятия человека. Ведущими стали впечатления и настроения, сменяющие друг друга. И для него импрессионизм, который «стремится

⁹⁵¹ Чужак Н. Быть или не быть русскому символизму... // Восточная заря. 1910. № 277. 5 декабря.

ухватить главнейшее и, хоть не верное в отношении натуры, только кажущееся, но ОБЩЕЕ»⁹⁵², в сочетании с другими элементами создаст силуэт будущего искусства. Такой импрессионизм обращается к детали не как «к самоцели», а как к «средству <...> для конечной цели: поднесению читателю экстракта впечатлений, усугублению последнего, подчеркиванию настроения»⁹⁵³.

Но городское существование в эпоху капитализма чревато издержками. Искусство будущего будет использовать современную городскую культуру только как подножку для восхождения на новую ступень. И хотя этот период — переход от «патриархальности» к «городскому укладу» (Чужак называет его периодом «культурного пауперизма») — неминуем с его негативными последствиями, преодолеть его все же возможно. И в итоге именно городская культура, освобожденная от капиталистического диктата рынка, утопический город будущего даст толчок развитию подлинной культуры. Чужак не уточняет, что же за конечный «продукт» будет произведен, но намекает, что рождение «новых напевов» произойдет из «фабричного котла». Таким образом от широковещательных деклараций он переходит к традиционному для марксистской критики размышлению об искусстве рабочих.

Размышляет о будущем искусства и Каменев. По его мнению, пролетарская литература возникнет тогда, когда станут реальностью, обретут зримые контуры идеалы социализма, что для него напрямую связано с развитием города. Новую культуру будут творить его «дети», которые увенчают в итоге «угрюмую красоту борьбы победной радостью»⁹⁵⁴ творчества. Обратим внимание, что Каменев не конкретизирует своих представлений о пролетарской литературе, указывая только на ее пафос — «победную радость».

⁹⁵² Восточная заря. 1909. № 207. 25 декабря.

⁹⁵³ Там же.

⁹⁵⁴ Каменев Л. Суровые напевы. (Памяти Н.А. Некрасова). С. 16.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Также ей приписывается внутренняя творческая энергия (которую можно понять и как свободу от идеологических пристрастий). Во всяком случае, его слова можно расценить так, что в новой культуре будет преобладать воля к «творчеству», а не «мифологизация» и «идолопоклонство», свойственные старой культуре.

Утопизм как форма мышления и — как следствие этого — утопическое прогнозирование вариантов будущего искусства сближало эстетику марксизма и эстетику младосимволизма. В частности, оказались во многом сходны проекты развития театрального действия у В. Фриче и В. Иванова. И если младосимволисты в большинстве своем оставляли без внимания или с презрением отшатывались от всего, что печаталось под обложкой марксистских сборников, то сами марксисты о сходстве знали и во времена появления «народных праздников искусства», массовых действий и шествий в 1917 году с ехидством вопрошали: «Куда скрылись те философы и поэты, которые в дни, когда народ был связан по рукам и ногам, толковали так мистически восторженно о “соборном” начале в искусстве?»⁹⁵⁵.

«Народные праздники искусства» по форме должны были быть аллегорическими шествиями, живыми картинами, а их содержанием должно было стать прославление «величайшего события начала XX века — русской революции» (под «величайшим событием» Фриче имел в виду не Октябрь, а Февраль), укрепление «веры в открывающиеся перед миром перспективы». Обращает на себя внимание поистине планетарный масштаб творимого зрелища. Событие национальной истории предельно гиперболизируется, все конкретные черты стираются, и «широкие массы» вовлекаются во всеобщий «праздник свободы и красоты». Сам Фриче с восторгом пишет о массовых зрелищах, которые должны распространять «по земле РЕЛИГИЮ человечества»

⁹⁵⁵ Фриче В. Праздник свободы и красоты // Власть народа. 1917. № 3. 30 апреля.

и перерождают «мастерскую свободы и труда в ХРАМ народного искусства». Не случайно критиком, хотя и со ссылкой на французского писателя, произносятся слова: «Народ станет БОГОМ. Закалим наши идеалы в огне общих СТРАДАНИЙ»⁹⁵⁶.

Но ведь это словарь В. Иванова! Налицо сходство с его концепцией театра, выросшего из дионисийских празднеств, оргий и экстазов! И в то же время Фриче рисовал поистине унылую программу существования искусства в будущем обществе, когда сохранятся только архитектура и декоративные искусства, литературой будут заниматься только чудаки, в поэзии первостепенное место займет песня.

Вопрос о пролетарском искусстве был и вопросом о появлении его создателей. В среде русских марксистов этот вопрос очень быстро переключался в плоскость размышлений

⁹⁵⁶ Не должна показаться необычной апелляция Фриче к страданию как ведущему настроению рождающегося искусства. Именно страдание наряду с пафосом силы, сопротивления, мужества и стойкости становилось для части марксистской критики основным мотивом появившегося в огне классовых битв искусства. Причем и тот, и другой элемент есть отголоски нищезанятия, переработанного в горниле марксистского мирозерцания. Так, Шулятиков активно пользовался термином «культ страдания», взятым напрокат у Ницше, хотя и серьезно переосмыслил его. Это понятие у него заменило понятие эксплуатации и притеснения народа. Мотивом «страдания» объединил он творчество Надсона, Мережковского, Минского и Бунина, считая, что таким образом ему удалось нивелировать все творческие индивидуальности, сделав произведения этих писателей лишь очередным «этапом новейшей лирики». Но этот же мотив он рассматривал как ведущий и в пролетарской поэзии, к которой он отнес творчество итальянской поэтессы Ады Негри. У нее он отметил «неудержимое влечение к жизни» и «веру в светлое будущее человечества», свидетельствовавшие, по его наблюдениям, о росте классового сознания пролетария. А источником этого роста он объявил «культ страдания», который и вырабатывает в рабочем качестве жизнестойкости и способности к сопротивлению.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

о социальном происхождении писателя. Будет он интеллигентом или пролетарием? Нечеткость позиции определенной части критиков-марксистов по этому вопросу объявлялась соглашательством, настроенностью не на классовую борьбу, а на ожидание «замены политических группировок (а следовательно, и классовой борьбы между ними. — М.М.) внутренним свободным общением» по принципу «тяготения аналогичных настроенностей»⁹⁵⁷.

Неспособность художника, принадлежащего к буржуазной интеллигенции, создавать искусство, интересное рабочему, объяснялась критиками-марксистами прежде всего узостью его кругозора. В то время, когда «кругом жизнь бьет ключом, СТАЛКИВАЮТСЯ ПАРТИИ и КЛАССЫ, на обломках прошлого уже зеленеют молодые побеги будущего», внимание такого художника обращено на «эгоистичных, дряблых и мстительных “интеллигентных” людей, ушедших в свои маленькие любовные делишки, с их извращенными представлениями о любви и дружбе»⁹⁵⁸.

В этом же духе размышлял и Л. Войтоловский: «Буржуазный писатель может прекрасно изобразить всю внешнюю обстановку рабочей жизни», но «проникнуть» «в изгибы пролетарской души» сможет только пролетарий⁹⁵⁹. Как и А. Потресов, Р. Григорьев, А. Богданов, он

⁹⁵⁷ Галич Л. Религия, политика, культура // Полярная звезда. 1906. № 14. С. 209.

⁹⁵⁸ Фриче В. Рец. на драму Ст. Пшибышевского «Для счастья» // Правда. 1904. № 8. С. 193. Любопытно сравнить этот пассаж с упреками народнической критики в лице А.М. Скабичевского, обращавшегося к буржуазной литературе со словами: «Какого же разнообразия изображений можете вы требовать от писателя, который вздумает черпать свои сюжеты из небольшой горсточки людей, получающих от пяти до двадцати тысяч годового дохода, да и эту горсточку фактически рассматривает только со стороны ее амуров и адюльтеров?» (Скабичевский А.М. Соч.: в 2 т. СПб., 1902. Статья о М. Крестовской). Как видим, вульгаризаторство было свойственно не одной марксистской критике.

⁹⁵⁹ Киевская мысль. 1914. 12, 13 апреля.

поставил под сомнение возможность возникновения пролетарской литературы в настоящем. По его мнению, пролетариат еще только находится у «истоков своей собственной пролетарской культуры», а литература, изображающая пролетарскую психологию, может быть «волнующе правдивой», но останется «наивной и безжизненной»⁹⁶⁰, лишенной художественности.

В отношении тем, рекомендованных пролетарской литературе⁹⁶¹, эти критики были особенно суровы: «борьба» и только «борьба организованного сознательного пролетариата за свое экономическое и политическое освобождение» должна становиться материалом литературных произведений. Естественно, что интеллигент в силу

⁹⁶⁰ Киевская мысль. 1914. 14 апреля.

⁹⁶¹ Одним из первых наметил темы пролетарского искусства Ф. Меринг, он обозначил его пафос, сделал акцент на внутренней динамике, диалектике жизни, которая должна быть в центре искусства нового типа. Он, можно сказать, положил начало делению искусства на пессимистическое и оптимистическое в зависимости от классовой основы: первое отдал на откуп буржуазии, второе сделал достоянием пролетариата. Однако при этом пролетарское искусство не раскрывалось им как способ выражения специфической классовой психологии, поскольку удовлетворять пролетария, по его мнению, способно любое радостное искусство. О специфической психологии пролетария мы узнаем из его высказываний немного (он сделал несколько разрозненных замечаний об эмоциональной стороне жизни, которая должна была заключаться в том, что пролетарию нужно быть всегда веселым и бодрым). Критик всячески подчеркивал проницательность рабочего, которого нельзя заманить игривыми фливорностями, который всегда распознает, пишет автор о рабочем движении со знанием дела или не имеет о нем ни малейшего представления. Такой рабочий никогда не примет добрые намерения за доброе исполнение, то есть отделит зерно от плевел. В работах Меринга налицо очевидное заигрывание с рабочим. Одновременно это и пример предельной запрограммированности социалистической эстетики, которая создавала некие модели потребителя искусства и уже под них подстраивала свое понимание происходящих в искусстве процессов.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

особенностей собственной психики — «отсутствие воли, преобладание иррациональных настроений, склонность к фантастике и мистике, наконец желание уйти от жизни в мир мечты и сновидений»⁹⁶² — не способен дать ее адекватное изображение.

Но, требуя от художника активного участия в общественной борьбе и понимания сути столкновений партий и классов, критики-марксисты не верили, что можно поспеть за стремительным потоком событий. «Художник может отлить в яркие образы те или другие общественные состояния и настроения лишь после того, как последние в достаточной степени кристаллизуются»⁹⁶³, — утверждал В. Фриче⁹⁶⁴. Следовательно, дело заключалось не только в том, кто живописует социальные конфликты — интеллигент или пролетарий, а и в понимании искусства как дублирующей действительность конструкции. Поэтому, даже встречаясь с изображением в искусстве реальных классовых конфликтов, склонные к вульгаризации марксисты не всегда их «узнавали»⁹⁶⁵, поскольку требовали конкретного изображения вражды людей, «лишенных орудий труда, с людьми, владеющими средствами производства»⁹⁶⁶.

⁹⁶² Фриче В. Художественная литература и капитализм. М., 1906. С. 101, 128.

⁹⁶³ Фриче В. Очерки современной литературы. Новый сборник «Знания» // Правда. 1905. № 12. С. 22.

⁹⁶⁴ И, написав так, почти дословно повторил слова бельгийского социалиста Э. Вандервельде: «Эпохи переходные, эпохи критические и революционные, подобно нашей, могут создавать только вымученные и несовершенные творения <...> Мечту и действительность соединить нельзя» (Вандервельде Э. Социализм и искусство // Искусство в буржуазном обществе / под. ред. В. Фриче. СПб., 1906. С. 68).

⁹⁶⁵ Так произошло с пьесой М. Горького «Дети солнца», которую он записал в разряд идейно несостоятельных, порочных, едва ли не враждебных пролетарскому сознанию произведений.

⁹⁶⁶ Фриче В. Очерки современной литературы. Новый сборник «Знания» // Правда. 1905. № 12. С. 22.

Помимо верного изображения и истолкования пролетарских тем важнейшей задачей пролетарской литературы объявлялась передача чувств рабочего. И здесь вновь интеллигент оказывался не у дел. Так, Каменев неколебимо убежден, что пролетарскую литературу будут творить Павлы Власовы (имя, возникшее в качестве нарицательного обозначения сознательных рабочих), а не «воспитавшиеся в школе Тараса Маякина» «сверхчеловеки»⁹⁶⁷. Каменева, несомненно, можно отнести к блюстителям пролетарской чистоты, потому что он уверен, что «выходцам из другого мира» не дано «попасть в ногу с молотобойцами»⁹⁶⁸. Вот и Брюсов у него не перешагнул «идеологической молодости» русской буржуазии⁹⁶⁹.

Считалось, что интеллигент еще может понять рабочего, но почувствовать его внутренний мир не в состоянии. Это положение основывалось на тезисе, что интеллигенция осваивает те области идеологии, где ведущую роль играет разум. Но почему-то делался вывод, что интеллигент может изобразить несознательного рабочего, в то время как нарисовать «общественного бойца <...> с его усложненной психологией ему не под силу»⁹⁷⁰. На самом деле вывод должен был быть совсем иным: там, где превалируют неосознанные действия, интеллигенту все неясно, но там, где пробудилось сознание, он должен чувствовать себя «в своей тарелке».

Возможно, повод для утверждения о непостижимости внутреннего мира рабочего для интеллигента давали

⁹⁶⁷ Каменев Ю. О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове // Литературный распад. Книга 1. С. 60.

⁹⁶⁸ Там же. С. 79.

⁹⁶⁹ Видимо, в представлении Каменева буржуазная идеология была более «цепкой», чем дворянская, поскольку допустил же он «включение» Некрасова в «мужицкое царство».

⁹⁷⁰ Юшкевич П. Пролетариат и художественная литература (К вопросу о бедности «пролетарской литературы») // Новый журнал для всех. 1912. № 12. С. 87.

статьи наподобие той, которую опубликовал В. Перович в 1911 году. В ней автор продемонстрировал близоруко-интеллигентский взгляд на все происходящее в сознании пролетария. В красоте машины, в движении рычагов «чувствуется легкость, точность, изящество»⁹⁷¹. Надо только подтолкнуть рабочего к тому, чтобы он увидел «световые эффекты» в пламени, вырывающемся из доменных печей, в «полусвете, царящем в мастерской, во вспышках расплавленного металла», — и тогда он постигнет особую эстетику пролетарского труда. Но ведь совершенно очевидно, что рабочий будет не восторгаться, а слепнуть в полумраке мастерской, не ловить блики, а обжигаться пламенем печи и отшатываться от вспышек расплавленного металла.

Противопоставление «идеологии ума» «идеологии чувства» получило развитие в критике В. Воровского, который в этой несогласованности увидел причину появления идеализирующей пролетарской литературы. Анализируя произведения М. Горького, он охарактеризовал эволюцию писателя как путь от воплощения героического, боевого настроения пролетариата, насытившего оптимистическим пафосом его рассказы о босяках, к идеализации действительности, возникающей, когда существует только политическая зрелость пролетариата. В статье «Литературные наброски. Февраль 1911» он рассмотрел кредо писателя Мастакова из пьесы «Чудаки» как выражение горьковского эстетического идеала. В призыве к приукрашиванию действительности в искусстве он увидел опасность влияния махистской философии, но в то же время расценил этот призыв и как по-своему закономерное явление. По Воровскому, художественная идеология всегда задерживается по сравнению с научной, поэтому эстетическое развитие психики пролетариата закономерно отстает от его политического и экономического созревания.

⁹⁷¹ Перович В. Искусство и Демос // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 1. С. 62.

Версия Воровского о необходимости «всесторонней» зрелости рабочего класса для выработки совершенных художественных произведений была уже при ее рождении опровергнута. Указывалось, что трудно себе представить более самостоятельного пролетария, чем западноевропейский рабочий, однако и он так и не сумел создать ни одного значительного произведения пролетарского искусства. А ведь именно отсутствие художественно полноценных произведений пролетарской литературы служило для Воровского основанием, чтобы, не отвергая в принципе самую возможность ее осуществления, отнести ее возникновение к тому будущему, когда созреет «творческая пролетарская психика» и появятся «собственные идеологи в области искусства», «чисто пролетарские таланты»⁹⁷².

Мнение по этому вопросу высказывали не только постоянно функционировавшие критики. Ф. Калинин, профессиональный рабочий, только собиравшийся стать критиком, начал свою деятельность со статьи «Тип рабочего в литературе», имеющей многозначительный подзаголовок «Мысли рабочего». В статье критика-рабочего имелась заявка на охват значительно более широкого круга проблем пролетарской литературы, чем это было принято в марксистской критике.

Он проанализировал произведения, в которых возник образ рабочего, и отверг многие из существовавших в марксистской среде теоретических схем и концепций. Но одну из них он повторил. Понимая интуицию предельно узко (не как внутреннее чутье, способность внерассудочным путем постигать явления, а «по-богдановски», то есть как конкретный чувственный опыт), Ф. Калинин утверждал, что художник «творит интуицией», культивируя в собственном внутреннем мире «непосредственные переживания»⁹⁷³. Поэтому критик пришел к выводу, что постичь

⁹⁷² Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 499–500.

⁹⁷³ Новый журнал для всех. 1912. № 9. С. 97.

психологию пролетария интеллигенту не дано, так как он не переживал ничего из того, чем заполнена жизнь рабочего. Это, конечно, глубоко ошибочное заключение. Получается, что художники не могут, не имея возможности переживать события в непосредственной данности, воссоздавать людей прошлых эпох, писатель-мужчина не способен рисовать женские образы и т.п.

Но это неверное в своей основе положение не определяет всех выводов его работы. В остальном он отталкивался от традиционных представлений о типическом, выработанных материалистической эстетикой прошлого, и на этом основании делал вывод, что изображение рабочих в творчестве всех без исключения писателей современности недостоверно. Анализируя произведения Арцыбашева, Горького, Винниченко и др., Ф. Калинин убедительно показал, что создан миф о рабочем, каким его хочет видеть интеллигенция, с теми чертами психики, которыми она его умозрительно наделяет, с тем сознанием, которое вырабатывалось в исключительных случаях и в особой обстановке. Основной аргумент, который использовал критик, — это необыкновенно богатый, разнообразный мир чувств, существующий в душе рабочего и оставшийся за пределами литературы. Больше всего достается М. Горькому. Ф. Калинин вступает в спор с Плехановым и его интерпретацией поведения рабочих во «Врагах», настаивая на том, что «идея рабочей солидарности», которую проводит автор, на самом деле является проявлением «фанатического мистицизма», «солидарности сектантского типа», когда один член «тайной организации»⁹⁷⁴ ценой своей жизни должен во что бы то ни стало спасти другого. Теми же чертами обладают герои «Матери», действовавшие в сугубо «определенную историческую эпоху рабочего движения». Писатель подчеркнул таинственную обстановку подполья, необходимость конспирации, священное отношение к социалистической идее, что

⁹⁷⁴ Новый журнал для всех. 1912. № 9. С. 101.

доказывает, по мысли критика, что нарисован не сознательный рабочий, а «исключительный персонаж», фанатично-аскетичный романтик.

Итак, Ф. Калинин высветил очень существенный момент в литературе, создаваемой с опорой на принцип пролетарской партийности: рисуя героя определенного образца, ее творцы, явно не ставя перед собой такой цели, изнутри «вскрывали» способ построения партийной организации большевистского типа как организации иезуитского толка и обнажали ее сектантскую сущность. Эту тему «замолчала» вся марксистская критика, и она всплывала только в партийной публицистике, которая констатировала выдвижение на первые роли в партии льстецов и демагогов. Об этом писал в статье «Трагедия рабочей интеллигенции»⁹⁷⁵ М. Клеветский, указавший, что собственной рабочей интеллигенции, «знающей всю будничную обстановку жизни рабочего», предпочли «партийную интеллигенцию, спекулирующую на стихийном недовольстве масс», готовую на любую, самую «грубую лесть по адресу рабочих» ради достижения власти.

Можно сказать, что самое неожиданное в статье Ф. Калинина — ее пафос, заключающийся в привлечении внимания именно к «индивидуальной душе». Это звучит прямо-таки вызовом по отношению ко всем заверениям о коллективизме и коллективности как определяющих принципах пролетарского существования. И задачу пролетарской литературы он видит совсем не в изображении массовых явлений, на чем настаивало большинство «социалистических критиков». Напомним, что Воровский записал Куприна в «отсталые» писатели только потому, что тот продолжал воспевать усилия героев-одиночек, когда на повестке дня стояли уже проявления массового героизма, а место индивидуального героя занял «собираТЕЛЬный деятель»⁹⁷⁶. В таких требова-

⁹⁷⁵ Власть народа. 1917. № 121.

⁹⁷⁶ Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 309.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

ниях Калинин усматривает «засилье политико-экономических взглядов». И поскольку для этого критика главным является изображение «пролетарского чувства», то понятно, что массовое движение рабочих он должен отодвинуть на второй план под тем предлогом, что в нем «чувство всегда ограничено определенными рамками и не может быть изображено с таким разнообразием, какое позволяет исследование индивидуальной души»⁹⁷⁷.

Надо признать, что русские марксисты все же пытались понять реальную душу русского рабочего и, даже ошибаясь, иногда выявляли процессы, определяющие ее психологическую структуру. С «красотой нового строя душевного» (определение А. Луначарского) связывали критики реорганизацию художественного творчества. Но в большинстве своем они действовали в рамках запрограммированных представлений о рабочей психике, ведущей доминантой которой был объявлен коллективизм и неспособность к унынию.

Понятие «пролетарская культура» было широко явлено на страницах «Парижского вестника». Оно охватывало собой и литературу, пронизанную светом социалистических идей, и выработку литературных навыков у самих пролетариев, и развитие их эстетических потребностей. В конкретной практической деятельности газеты эти две сферы оказывались неразделимы, поскольку развитие в пролетарии творческих способностей должно было проходить под знаком укрепления в нем верности социалистическим идеалам.

Тесное переплетение этих моментов хорошо прослеживается в деятельности парижского кружка «Пролетарская

⁹⁷⁷ Новый журнал для всех. 1912. № 9. С. 99. Здесь намечался заочный спор с В. Засулич, которая предлагала в рецензии на роман Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» именно изображение массового движения под тем предлогом, что это позволит писателям не «разменивать» свой талант на живописание совершенно незначимых индивидуальных переживаний, а позволит раскрыть то общее, что связывает людей в революции.

культура» (вдохновителем и секретарем его был А.В. Луначарский), который начал свою деятельность, по-видимому, в начале ноября 1912 года, когда «Парижский вестник» (№ 44) напечатал «Письмо в редакцию от рабочего кружка». В «Письме» формулировалась цель работы кружка («способствовать самопознанию пролетариата и развитию его самостоятельного культурного творчества») и намечались пути достижения этой цели. Одним из них объявлялось обращение ко «всем сторонам человеческой культуры». При этом отмечалось, что наследие прошлого будет восприниматься «пролетарской интеллигенцией» творчески: она будет обогащать его «новыми элементами». Однако рассуждения об этих «новых элементах» ограничились априорным утверждением обязательного наличия черт «глубокого своеобразия», опять-таки обусловленного общественным положением рабочего класса.

Авторы письма заявили, что рабочим будет предоставлена полная свобода в способах выражения своего отношения к любому «великому явлению жизни» — «природе, любви, детям, религии и т.п.» Иными словами, намекалось, что для раскрытия своих мыслей и чувств рабочий может выбрать любое из существующих художественных направлений, что он имеет полное право обращаться не к социальной, а «вечной» проблематике литературы. В качестве основного требования выдвигалась задача сделать созданное рабочим интересным как ему самому, так и «всем образованным и вдумчивым людям». Таким образом создание пролетарского искусства, у истоков которого стоял Луначарский, проходило под знаком «всеобщности».

На взгляд этого критика, противопоставление мироощущения рабочего мировоззрению интеллигента надуманно, а утверждение, что «художниками нового искусства будут непременно физические рабочие», глупо. Перевоспитание интеллигенции в лоне марксизма идет вполне успешно, как и приобщение рабочих к миру эстетических ценностей, утверждал он.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

Луначарский по вопросу об интеллигенции занял как бы промежуточное положение между Лениным и Троцким. С одной стороны, он утверждал, что «ЛУЧШИЕ (то есть обладающие прекрасными нравственными качествами. — М.М.) люди интеллигенции» понимают, что «вне пролетариата нет силы, способной “оружие критики” превратить в “критику оружием” и в социальное творчество», но, с другой стороны, он был убежден, что именно «социально-экономическая стихия (т.е. материальный стимул, корысть. — М.М.) толкает художников <...> к плодотворному союзу с пролетариатом»⁹⁷⁸. Такое решение вопроса об участии художественной интеллигенции в создании пролетарского искусства было предложено критиком уже в период первой русской революции. Потом он к нему вернулся еще раз в 1910-х годах в «Письмах о пролетарской литературе» (Борьба. 1914. №№ 1, 3, 6), где еще раз подчеркнул «неизолированность» области пролетарского искусства⁹⁷⁹ от всемирного культурного развития человечества.

Марксистская критика довольно рано поняла, что нельзя ограничиваться проектами и пожеланиями, а необходимо искать пролетарского художника или, в крайнем случае, конструировать его. Лучше всего для этой цели подошел М. Горький. После «Врагов» о нем заговорили как о «первом русском художнике, взявшемся за социалистическую тему и чисто социалистически ее обработавшем»⁹⁸⁰. Окончательным вердиктом явилось высказывание Ленина: «Горький — безусловно крупнейший представитель пролетарского искусства, который много для него сделал

⁹⁷⁸ Луначарский А.В. Задачи социал-демократического художественного творчества // Вестник жизни. 1907. № 1. С. 126, 136–137, 129.

⁹⁷⁹ Эти же мысли он развил в цикле статей «Культурные задачи рабочего класса» и статье «Политика и культура» (Новая жизнь. 1917. 11, 21 июня и 30 июля).

⁹⁸⁰ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 164.

и еще больше может сделать»⁹⁸¹. Надо подчеркнуть, что эти слова были произнесены в 1910 году, когда Ленину уже были известны философские «промахи» Горького. Следовательно, свое суждение он выносил, основываясь не на философских и политических взглядах писателя, а рассматривая его творчество в более широком мировоззренческом контексте.

В связи с возникновением литературы нового типа о Горьком много говорил Каменев. Он не называл его пролетарским писателем прямо, но косвенно имел в виду это, так как социалистическими идеалами его творчества объяснял ненависть к нему буржуазных литераторов (З. Гиппиус, в частности). В его произведениях критик обнаружил подступы к тому типу творчества, героем которого рано или поздно станет «человек из народа», «сам народ», а в «Городке Окурове» он увидел «великую эпопею»⁹⁸².

В отличие от большинства марксистов Троцкий связал творчество М. Горького с интеллигентским мироощущением. По определению критика, его вхождение в литературу сопровождал «взрыв интеллигентского самочувствия»⁹⁸³, а почву для его популярности подготовил Ницше со своим протестом против «наивнопомещанского индивидуализма». Это еще раз свидетельствует о том, что «пролетарское сознание» отнюдь не однозначно трактовалось критиками-марксистами, что доказывает и объявление некоторыми критиками, преимущественно меньшевистской ориентации, А. Библика пролетарским писателем.

Алексей Библик оказался для них «своим» по политическим симпатиям писателем, который идеал будничной, кропотливой, скучной каждодневной работы, о которой так

⁹⁸¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 251.

⁹⁸² Небезынтересно, что такую же «великую эпопею» увидел Каменев и в шмелевском «Человеке из ресторана» (Каменев Ю. Литературные беседы // Звезда. 1912. № 10).

⁹⁸³ Троцкий Л. Литература и революция. С. 231.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

пеклись меньшевики, реализовал в своем романе «К широкой дороге»⁹⁸⁴. Именно этот пафос приветствовался меньшевистской критикой. В предисловии к роману В. Львов-Рогачевский противопоставил его «романтической» «Матери», отразившей время «сказок», иллюзий и надежд рабочего движения. По поводу такой явно завышенной оценки довольно ядовито высказалась З. Гиппиус: «Только г. Львов-Рогачевский видит тут сияющий путь истинного сознания»⁹⁸⁵.

Но такой трактовки романа Бибика придерживался не один Львов-Рогачевский. Положительный отзыв о романе дал и критик меньшевистской «Нашей зари» И. Кубиков⁹⁸⁶. И Коган именно теперь, отрешившись от социалистической восторженности⁹⁸⁷, начал с подозрением относиться

⁹⁸⁴ Первоначальный вариант создавался в 1906–1907 гг., когда автор присоединился к меньшевикам. Роман был впервые опубликован в 1912 году.

⁹⁸⁵ *Крайний А.* «Какая жалость!» // Приложение к газете «День». 1914. 13 июня. В целом же роман приняли довольно благосклонно. Отмечалась «волнующая правда», отраженная в «дневнике сознательного рабочего, глубоко захваченного пролетарской борьбой» (Киевская мысль. 1914. № 102. 14 апреля), т.е. убедительная документальная основа. Однако сами образы показались Н. Иорданскому недостоверными: у критика даже, судя по тому, как изобразил их Бибик, возникло ощущение, будто интеллигенция и рабочие — это «две психологические расы» (Современный мир. 1914. № 9).

⁹⁸⁶ Наша зоря. 1914. № 4.

⁹⁸⁷ Именно начиная с 1913 года в нем проснулся интерес к политике. Характерно то место в одном из его писем, где он воссоздает атмосферу в стране, предшествующую войне: «Тревожное какое-то настроение <...> в Москве происходит что-то напоминающее 1905 год. Трамвайная забастовка, движение прекратилось, некоторые улицы были временно погружены во мрак, т.к. бастовала два дня и электрическая станция. Сегодня получены известия, что устроили забастовки протеста многие фабрики, не выходят и газеты, т.к. бастуют типографии. Я уже два дня не получаю «Утра России». Ходят, как всегда в таких случаях, зловещие слухи о том, что идет брожение и среди петербургских рабочих и т.д. В Киеве началось дело Бейлиса. Публика читает нарасхват телеграммы; сенсация <...>» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 250. Л. 47, 47 (об.).

ко всему не связанному напрямую с практической деятельностью: «Сказки и мечты сейчас умерли в жизни, поэтому и в поэзии нет больше Оскар Уайльдов, а осталась одна худосочная сологубовская Лилит. Теперь красота в деятельности, труде, созидании. Будет опять почва для мечты — тогда будут и крупные воплощатели мечты»⁹⁸⁸. И критик радостно приветствует «первую ласточку» (так названа статья) подобного трезвого мироощущения⁹⁸⁹. Но в отличие от критиков-меньшевиков Коган противопоставляет Библика не Горькому, а тем, кто для него является воплощением туманных грез и мечтаний, — модернистам. «В этой бесхитростной повести, — утверждает он, — ярким светом озаряется не человек-мечтатель, а человек-строитель, сознательный творец жизни»⁹⁹⁰.

Роман Библика активизировал разговоры о пролетарской культуре. Для меньшевистского крыла социал-демократии, с сомнением относящегося к возможности ее возникновения на данном этапе, он оказался тем не менее ступенькой к ее воплощению. Но и критикам-большевикам было так важно найти произведение, хотя бы тематически повествующее о рабочей жизни, что «Правда», пожурив автора за ликвидаторские настроения, за путанные рассуждения о подполье и соотношении «экономики» и «политики» в тактической деятельности пролетариата (то, что как раз и составляло предмет спора большевиков с меньшевиками), великодушно восприняла этот роман. Для большевиков он оказался ценен поначалу именно содержательной стороной, как «яркое и правдивое слово»⁹⁹¹ о рабочей демократии, но вскоре ему была дана и эстетическая оценка: «Вся атмосфера рабочей жизни

⁹⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 250. Л. 67 (об.).

⁹⁸⁹ Сам критик очень ценил этот свой отзыв, назвав его «бодрящим», «новым и органическим» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 251. Л. 24 (об)).

⁹⁹⁰ Вольный университет. 1914. № 11–12. С. 66.

⁹⁹¹ За правду. 1913. 3 октября.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

и своеобразной заводской действительности начертаны грубыми, размашистыми, но яркими мазками. Консерватизм “стариков” и душевное смятение их, искания и энтузиазм молодых рабочих — характеризованы удачно⁹⁹². Это были слова М. Кариняна, вообще приветствовавшего возвращение литературы на «грешную землю»⁹⁹³, хотя и «Сказки» М. Горького не оставили его равнодушным⁹⁹⁴.

Почти все разговоры о трагедии существования литературы в буржуазном обществе и ее расцвете в обществе будущего упирались в вопрос о свободе творчества. Поскольку пролетариат мыслился как класс-освободитель, то и искусство, от него зависящее, мыслилось как искусство беспредельно свободное. Естественно, что союз с рабочим классом, «духовное единение» с ним становились условиями обретения искусством независимости и полной свободы даже в условиях капиталистического общества, рождающими «новые, огромные, свежие художественные задачи»⁹⁹⁵. В марксистской критике вопрос о законодательном регулировании свободы, о наложении моральных ограничений на художника и сбыте его продукции применительно к будущему обществу даже не ставился. Там освобождение искусства мыслилось в романтическом ключе как безграничное и безусловное. Буржуазные же ограничения рассматривались исключительно как антидемократические. Дело доходило до абсурда: в немецкой социал-демократии разгорелся скандал из-за того, что одна ее часть обвинила в потакании буржуазному искусству другую, когда та не позволила правительству ввести нравственную цензуру. Это было истолковано как попытка утвердить свободу продажного и развращенного

⁹⁹² Путь правды. 1914. 9 марта. № 23.

⁹⁹³ См. его статью «Возрождение реализма» в газете «Путь правды» 26 января 1914 г.

⁹⁹⁴ Путь правды. 1913. 23 февраля.

⁹⁹⁵ Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 159.

буржуазного искусства. «Непримиримые» твердо стояли на своем: все разговоры о свободе искусства в буржуазном обществе бессмысленны и аморальны.

Критика, опирающаяся на марксистские постулаты, пыталась решить проблему реального функционирования свободного искусства в бесклассовом обществе будущего с помощью создания утопии государственного меценатства, поддерживающего подлинно высокое искусство. Но, как иронично писали критики марксистских программ устройства будущего общества, вряд ли это осуществится: сам марксизм «не в ладах с проблемой свободы; в строе будущего общества он считает возможным соединить самую строгую централизацию хозяйства с личной свободой»⁹⁹⁶.

На фоне многочисленных высказываний об искусстве будущего общества поражает почти полное отсутствие рекомендаций относительно того, как же преодолеть переходный этап от капитализма к коммунизму. Но некоторые критики все же сочли несколько преждевременными восторги по поводу рождения нового искусства и занялись будничной работой по рассмотрению того, что должно предшествовать «праздникам свободы и красоты». Даже соглашаясь с возможностью построения пролетарской культуры, принимая как необходимое условие ее создания полную свободу творческого выражения художника, владеющего социалистическим мировоззрением, они понимали, что необходим некий переходный период, в который должны будут определиться взаимоотношения власти, государства и творцов новой культуры, а следовательно, могут возникнуть и некоторые ограничения свободы.

После победы пролетариата одной из важнейших миссий демократических институтов, столь же важной, как и борьба за политические и экономические права, Коган объявил работу по приобщению широких народных масс

⁹⁹⁶ Вальтер Ф. Свобода искусства и социал-демократия // Искусство в буржуазном обществе. С. 54.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

к культуре. Победу новой, демократической культуры Коган напрямую связал с условиями обеспечения новым обществом подлинной свободы творчества. Обсуждение этой проблематики он начал сразу после Февральской революции, когда демократические ростки новой жизни отчетливо заявили о себе. Он считал своим долгом набросать программу строительства демократической культуры.

В его изложении она выглядела так: спор о свободе художника или его подчинении общественным силам основан на недоразумении: свободен только творческий акт, творческое вдохновение, полет фантазии, и здесь художник не отличается от любого другого члена общества, «владеющего» собственным воображением. Но продукт творческого акта, итог творчества, если художник желает обнародовать результаты своей деятельности, уже не является его собственностью. Следовательно, общество будет определенным образом регламентировать его распространение, выясняя, куда направлена творческая энергия автора, какую роль играет произведенное художником в общем нравственном балансе социальных сил.

Коган поставил вопрос о контроле, цензуре — тот вопрос, который стыдливо обходила социал-демократическая эстетика. В его понимании появление цензуры выглядит абсолютно естественным, поскольку будут существовать общественные группы, которым «свободный творческий акт» может нанести «разрушительный удар»⁹⁹⁷, вследствие чего они будут с ненавистью относиться к его проявлениям, будут ему препятствовать. По Когану, свобода творчества являлась неукоснительным условием создания художественных ценностей, но обретение ее в обществе, в котором не утихла классовая борьба, весьма проблематично. Степень осуществления свободы будет зависеть от соотношения общественных сил, от положения той или иной социальной группы.

⁹⁹⁷ Коган П. Творчество и общественность // Власть народа. 1917. 16 сентября. № 118.

И все же Коган верит, что возможно соблюдение некоторых условий и ограничений, эту свободу гарантирующих. «Демократия, — заклинает он, — должна позаботиться о том, чтобы ее великая созидательная работа протекала в обстановке, открывающей простор творческому духу»⁹⁹⁸. Воздействие на творческую индивидуальность поначалу должно быть мягким: «Партийность не должна налагать оков на свободный творческий гений, группа не должна давить личность, а должна привлекать ее и своей материальной мощью, и величием провозглашенных ею идеалов»⁹⁹⁹. Все эти рассуждения шли в русле того «гуманно-либерального направления»¹⁰⁰⁰ (определение В. Фриче), к которому с самого начала своей деятельности тяготел Коган. Но впоследствии, в советскую эпоху, на смену этой мягкости у Когана придут «требования жизни», которым интеллигенция должна будет подчиниться и которые будут заключаться в «организованной общественности» и «ПРИНУДИТЕЛЬНОМ социальном начале»¹⁰⁰¹.

Коснулся Коган и вопроса о материальном поощрении художника. На его взгляд, у демократии есть более мощные, чем материальные интересы, рычаги воздействия на художника. Следует напомнить, что только материальную заинтересованность объявлял Троцкий наиважнейшим условием сотрудничества художника с новой властью. Если вспомнить, какое значение для Когана имела «власть идей», то безошибочно можно назвать стимул, который привлечет творческую личность. Это будет, конечно же,

⁹⁹⁸ Коган П. Творчество и общественность // Власть народа. 1917. 16 сентября. № 118.

⁹⁹⁹ Коган П. Народ и предреволюционная литература // Коган П. С. Интеллигенция и народ. М., 1917. С. 32.

¹⁰⁰⁰ Русская мысль. 1903. № 9. С. 112.

¹⁰⁰¹ Коган П. По ту сторону жизни (о Пшибышевском) // Вечерняя Москва. 1927. 25 ноября.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

«величие провозглашенных <...> идеалов»¹⁰⁰². Творческий дух, обладающий природным эгоизмом — поисками условий для наиболее полного раскрытия заключенных в нем потенциальных возможностей, — «сам устремится туда, где его деятельности откроются горизонты более широкие, чем в догорающем буржуазном мире, и демократия утвердит не только новую жизнь, но и новое сознание»¹⁰⁰³. Создав «обстановку, открывающую простор творческому духу», демократия завоюет себе большинство в среде творческой интеллигенции, привлечет на свою сторону «творческие, умственные и художественные силы»¹⁰⁰⁴, — писал критик. Однако в статье, содержащей призывы начать «борьбу» за таланты, не нашлось места для того, чтобы объяснить, каким образом это может быть осуществлено.

* * *

Подводя итог сказанному, можно установить, что появление программ пролетарского искусства стимулировалось убеждением, что капитализм, как тип общественных отношений, в ответе за порчу вкуса каждого члена общества, за распространение подделок. Развращающее влияние коммерции и идеалов потребления было пронизательно угадано социал-демократами, но они не видели и не хотели видеть, что и социалистическое общество не уйдет от проблемы распространения печатной продукции (она у них заменялась проблемой распределения), что моду, спрос, предложение не удастся игнорировать и в «светлом будущем». Их дистиллированно-идеальная картина будущего предполагала

¹⁰⁰² Коган П. Народ и предреволюционная литература // Коган П.С. Интеллигенция и народ. М., 1917. С. 32.

¹⁰⁰³ Там же.

¹⁰⁰⁴ Коган П. Творчество и общественность // Власть народа. 1917. 16 сентября. № 118.

наличие потребителей, одинаково обладающих развитым вкусом. Видя опасность превращения искусства в товар, они не предвидели не только идеологических опасностей (это еще можно понять!), но и не осознавали, что не исчезнут многие проблемы, рожденные не капиталистическим строем, а законами экономики, реальностью жизни.

Демонстративной по внешнему проявлению была полемика между большевиками и другими течениями социал-демократии. Здесь вопрос о пролетарском искусстве становился продолжением обсуждения тактики и стратегии революционной борьбы, а несогласие с большевистской трактовкой расценивалось как соглашательство с буржуазией. Но, как было показано, не только в статьях ликвидаторов-меньшевиков подвергалась сомнению возможность появления пролетарской культуры в буржуазном обществе, и не только они высказывали опасения, что утомленный эксплуатацией пролетариат не имеет сил заниматься творчеством. И уж, конечно, эти высказывания не были продиктованы «коварным замыслом» ограничить жизнь рабочего практическими нуждами, свести его духовные запросы к элементарным потребностям.

Критики-марксисты действительно пытались вскрыть основы интеллигентской и пролетарской психики. Первую они видели склоняющейся к мистике, фантазиям, иррациональным настроениям. Зато во второй усматривали «законченный комплекс чувств», недоступных восприятию со стороны. Все это вместе заставляло их думать, что ни одно современное произведение не передает «на языке художественных образов то, чем живет и как чувствует <...> современное движение пролетариата»¹⁰⁰⁵.

Критики-марксисты не смогли обнаружить в своих утопических проектах тенденцию к самоустранению: если будет построено коммунистическое общество, если удастся оформить синтетические устремления будущего

¹⁰⁰⁵ Наша заря. 1913. № 6. С. 67.

Вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе и перспективах его развития в бесклассовом обществе будущего

искусства, если исчезнет его классовая основа и оно станет всенародно-социалистическим, чем будут заниматься тогда они? Какой анализ они будут осуществлять, что с чем сравнивать? Логически рассуждая, они должны были прийти к выводу, что на их долю останется только ретроспективная работа по выявлению классовых признаков и психологической доминанты в искусстве прошлого, что вряд ли может быть отнесено к разряду критической деятельности.

Глава VII. Панорама литературных направлений и школ в зеркале марксистской критики

Наиболее удачным в марксистской критике можно считать анализ литературных направлений. Именно марксистская критика составила наиболее четкий их «реестр», опираясь на соответствие содержания литературных произведений содержанию коллективного сознания. Несомненно, что такая связь существует. Наиболее отчетливо она проявляется в произведениях среднего уровня — тех, которые составляют беллетристическую массу, позволяющую выявить характерные признаки литературного направления как типологического явления, тот самый литературный поток, который и становится определяющим при характеристике литературного процесса. Марксистская критика ничего определенного не могла сказать о специфике символизма А. Блока, но признаки декадентской и модернистской литературы, если отвлечься от оценочной характеристики данных явлений, очертила вполне узнаваемо.

Исповедуемая и активно внедряемая марксистами социологическая критика наилучшим образом работала на материале тех произведений, эстетические достоинства которых были весьма относительны. Здесь может, как подчеркивал Троцкий, пригодиться нацеленность данной методологии на то, чтобы с помощью литературы изучать

«материал <...> вечно изменяющейся жизни»¹⁰⁰⁶, выражающийся наиболее отчетливо в содержании. В тех же случаях, когда содержательный аспект в произведении не являлся главенствующим, даже наиболее чутких и талантливых критиков этой плеяды подстерегали катастрофические провалы¹⁰⁰⁷. Касаясь авторов такого масштаба, как А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб, они могли говорить только об идейной стороне их творчества, которая, естественно, оказывалась им предельно чужда и поэтому подвергалась разгрому и осмеянию. Но зато, обсуждая произведения М. Арцыбашева, А. Каменского, А. Вербицкой и других писателей второго и третьего ранга, критики-марксисты нередко обнаруживали и приметливость, и прозорливость.

Среди критиков-марксистов наиболее разветвленную и проработанную картину развития направлений в искусстве начала XX века дал Л. Троцкий. Он более, чем кто-либо из критиков, придерживавшихся социально-генетической методологии, оказался открыт для того нового, что принес в искусство XX век.

Наиболее удачны на первом этапе его деятельности статьи о так называемых «ремесленниках пера», уверенных «в непогрешимости и всеприменимости своих принципов»¹⁰⁰⁸. На первый взгляд может показаться, что критик пишет о произведениях натуралистического направления литературы. Но его замысел шире. В качестве примера беллетриста, пользующегося расхожими схемами и образами и создающего произведения по готовым рецептам, Троцкий называет И. Потапенко. В интерпретации критика этот писатель предстает как типичный создатель массовой продукции, к чьим произведениям невозможно подходить

¹⁰⁰⁶ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 99.

¹⁰⁰⁷ Примером может служить статья М.В. Морозова о «Пепле» А. Белого (Образование. 1909. № 1). Кстати, сам критик писал стихи и поэтому, казалось бы, мог оценить новаторство поэта.

¹⁰⁰⁸ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 119.

с мерками художественности, поскольку они «похожи на товар из магазина готового платья»¹⁰⁰⁹. Анализируя повесть Потапенко «На свой страх», Троцкий убедительно демонстрирует, каким мещанским духом пронизано это произведение, какие замшелые и расхожие добродетели оно защищает. По точному наблюдению критика, в системе этических ценностей, пропагандируемых Потапенко, первое место (в полном согласии с новейшими идеями, пропагандируемыми «вульгарными теоретиками мещанского накопления», и модой на яркую индивидуальность) занимает «самоопределение личности». Но яркой индивидуальностью для писателя оказывается лишь личность, способная обеспечить свое материальное благополучие. Потапенко схватывает не индивидуальные свойства человека, а «пошло-мещанские <...> отношения, не заключающие в себе на деле ничего привлекательного»¹⁰¹⁰. В итоге все выливается «в шаблонную иллюстрацию к фальшивому и лицемерному тезису: “всяк своего счастья кузнец”»¹⁰¹¹. Героические же поступки персонажей, усердно разрекламированные автором, сводятся, в конечном счете, к старым буржуазным заповедям о необходимости настойчивости в достижении целей и веры в себя. Так пишутся «новые песни нового времени» (это название и носит статья о Потапенко), прославляющие «совокупными усилиями удушливую идейно-буржуазную атмосферу»¹⁰¹².

Шулятиков также много внимания уделил популярной беллетристике, сделав акцент на различиях натурализма и реалистического искусства. Он удачно парировал упреки, раздававшиеся будто бы в адрес натурализма, а на самом деле обращенные к писателям-реалистам. Он подтвердил, что русские реалисты и натуралисты во главу угла ставят

¹⁰⁰⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 97.

¹⁰¹⁰ Там же. С. 103.

¹⁰¹¹ Там же. С. 104.

¹⁰¹² Там же. С. 105.

социальность, потому что русский писатель, даже если он ориентируется на рынок, чтобы быть читаемым, обязательно должен быть идейным. Поэтому «сверхидейны» все «короли» бульварной литературы. Но в произведениях реалистов и натуралистов идейность и социальность обладают разной валентностью. У писателей, ориентированных на натуралистические принципы творчества, общественные интересы, составляющие будто бы сердцевину характера героев, служат не более чем прикрытием для тривиального любовного сюжета и являются лишь побочным элементом, случайным аксессуаром повествования. Идейность их романов — это те же расхожие правила общежития, которые на данном этапе модны, распространены, имеют хождение в определенных кругах.

Такой вывод Шулятиков сделал, проанализировав «идейные» романы А. Вербицкой и П. Боборыкина. Эти писатели претендовали на роль «летописцев» общественных движений эпохи. Но насыщенность их произведений фактами социального бытия не обманула критика. Боборыкин в совершенстве изучил современные социальные науки, в его романах есть новые идеи, но, как остроумно заметил Шулятиков, отсутствуют носители этих идей, то есть живые люди. Боборыкин оказался не в состоянии раскрыть процесс зарождения, формирования и развития убеждений человека. Писателю не удалось проанализировать «особенности общественного развития», он не смог проникнуть в «недра общественной жизни»¹⁰¹³. Только в повести «Исповедники», в которой писателю удалось установить глубокую взаимосвязь между судьбой героя и определенным идейным этапом в развитии общества, ему удалось проявить себя «истинным реалистом»¹⁰¹⁴.

Вербицкую гораздо больше, чем прогрессивность тех или иных идей, интересуют чувства, настроения

¹⁰¹³ Курьер. 1901. № 56.

¹⁰¹⁴ Курьер. 1902. № 117.

и сердечные привязанности ее героев и героинь. И именно потому, что автор стремится доказать, будто ее герои переживают идейный кризис, в то время как на самом деле они всего лишь не могут оправиться от любовных потрясений, так произвольны и нелогичны финалы ее произведений¹⁰¹⁵.

Шулятиков сделал ряд интересных замечаний по поводу художественной манеры этих писателей, опять-таки связанной с избранным ими методом изображения реальности. В частности, он подчеркнул, что реализм, в отличие от натурализма, требует не произвольного нанизывания мелочей, к которым столь пристрастны поставщики массовой книжной продукции, а только тех подробностей, которые «служат объяснению личности героя из условий окружающей среды»¹⁰¹⁶.

Шулятиков много писал о художниках второго и третьего ряда (И. Горбунове, Я. Данилине) и умел всегда найти у них что-то самобытное, заслуживающее внимания. Но это не мешало ему видеть недостатки их произведений, которые, по его убеждению, обуславливались натуралистическими основами их творческого метода. И за четким и обоснованным перечнем недостатков просвечивает целостное представление Шулятикова о том художественном методе, который способен обеспечить полноценное отражение сложнейших идейных исканий эпохи. Таким методом виделся ему реализм.

Шулятиков говорил не только об основных принципах реалистического изображения жизни, но и об изменениях, особенностях этого метода в новых исторических условиях, что звучало весьма актуально в период, когда любое отклонение от привычного в реализме расценивалось как

¹⁰¹⁵ Шулятиков сделал довольно точный прогноз литературного будущего писательницы: она приобретет огромную популярность, но сколь-нибудь серьезные читатели всегда будут испытывать неудовлетворенность от чтения ее произведений.

¹⁰¹⁶ Курьер. 1901. № 329.

его деградация и измельчание. В этом плане особый интерес представляет его статья «Несколько слов о литературном “оскудении”»¹⁰¹⁷, где поставленное в кавычки слово «оскудение» сразу же раскрывало позицию критика в данном вопросе. Объектом полемики для Шулятикова явилась статья народника В. Подарского (Н. Русанова) «Процесс оскудения литературы и причины его»¹⁰¹⁸. В ответ на сетования народника об измельчании русской литературы в последние годы Шулятиков предложил свое объяснение происходящих в ней изменений: количество выдающихся произведений всегда составляло незначительный процент от опубликованного, но судить об уровне развития литературы надо именно по ним. И если применить этот критерий к литературе рубежа веков, то ее состояние должно внушать оптимизм: только в последнее десятилетие XIX века в литературу пришли такие писатели, как Горький, Скиталец, Вересаев, Серафимович, по технике исполнения ничуть не уступающие писателям старшего поколения.

Представление об упадке литературы, согласно наблюдениям Шулятикова, рождается в умах тех читателей и критиков, которые подходят к литературе со старыми мерками: ждут от нее поучения, наставления, относятся к писателю как к мудрецу, апостолу, готовому разрешить все вопросы и сомнения¹⁰¹⁹. Но в последнее время обнаруживается желание писателей «учиться» у жизни, «наблюдать» ее, постигать ее сложности и противоречия, размышлять над тем,

¹⁰¹⁷ Курьер. 1902. № 76.

¹⁰¹⁸ Надо думать, Шулятиков помнил и о названных десять лет тому назад Д. Мережковским «причинах упадка русской литературы».

¹⁰¹⁹ Последнее замечание Шулятикова было особенно пронизательным. Он верно отметил отход литературы XX века от прямолинейно выполняемой задачи поучения. Действительно, на стыке веков в русской литературе наметилась тенденция к деидеологизации (наряду с усилением проповеднической интонации в творчестве Л. Толстого), к отказу от дидактического способа общения с читателем. Для русского литературного сознания это было внове.

что поражает воображение. И хотя основная масса писателей, отметил он, все же уклоняется сегодня от исследования «мрачной глубины противоречий», будучи готова скорее лишь к констатации впечатлений, нужно приветствовать то, что часть писателей «отдается чувству жизни», способствуя этим усилению лирического элемента в прозе. Подобные признания в устах критика-марксиста звучат достаточно неожиданно, тем более, что они совпадают с реальными тенденциями литературного процесса, а не являются утопически спрогнозированными или навязанными. На основании этого можно утверждать, что Шулятиков раньше других почувствовал наступающие в реалистическом искусстве XX века изменения. Еще в 1901 году в статье «О новейшем реализме» (Курьер. № 145) он доказывал, что реализм рубежа веков, усвоивший уроки Чехова и Короленко и ставящий «своей главной задачей передачу душевных движений и настроений», являет собой реализм нового типа, которому «придан яркий лирический оттенок». Это и есть то перспективное литературное направление, которому суждено бесконечно эволюционировать¹⁰²⁰.

Об эстетической чуткости Шулятикова говорит и тот факт, что он выделил В.Г. Короленко как выдающегося художника, хотя к началу века художественное творчество писателя потеснила его публицистическая деятельность, поэтому значительно чаще говорили о благотворном

¹⁰²⁰ Проницательность Шулятикова подтверждает и наблюдение, пришедшее с «другого берега»: почти в тех же выражениях описала подмеченное им явление Л.Д. Зиновьева-Аннибал, известная своим эстетизированным подходом к искусству. В 1905 году в качестве ведущего признака реалистического искусства она отметила его «вопрошающий» характер. «<...> искусство, мысль и самое дыхание наших дней не создает, не мыслит, не дышит спроста, для себя, своей радости, а задает вопросы», — писала она, намекая на то, что искусство отказалось от готовых рецептов и поучения (см.: Весы. 1905. № 9–10). Она также выделяла в произведениях современных художников «роскошный, самобытный, сочный лиризм», рождающий «живую воду творчества» (Там же).

идейном воздействии Короленко на современников. Шулятиков же показал, что без его художественных открытий невозможно было бы появление М. Горького¹⁰²¹. Глубоким было и другое наблюдение критика: он отметил: что у писателей, работающих в русле психологического реализма, в человеке «чеховского» склада неожиданно пробуждается горьковский герой, человеку становятся важны не события сами по себе, а их отражение в его внутреннем мире, впечатления и реакция на те или иные факты бытия.

Глубокой продуманностью отличались статьи Шулятикова о М. Горьком¹⁰²². Эти статьи следует рассматривать в контексте его работ, написанных о А. Левитове, С. Максимове и других писателях, также создававших образы босяков. Это сопоставление позволило критику выявить, насколько значительнее и интереснее были образы горьковских босяков по сравнению с образами бродяг, кочевавшими по страницам рассказов и повестей вышеназванных беллетристов. Босяки Максимова, Левитова, Каронина-Петропавловского «влачат жалкое существование, апатичны, вялы», «заняты исключительно практическими вопросами», их «душевный мир» «весьма примитивен»¹⁰²³, им чужды глубокие и сильные страсти. Героям же Горького знакомы и поэзия жизни, и «отчаянье бездолья», в них бурлит жажда действия. Как и прочие критики

¹⁰²¹ По мнению Шулятикова, именно благодаря следованию традициям Короленко Горькому удалось избежать свойственного другим беллетристам, пишущим о народе, повышенного внимания к «фактам» и «трудностям» «экономической борьбы за существование». И не страдания героев, не «лютая бродяжья тоска» сделали предметом его изображения, а «поэзия душевных стремлений», «порывы душевной энергии и душевных сил».

¹⁰²² Ко времени создания этих статей в марксистской критике существовали только работы Е.А. Соловьева-Андреевича, писавшего главным образом об особом характере индивидуализма горьковских героев. Работы Луначарского и Воровского появились спустя несколько лет.

¹⁰²³ Курьер. 1901. № 159.

социологической школы (Н.К. Михайловский в том числе), Шулятиков не устоял перед соблазном найти прямолинейно-социологическое объяснение появления босяка и изменений в его мироощущении¹⁰²⁴. И эти настойчивые поиски причины распространения образов босяков в литературе свидетельствуют о существовавшем в критическом мышлении материалистического толка понимании искусства как преимущественно прямого отражения социальных процессов действительности. В этом смысле социально-генетическая ветвь марксистской критики ничем не отличалась от позитивистских историко-литературных школ. Таким критикам особенно трудно давалось понимание сложной природы отражения действительности в искусстве.

Но и Шулятиков, сосредоточившись на особом идейно-эмоциональном настрое, возникшем в некоторых общественных слоях на стыке веков, существенно скорректировал в других статьях о Горьком свои первоначальные плоско-социологические выводы. Он обратил внимание на романтический пафос произведений писателя, подчеркнув, что у него звучит «гимн строительству жизни». «Идеальным героем — истинным строителем жизни»¹⁰²⁵ виделся ему Данко. Можно сказать, что Шулятиков сделал принципиальное для марксистской критики того времени открытие, признав, что задача Горького заключается в создании образа сильного и энергичного человека, живущего полнотой жизненных впечатлений, освободившегося от «колебаний настроения», «неясных дум» и «пестроты душевной» (то есть такого человека, который еще не появился в действительной жизни). Иными словами, критик

¹⁰²⁴ Выдвинутое им объяснение выглядело крайне наивно: прекратилась материальная помощь, которую оказывали босякам ранее зажиточные слои населения. Напомним, что Михайловский причину видел в обнищании деревни, выталкивающей бедняков на обочину жизни.

¹⁰²⁵ Курьер. 1901. № 159.

допустил возможность «конструирования» и «моделирования» образа как вариант реалистической типизации¹⁰²⁶.

Итог своим наблюдениям над психологией горьковских героев и принципами создания образов критик подвел после появления повести «Трое», в которой было сказано, как считал Шулятиков, последнее слово об эволюции босячества. (Показательно, что теперь понятие босячества критик трактует расширительно, так как в социальном плане Илью Лунова невозможно впрямую отнести к босякам.) Когда был прослежен весь жизненный путь босяка и его «героизм» определен окончательно, выяснилось, что ни к какому подвигу он себя не готовил, ни на какое «творчество жизни» оказался не способен. Вывод, который делает Шулятиков, абсолютно верен: «В босяцком сердце не может родиться взрыв настоящего сильного гнева»¹⁰²⁷. Вызов, бросаемый босяками мещанскому царству, ограничивается инвективами. Это лишь стихийное негодование, не подкрепляемое никакими действиями. Осуществив свою «мечь», босяк теряет интерес к жизни и погибает физически или морально. Повестью «Трое» Горький разрушил надежды на социальную эффективность подобного протеста. Босяк оказался не носителем «сверхчеловеческой» силы, способной проложить новые пути и содействовать «росту» жизни, а сыном буржуазного общества, не свободным от его хищнических инстинктов, весьма эгоистичным в своем поведении. Шулятиков выделил в повести образ Павла Грачева, но почему-то решил, что Горький развенчал и этого героя, однако призвал внимательнее присматриваться к таким персонажам в жизни и литературе.

¹⁰²⁶ В позднейшем горьковедении это получит название типизации общественного сознания и поведения. Намеки на такой вариант типизации содержатся и в работах В.В. Воровского о Горьком, но появившихся позже шулятиковских.

¹⁰²⁷ Курьер. 1901. № 352.

На определенном этапе традиционной была трактовка Шулятиковым творчества Чехова. Но именно в ней с течением времени отчетливее всего выявилась склонность критика к вульгаризаторству. Казалось бы, три года, отделяющие статью Шулятикова о Чехове в «Курьере» от его работы 1905 года «Теоретик “талантливой” жизни», — небольшой срок, но за этот период вульгаризаторские элементы его системы выстроились в жесткую вульгарно-социологическую конструкцию.

Хотя Чехов оставался для него певцом драматических судеб маленьких усталых людей конца XIX века, в самых первых своих статьях он сумел сделать несколько интереснейших наблюдений над его творчеством. Конечно, Шулятикову в первую очередь интересен чеховский критицизм, ему важны возникающие под пером писателя «картины, обнажающие язвы общества, разъедаемого мещанством»¹⁰²⁸, поэтому он и упрекает Чехова в том, что писатель

¹⁰²⁸ Это весьма существенная характеристика, поскольку отголоски народнических упреков в равнодушии и индифферентности можно было слышать и в выступлениях критиков начала XX века. Собственно, от них мало чем отличалось и марксистское недовольство (отчетливее всего проявившееся у Ольминского) отсутствием у писателя «определенности во взглядах на общественные формы» (*Ольминский М. По вопросам литературы. Л., 1926. С. 50*). К народническому «ворчанию» марксисты добавили твердые пожелания изобразить героя, воплотившего новизну исторического момента, и «силы и действия, которые могут <...> устранить зло и горе» (Там же. С. 50). Статьи М. Ольминского о Чехове устанавливали новый тип общения критика и писателя — не советы и пожелания, а рекомендации и даже требования писать то-то, изображать так-то. Надо заметить, что более глубоких проникновений в сущность чеховского творчества мы не обнаружим даже в столь эстетически нацеленной критике, как символистская. Вяч. Иванов тоже определял Чехова как «поэта сумерек дореволюционной поры» (*Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282*) — характеристика, достойная пера народника! — который сумел изобразить абсурд «нашей загнившей и затосковавшей действительности, <...> мрак и разложение застоявшейся России», но у которого

проявил повышенный интерес к духовной и нравственной жизни человека в ущерб его экономической и социальной деятельности.

Однако основное внимание Шулятиков сосредоточил не на содержательной стороне чеховских произведений, а на их поэтике. Он заметил, что Чехов осуществил реформу драматургической техники: усилил роль лейтмотивов, выявил спонтанные, не обусловленные психологически мотивы поступков (что действительно определяет поведение человека конца XIX века), придал особое значение вещному миру, который, на взгляд критика, приобрел в его произведениях символический характер. И эти нововведения не заставили критика подвергнуть сомнению реалистическую природу творчества писателя. Вспомним, что в это самое время М. Ольминский в статьях «Об Овсянικο-Куликовском и А. Чехове» и «Литературные противоречия» отлучил писателя от реализма на том основании, что «Три сестры» — это будто бы символическая пьеса. Близок к такому пониманию был и А. Луначарский, в статье «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» позволивший себе вывести творчество Чехова за пределы художественных запросов эпохи. Эти сопоставления подтверждают, что у Шулятикова на первых порах была оригинальная, новаторская концепция реализма.

Критик сумел приоткрыть тайну чеховской драматургии. У Чехова, писал он, «развитие действия совершенно остановилось, интрига не играет никакой роли»¹⁰²⁹, нарушена логическая связь между актами, сюжет превратился в варьирующиеся эпизоды монотонного повествования. Но магия чеховских пьес заключается в том, что автор нашел

«это общее волнение» до «очистительного разрешения <...>, конечно, не созревает», хотя «само переживание безысходности уже граничит с ужасом» (Иванов В. Предчувствия и предвестия. М., 1991. С. 64). Таким образом, эстетического идеала у Чехова не обнаруживали и символисты!

¹⁰²⁹ Курьер. 1901. № 70.

более сильный, чем сюжет или интрига, связующий действие компонент — время. Течение времени в его драматургии стало выполнять роль, которая некогда принадлежала действию. И воспроизведение тягучего временного потока дало полное и точное изображение той атмосферы, где «томятся» и «скучают» его герои¹⁰³⁰. Таким образом, в ранних статьях о чеховских пьесах Шулятикову удалось рассмотреть в единстве поэтику писателя и реальный исторический пласт, отраженный в его произведениях.

Но все это исчезло, как только основополагающим принципом анализа стало прочтение произведения как замаскированного выражения экономических интересов той социальной группы, к которой принадлежит сам автор. Теперь уже в Чехове главным оказалось не его мастерство, а то, что он интеллигент-пролетарий и, следовательно, подвержен метаниям и колебаниям настроений, испытывает испуг перед натиском жизни. Поэтому и воплощаемая в его произведениях реальность — это уже не объективная данность, а «перерожденные игрой индивидуалистические настроения художника». «Для своих целей» «из недр мещанского мира» выхватывает писатель персонажей, комбинирует их по собственному усмотрению, заставляя действовать единственно угодным ему образом. «Получается театральное зрелище, на подмостках движутся фигуры, одетые в надлежащие, отвечающие действительности, костюмы; слова и поступки действующих лиц не нарушают иллюзии реальности; автор все время находится за кулисами, он даже старается предупредить зрителя, что исполняет только режиссерские обязанности. И тем не менее зрители трудно обмануть. Они прекрасно знают цену, истинную цену реализма разыгрывающейся перед ними пьесы. Да они

¹⁰³⁰ Замечания Шулятикова относительно времени в чеховских произведениях можно отнести к эстетическим открытиям: проблема времени оказалась в центре внимания чеховедов много десятилетий спустя. В дореволюционной критике ее почти что не поднимали.

и собрались вовсе не для того, чтобы ПОУЧИТЬСЯ жизни (напомним, что ранее учеба и учительство в литературе воспринимались Шулятиковым как негативные свойства, которым суждено с течением времени исчезнуть. — М.М.). В даваемых нашим автором представлениях сочувствующие ему зрители ищут прежде всего искусно подобранных сценических эффектов, тонко задуманных положений, наркотически опьяняющего ансамбля. Явлениями реального мира Чехов пользуется постольку, поскольку они могут служить для распространения его “я”. Заставляя играть персонажи мещанского царства, он играет собственными настроениями»¹⁰³¹.

Приведенный пассаж настолько красноречив, что, думается, нет нужды подробно его комментировать. Аннулируется все сказанное критиком ранее, ни о каком новаторстве Чехова-драматурга речи нет, решающая роль в оценке произведений отводится рецепиенту. Зрители поделены на «проницательных», разобравшихся в подлоге, и «сочувствующих» (по-видимому, принадлежащих к одному с художником классу), наслаждающихся притворством. Художник озабочен только приемами, призванными опьянить, поразить, затуманить сознание зрителя. И все это нужно как для игры, так и для беспредельного «расширения» собственного субъективного мира, стремящегося поглотить, подавить, подмять под себя все окружающее.

Итак, Чехов переведен в разряд писателей для избранных, причислен к «лагерю современных идеалистов», назван художником-модернистом, занятым исключительно собственными переживаниями. К этому времени Шулятиков все современное искусство начал воспринимать как продукцию «обанкротившихся интеллигентных ячеек», оказавшихся «несостоятельными» в социальном плане, неспособными к созданию собственной культуры и даже

¹⁰³¹ Шулятиков В. Избранные литературно-критические статьи. М.—Л., 1929. С. 64.

вынужденных обращаться к существовавшим и исчерпавшим себя ранее художественным явлениям, в частности, к романтизму. Реализм при таком подходе становился детищем прошлого — эпохи разночинцев, принимавших активное участие в жизни, в «борьбе за существование», не прибегавших к «возвышающим обманам» и «выдумкам», чтобы облегчить себе столкновение с жестокой «правдой жизни» и «скрасить мгновение неизбежного конца»¹⁰³². Итак, в период перехода на позиции вульгарного социологизма для Шулятикова все художники превращались в модернистов, выразителей интересов буржуазии, занятых созданием «искусства-игры».

Однако интересно, что, хотя и с «негодными средствами», Шулятиков все-таки открыл для себя искусство-игру, искусство-фантазию, прорвавшись к более емкому, по сравнению с ранним, пониманию сути творческого акта. Но в творческом преображении действительности он видит измену искусства его предназначению давать социологический комментарий к жизненным явлениям. Да и воссозданный в искусстве мир рисуется его воображению не ярким и полнокровным, а выхолощено-уплощенным, состоящим из знаков, кодов и символов. Шулятиков вслед за А. Богдановым «подставляет» под художественные образы и явления элементы классовой идеологии, так что первые становятся символами вторых, являя собой, в представлении критика, бесплотный и призрачный мир идей, воспроизводящий только волю художника-организатора.¹⁰³³ Писатель

¹⁰³² Шулятиков В. Восстановление разрушенной эстетики // Очерки реалистического мировоззрения. М., 1904. С. 90.

¹⁰³³ На эти преобразования в методологии Шулятикова обратил внимание один из добросовестнейших и скрупулезнейших, достаточно свободный от конъюнктуры исследователь марксистской критики 1930-х годов М.К. Добрынин, который отметил согласие позиции Шулятикова с теорией социоморфизма и подстановки А. Богданова, изложенной тем в работе «Авторитарное мышление» (Богданов А. Из психологии общества. СПб., 1904.), что

у Шулятикова оказывается целиком замкнут на производственных интересах той социальной группы, которую он представляет¹⁰³⁴. Постепенно критик начал относиться к литературному произведению как к набору символов, требующих дешифровки, проделываемой с помощью возведения «знаков» действительности к «общему материальному источнику»¹⁰³⁵. Примечательно, что ученичество у Богданова-эстетика шло параллельно столкновению партийных позиций критиков¹⁰³⁶.

Несмотря на антипатию к модернизму, Шулятиков, следуя заветам социально-генетического литературоведения, признал модернизм в России свершившимся литературным фактом, следствием «обуржуазивания» искусства. Поэтому он подчеркнул, что неправомерно подозревать символистов в «злостной мистификации», в намеренном истерическом кривлянии (это прерогатива субъективных социологов — народников, не видящих процесса объективных исторических изменений). В целом же он выразил традиционный марксистский взгляд на искусство подобного рода: оно создается материально обеспеченной общественной группой, существующей «вне центра современной сознательной

подтверждается и фактом знакомства Шулятикова с этой работой. (См.: *Добрынин М.К.* В.М. Шулятиков // Литература и марксизм. 1930. № 6. С. 10).

¹⁰³⁴ То же самое он проделал с философией, которая у него на буржуазном этапе стала слепком с «внутренней стороны капиталистического предприятия», являя антитезу организующих «верхов» и исполнительных «низов» (Шулятиков В. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. М., 1908. С. 7).

¹⁰³⁵ Шулятиков В. Неаристократическая аристократия // Литературный распад. Пб., 1909. Кн. 2. С. 243.

¹⁰³⁶ В 1909 году Шулятиков принял участие в совещании расширенной редакции газеты «Пролетарий», проходившем в Париже под руководством Ленина, на котором была осуждена Каприйская школа, руководимая А. Богдановым. Шулятиков занял ленинскую платформу, вынес отрицательное суждение о деятельности Богданова, отмежевался от богостроительства.

общественной работы», «вне очага современного прогрессивного общественного развития»¹⁰³⁷. Власть пессимистических настроений, самообожание, которое демонстрируют модернисты, являются следствием двойственности их общественной позиции «между адом “мещанского” застоя <...> и раем прогрессирующей “живой” жизни»¹⁰³⁸. Она «неумолимо толкает их на путь поклонения фетишу», порождает самообман. Таким образом, Шулятиков утверждал, что склонность писателя к идеализму и реализму обусловлена его социальным и общественным положением, причем заходил в этом утверждении так далеко, что сводил художественное творчество к механическому воспроизведению социальных интересов и моделей.

Но не только игнорирование роли творческого субъекта в конечном итоге привело критика к убеждению, что вся литература рубежа веков является идеалистической, выступающей в защиту эгоистических интересов буржуазии, а иногда демонстрирует и признаки возврата к аристократизму. Обнаружив у модернистов постоянное варьирование мотивов смерти, разрушения, тьмы, сумасшествия, критик сделал вывод о проповеди модернистами «сокращения» жизни, своеобразном неомальтузинстве Андреева, Арцыбашева, Сологуба, Гиппиус. Эти мотивы вызваны, на его взгляд, тенденцией современного капиталистического производства к сокращению числа рабочих, изгнанию «необученного» пролетариата из оснащенных современной техникой цехов. Этим же объясняет Шулятиков и появление условного театра: требования экономики диктуют режиссеру уничтожение декораций, сведение реквизита к минимуму, уменьшение количества рабочих сцен. Возникновение же в модернистской литературе «культ личности», пропагандируемое в ней презрение к «толпе», превознесение собственного «Я», по Шулятикову, есть не что иное, как

¹⁰³⁷ Курьер. 1900. № 336.

¹⁰³⁸ Курьер. 1903. № 273.

замаскированное требование высокой квалификации рабочего, которая поможет ему занять достойное место в обществе, построенном на конкуренции.

Так развивал он положения, высказанные им в связи с творчеством Чехова, отрицание мещанского прозябания и ненависть к пошлости которого интерпретировались Шулятиковым как возвеличивание «профессиональных способностей “интеллигентного пролетария”, жаждущего обстановки, способствующей развитию его природных способностей». Указанные статьи — пик вульгаризаторской деятельности Шулятикова как литературного критика.

Но прямыми виновниками рождения «нового искусства» Шулятиков объявил «современное машинное производство и современную железоделательную промышленность»¹⁰³⁹, так же как ранее, по его убеждению, мануфактурное производство определило, на его взгляд, все особенности буржуазной философии. И борьба с декадентством развернулась у него по линии выявления социально- и генетически-производственных корней этого феномена. Впрочем, в прямом перенесении законов экономики и технических новшеств на художественные процессы он был не столь одинок, как это представляется его критикам и современным интерпретаторам его концепции. В это же самое время немецкий эстетик Ф. Вальтер писал, что «художественные идеи» и «эстетические законы» в современном обществе диктуются не просто «производственными отношениями», а именно экономикой и техникой¹⁰⁴⁰.

Но если Шулятиков при определении особенностей модернистского искусства исходил из тех представлений о классово-экономических закономерностях развития общества, которые воспринимались им как марксистские, то многие критики, причислявшиеся к марксистам,

¹⁰³⁹ Курьер. 1900. № 322.

¹⁰⁴⁰ См.: Вальтер Ф. Свобода искусства и социал-демократия // Искусство в буржуазном обществе. С. 55.

пытались их выявить, не особенно утруждая себя размышлением об исходных методологических принципах. Вот и М. Неведомский, хотя и утверждал, что его при определении «лица» художника интересуют связи того с эпохой и что он хочет давать, отказываясь от «психологического истолкования творчества», в первую очередь «характеристику как идей, так и художественных приемов с исторической (подчеркнуто автором. — М.М.) точки зрения», при обращении к творчеству модернистов вряд ли мог воспользоваться этими посылками, так как практически не был знаком с их произведениями¹⁰⁴¹. Поэтому желание выявить место, которое занимает произведение «в эволюции русских направлений идеологических и эстетических»¹⁰⁴² так и оставалось неосуществленным. Из-под пера М. Неведомского действительно выходили серьезные статьи о современном искусстве, но тот факт, что для него modern составляли «Блоки, Городецкие, Сологубы, Брюсовы и Вячеславы Ивановы и Андреи Белые» (как он полупрезрительно именовал современных художников), говорит сам за себя.

Значительно более тщательно изучал модернистское искусство Троцкий и воспринимал его отнюдь не скопом, а весьма дифференцированно: с неприязнью, настороженно относился к символизму, с интересом — к экспрессионизму, видел определенные достоинства футуризма, а импрессионизм даже расценивал как движение к дальнейшему совершенствованию и условие прогресса художественного творчества в целом. Декадентство рассматривалось им не как литературное течение, а как возникающая во

¹⁰⁴¹ ОР РНБ Ф. 211. № 785. Л. 1. Письмо М. Неведомского к А. Горнфельду.

Это подтверждают его многочисленные обращения к Горнфельду с просьбой прислать ему «коллекцию наших мистико-хулигано-декадентов», «ссудить» его «декадентчиной» (Там же. Л. 5). «Покупать — нет ни сил, ни охоты», — чисто-сердечно признается он. — «А дело спешное (ближайшая кн. "М.Б.") («Мира Божьего». — М.М.) и замысел серьезный — не ругательный» (Там же. Л. 7).

¹⁰⁴² Неведомского к А. Горнфельду. ОР РНБ Ф. 211. № 785. Л. 1.

все неустойчивые времена облегченность, безответственность искусства-игры. Критик на протяжении всей своей деятельности оставался противником формального экспериментаторства (и в футуризме впоследствии он увидел именно его). И хотя в «сумятице декадентской поэзии» Троцкий не обнаруживал никакого новаторства, он, как и остальные критики марксистской ориентации, объявлял ее производной от «общественных условий»¹⁰⁴³. Смена направлений в литературе представлялась ему столь же естественной, как замена «лунного света электрическим освещением».

На этом фоне несколько странным выглядит его негативное отношение к символистскому искусству. Но, как выясняется, оно было эстетически обоснованно, поскольку он был убежден, что любое творчество символично по своей природе, стремится из-под груды мелочей вычленивать сложное жизненное содержание, выявлять общезначимое. Поэтому символизм как направление он истолковывал как превращенные в самоцель средства, способы, приемы, которыми художник должен пользоваться именно для «выделения основных тонов в необузданно-сложном хаосе звуков»¹⁰⁴⁴. К символам в искусстве Троцкий относил величественные образы, запечатлевшие основные элементы человеческой психики (как, например, Отелло, Мефистофель, Гамлет, Фауст). При этом он подчеркивал необходимость сохранения образной, художественной основы символа. Если абстрактное, отвлеченное, «символическое» будет довлеть, то за этим последует гибель художественной основы произведения. Созданный таким способом символ, возможно, и будет актуальным и приобретет общественное звучание, но он перестанет быть явлением искусства. Для Троцкого символ в чистом виде относится к области рационального мышления, выражает

¹⁰⁴³ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 168.

¹⁰⁴⁴ Там же. С. 163.

идеологическую сущность явлений, не может быть непосредственно перенесен в художественный текст.

В трактовке символического искусства очень много общего с Троцким у Луначарского, который также считал основу искусства символической, видя в символе лишь высшую степень типического. Поэтому у него и Отелло, и Гамлет — образы символические¹⁰⁴⁵. Критик только уточнял, что различие между типом и символом состоит в «объеме захвата», степени обобщения, и требовал, чтобы символ, как и тип, был ясен. Символизм же как направление в искусстве он отвергал, утверждая, что символические «вензеля» и «завитки», к которым прибегают художники-символисты, призваны лишь затемнить смысл изображаемого¹⁰⁴⁶.

Троцкому в символизме претила вычурность и надуманность приемов. Хотя он и признавал, что иногда они могут быть «вдумчивыми», «мучительно-искренними», но это все же, скорее, случайность. В большинстве своем они останутся «фиглярскими» и «эпикурейскими»¹⁰⁴⁷. Это заставляло его иронически воспринимать «продукты декадентского творчества», к которым он отнес, например, стихи К. Бальмонта, поскольку не смог обнаружить в них элементарного смысла¹⁰⁴⁸. Критик довольно остроумно (хотя в применении к поэзии неосновательно) «доказал» бессмысленность стихов поэта, меняя местами строки

¹⁰⁴⁵ Ср. аналогичное толкование этих образов Д.С. Мережковским в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» и те возражения, которые получила данная трактовка символизации в работах его оппонентов — А.Л. Волынского и А.М. Скабичевского.

¹⁰⁴⁶ См.: Вестник жизни. 1906. № 8–9. С. 12–13.

¹⁰⁴⁷ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 204.

¹⁰⁴⁸ Троцкий Л. О Бальмонте // Восточное обозрение. 1901. № 61. 18 марта.

Традиционный упрек почти всей без исключения «неэстетической» критики начала века, апеллировавшей при обращении к «новому искусству» к здравому смыслу.

цитируемого стихотворения и убеждая читателя, что это ни в малейшей степени не повлияло на восприятие.

Те же претензии предъявил он и к «драматической фантазии» К. Тетмайера «Сфинкс» — произведению скорее декадентски-вычурному, чем углубленно-символистскому. Критик справедливо указал, что Тетмайер, стремясь к синтезу символизма и натурализма, избрал путь механического их соединения: его герои, «символы полумистических настроений», одеты в платья и панталоны последних моделей, что производит довольно-таки комическое впечатление и полностью разрушает их символистскую основу. Удачным следует признать сделанное критиком сопоставление образа слепого и глухонемого подростка из пьесы Тетмайера с героем короленковского «Слепого музыканта». Первый, Леон, представляет собой лишь «жалкий осколок человеческого существа», в котором бродят «темные физиологические силы», в нем отсутствует «рост <...> души»¹⁰⁴⁹. А Петр духовно растет, борется с жестоким роком, бросает вызов судьбе. Итог умозаключений критика относительно новейшей литературы таков: и фантазия Тетмайера, и стихи Бальмонта явили «гущу» «нервической чепухи»¹⁰⁵⁰.

От символизма его ум, жаждущий ясности и простоты, отталкивала нарочитая усложненность, многосмысленность, невозможность однозначного истолкования содержания. Символизм, по его мнению, создан, чтобы скрывать от людей подлинную суть вещей и явлений. Он даже писал, что если освободить «новые слова» великого Ибсена от туманной, столь подкупающей многих «символической оболочки», то они «утратят и свою новизну, и свою привлекательность»¹⁰⁵¹. В модернистском искусстве Троцкий не принимает именно его поливалентности.

¹⁰⁴⁹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 209, 207.

¹⁰⁵⁰ Там же. С. 206.

¹⁰⁵¹ Там же. С. 184.

Это особенно ощущается при чтении им А. Шницлера (1902), из «Зеленого попугая» которого он пытался извлечь одну-единственную мысль. Эта пьеса, считавшаяся крупным достижением писателя, явно не укладывалась в прокрустово ложе однозначных оценок. Но Троцкий, взыскавший единственно правильного толкования, интерпретирует ее как водевиль и с гневом обрушивается на автора, позволившего себе, как ему кажется, несерьезную трактовку событий Великой французской революции. На его взгляд, писатель возвел «хулу на человечество и его историю»¹⁰⁵². Обратившись к социальным столкновениям, он не захотел выявить их «общественный смысл» (что, по мнению Троцкого, является единственной целью такого обращения), а спроецировал на них «комбинации игры с действительностью»¹⁰⁵³.

Из статьи явно следует, что Троцкий вообще побаивается игрового начала в искусстве, он всегда настороженно серьезен (кстати, постоянная серьезность — показатель принципиальной неспособности к диалогу, свойство монологической культуры). Хотя он и ценит игровое начало более высоко, чем «здоровые радости мещанского сердца и <...> желудка»¹⁰⁵⁴, оно для критика есть следствие «умственного аристократизма», способного лишь на «интеллектуальную и эстетическую брезгливость»¹⁰⁵⁵. Изнеженные аристократы, неврастеники, бегут от сложностей жизни, не желают вступать «в бой ни с мистицизмом, ни с бюргерскими устоями, ни с мещанской добродетелью». Он утверждает, что культура «умственных аристократов» «уродлива»¹⁰⁵⁶, поскольку

¹⁰⁵² Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 224.

¹⁰⁵³ Там же. С. 223. Троцкий даже не допускает мысли, что пьеса может быть прочитана иначе (хотя бы, например, так: сила народного гнева столь велика, что захватывает даже таких далеких от революции людей, как актеры и посетители кабачка).

¹⁰⁵⁴ Там же. С. 218.

¹⁰⁵⁵ Там же. С. 219.

¹⁰⁵⁶ Там же. С. 218.

существует в мире, далеком от «коллективных настроений, массовых задач, общественной борьбы»¹⁰⁵⁷. Но при этом признает, что она является подлинно «высокой» культурой, достигая особых успехов в некоторых жанрах изобразительного искусства (например, в портрете и пейзаже).

Если символизм воспринимался Троцким как направление полностью надуманное, то импрессионизм для него оказывался направлением, укорененным в действительности, воплощающим новый этап цивилизации — городскую жизнь. Попытка соединения типов творчества не с классовой организацией общества, а с бытом, укладом, уровнем культуры — характерная черта многих концептуальных эстетических построений начала XX века. И критики-марксисты не остались чужды этому веянию, нередко предпочитая системно-социологический анализ классовому.

«Мужик этого искусства не поймет» — рефрен многих рассуждений Троцкого, который могли бы повторить и критики-народники всех оттенков, почти единогласно отвергшие искусство начала XX века. Но если для них такое искусство выглядело преждевременным, поскольку Россия еще не отрешилась от патриархально-земельных устоев, то для Троцкого импрессионизм — провозвестник нового, признак усиления и распространения городской культуры¹⁰⁵⁸. Не следует, однако, думать, что все, связанное с влиянием городской культуры, воспринималось Троцким однозначно восторженно. Он видел в ней и устрашающие черты:

¹⁰⁵⁷ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 226.

¹⁰⁵⁸ В утилитарно-традиционном марксизме город — колыбель пролетариата и революций — должен рано или поздно совершенно вытеснить крестьянский уклад и крестьянское мышление, а значит, дать и прообраз будущего искусства. Необходимо добавить, что подобная интерпретация причин появления импрессионизма была достаточно распространена в литературной критике начала века. Достаточно упомянуть, что «восприимчивый» к новым веяниям, в том числе и марксистским, Чуковский почти в тех же самых словах характеризовал условия появления импрессионизма.

нервозность, напряженность, торопливость. Он писал, что рожденная ею эстетика — это эстетика, «насилующая и терзающая» природу.

Троцкий предлагает вульгарно-материалистическое объяснение распространения импрессионизма: город, изощрив глаз художника, ограничил для него перспективу стенами домов, создал совершенно новые комбинации красок благодаря электрическому освещению, подарил беглую меткость впечатлений. Следовательно, чтобы что-то запечатлеть, надо сначала нацеленно, активно и углубленно изучить предмет. Поэтому художник, действуя «во имя правды» и отстаивая «верность природе»¹⁰⁵⁹, приобрелся к «свободе <...> субъективных восприятий»¹⁰⁶⁰. Поэтому для Троцкого импрессионизм — это не отход от правды жизни, а, наоборот, более полное ее осуществление в искусстве. (Здесь он выступает в полном согласии с первыми манифестами французского изобразительного импрессионизма.)

Среди марксистов особенно активно поддерживали Троцкого Н. Чужак и В. Фриче. Последний именно на разграничении городской и деревенской культур построил свою концепцию творчества В. Реймонта. По мнению автора статьи, реймонтовскую картину деревенского мира питает «органическая любовь к природе», к городу же писатель относится «стихийно-отрицательно». И такая трактовка уже не позволяет говорить о грубо-вульгаризаторских взглядах этого критика в целом.

Выход на анализ национально-бытового уклада и сознания позволил критику подойти к творчеству польского писателя не как к «социологическому исследованию», содержащему «обвинительный акт», а как к «широкой

¹⁰⁵⁹ Ср. с аналогичным пониманием «правдивости» как основного постулата искусства у В. Брюсова в критическом диалоге «Карл V. Диалог о реализме в искусстве», где утверждается, что прогресс в искусстве осуществляется благодаря все новому постижению и интерпретации «художественной правды».

¹⁰⁶⁰ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 390.

и ясной картине крестьянского мира, которая производит впечатление непосредственной жизни»¹⁰⁶¹. Заинтересовывает, в частности, непривычная для критика-марксиста апелляция к стихийным началам в душе художника, проводимая с поразительной настойчивостью. Он даже четко, без обиняков это формулирует: «Только такая, коренящаяся где-то области подсознательного, заложенная где-то В КРОВИ И НЕРВАХ, ЧИСТО ОРГАНИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ к природе и деревне может объяснить нам тот факт, что в наш век торжествующей городской культуры, в наше время, когда трудно сосредоточиться на одних и тех же впечатлениях, мог явиться писатель, который напишет о крестьянском мире такое огромное произведение».¹⁰⁶² Однако поразительным считает критик то, что при такой беспредельной любви к деревне автор сумел отнестись к ней «беспристрастно», не ища особо привлекательных черт в крестьянской психике.

Подобной объективности недостает писателю, считает Фриче, когда тот, обращая взоры к городу, изображает «крупных капиталистов <...> невежественными и жестокими кулаками, а пролетариат как “автомат”, лишенный сознательности и активности»¹⁰⁶³. Причину этого критик опять же видит в подсознании, которое диктует художнику проклятие городу «как твердыне эксплуатации и материальных интересов», в то время как те же самые пороки в деревне — эксплуатация, алчность, стремление к собственности — не вызывают его недовольства. К творчеству Реймонта Фриче возвратился еще раз в 1912 году, когда разобрал его роман «Вампир», опять же рассмотрев его в русле конфликта между городской и земледельческой культурами. Справедливость такого решения критик аргументирует тем, что герой этого произведения пишет драму, в которой крестьяне гибнут, вытесняемые с земли «фабриками

¹⁰⁶¹ Новый журнал для всех. 1911. № 32. С. 93.

¹⁰⁶² Там же. С. 96.

¹⁰⁶³ Там же.

и торговыми амбарами»¹⁰⁶⁴. Ясно, что новый тип исследования, к которому склонялся Фриче и который включал в себя параметры, не сводимые к классовым структурам, в большей степени, чем прежние, способен был верно осветить творчество художника. Кажется, что критик готов был не ограничиваться исследованием неких изобретенных марксистами идеокомплексов, а попытался углубиться в сложные, психологические, зависящие и от подсознания в том числе, процессы, определяющие рождение художественного произведения.

Отношение Троцкого к основным направлениям в искусстве начала века во многом питалось тем «социально-революционным радикализмом», который вообще был определяющим для левых течений социал-демократии. Но благодаря тому, что критик был хорошо ориентирован в самых разнообразных философских учениях своего времени, ему удалось интересно заявить о себе как о ценителе художественного творчества. Например, он с особым вниманием отнесся к учению представителя «философии жизни» Георга Зиммеля о «новой душе», в которой в полной мере воплощено жизненное переживание, через произведение искусства объективирующееся в различных формах культуры.

Возможно, частично под влиянием Зиммеля и укрепился в нем интерес к импрессионизму. Согласно Зиммелю, «новая душа» находится в постоянном движении, в хаосе противоречий. Это выражается в ее постоянном трепете и волнении. Она лишена определенности, неспособна к ярким, контрастным проявлениям страстей. По мнению Троцкого, эти особенности «новой души» лучше всего воплощены Роденом, который замечательно уловил внутреннее трепетное движение натуры. Но переживания такого рода мало трогают критика. И привнесение «новой» личностью в искусство расширенного представления о мире, нарушение ею устойчивого равновесия, скептицизм,

¹⁰⁶⁴ Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. М., 1912. С. 262.

расшатывание сформированных предшествующими этапами ценностей не кажутся ему художественным приобретением. Троцкого оставляет равнодушным многообразное эмоциональное содержание «нового искусства», хотя он и готов признать, что «творчество настроения» может быть и небезынтересным.

И все же в целом его общее отношение к художественным поискам современности можно охарактеризовать как положительное. Для него — бунтаря и мятежника — первостепенная заслуга модернизма заключалась в «животворном протесте против старого стиля <...> превратившегося в позу»¹⁰⁶⁵, а также в том, что именно в модернизме достойное место заняла «творческая личность» с ее особыми «органами чувств, <...> нервной системой и психикой»¹⁰⁶⁶. Казалось бы, приведенные слова противоречат его скептическим высказываниям по поводу «новой» трепетной души человека рубежа веков. На самом деле они приоткрывают завесу над той двойственностью, которая сопутствовала всей литературно-критической практике Троцкого: с одной стороны, неприятие рафинированной творческой личности интеллигента, а с другой — понимание, что только нервная, импульсивная, тонко реагирующая психическая организация способна воспринимать и создавать нечто подлинно оригинальное.

Можно утверждать, что Троцкий в начале своего творческого пути, оставаясь непримиримым к притязаниям на значительность и новаторство, не подкрепленным истинными художественными открытиями, был лоялен к подлинным художественным откровениям. Это происходило потому, что никогда больше «любовь к словам» не будет у него такой крепкой, как в сибирской ссылке, когда он писал статьи для газеты «Восточное обозрение» и подписывал их псевдонимом «Антид Ото» (производное от «антидот»,

¹⁰⁶⁵ Искусство как основную революционную оппозиционную силу уже в государственном масштабе он станет рассматривать в 1930-е годы.

¹⁰⁶⁶ *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 390.

что в переводе с итальянского означает «противоядие» — слово, на которое он наткнулся в итальянском словаре, едва раскрыв его, и которое очень понравилось ему тем, что соответствовало желанию начинающего социал-демократа противопоставить либеральному суесловию в области литературы марксистский взгляд на вещи).

При встрече с ярким художественным достижением критик проявляет горячую заинтересованность. Таким неординарным явлением стало для него творчество Леонида Андреева, которое он проанализировал в одной из лучших своих статей, являющейся одновременно и одной из самых значительных во всей дореволюционной «андревиане». В отличие от большинства критиков, не сумевших распознать художественного новаторства Андреева, Троцкий приветствовал его «поразительный психологический эксперимент»¹⁰⁶⁷, выделил как весьма перспективную для искусства ту «болезненную яркость» художественных приемов, которая, предельно «экономизируя читательское внимание», передает «невыносимое настроение общей тревоги»¹⁰⁶⁸. Критика не испугало, как можно было бы ожидать, что писатель практически исключил из сферы рассмотрения «объективную сторону жизни своих героев». Это даже, на его взгляд, помогло создать особую концентрацию изображения. Именно отсутствие бытовых подробностей позволило художнику дать «цельный психологический сгусток», сохранить «энергию психологического удара»¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁷ В это время Н.К. Михайловский даже предупредил писателя об опасности следования по пути художественного эксперимента, а сочувственно воспринимавший творчество Л. Андреева Луначарский зачислил его в рубрику «писатель для обывателей», поставляющий толпе «невозможно-мелодраматические эффекты» (*Луначарский А.В. О художнике вообще и о некоторых художниках в частности // Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 26.* Статья впервые была опубликована в 1903 г.).

¹⁰⁶⁸ *Троцкий Л.* Сочинения. Т. XX. С. 229.

¹⁰⁶⁹ Там же. С. 229, 212.

Троцкий сумел обнажить самую сердцевину андреевского творчества и, хочется думать, близко подошел к определению художественных приемов, присущих экспрессионизму, хотя и не нашел этого определения. Впрочем, этого не сумел сделать ни один из современников писателя.

Сосредоточившись именно на художественном своеобразии произведений начинающего автора, Троцкий не забыл, однако, и об обязанности критика-марксиста выяснять социальные источники умонастроения художника, но проделал это на сей раз на удивление тонко¹⁰⁷⁰. В своем социологическом «бурении» Троцкий был последовательнее многих (и здесь он шел вслед за Плехановым), почти всегда пытаясь обнаружить «социологический эквивалент» литературного явления, хотя удача, надо признаться, не всегда ему сопутствовала, поскольку задача отыскивать социологические параллели на мельчайших исторических отрезках действительно была не из легких, а он стремился

¹⁰⁷⁰ В других статьях этого периода социальные «связи» в его интерпретации нередко больше напоминали «столбы» и «сваи», на которых покоилось воздушное здание творчества. Так, в статье о Бальмонте содержался уже весь набор признаков, по которым марксистская критика будет выявлять «чужеродные» произведения, — это и место писателя в классовой борьбе современности, и избирательность художественного восприятия буржуазного художника, и одновременно его социальная и психологическая всеядность. Писатель-декадент (Бальмонт), не «приросший» в силу своего социального положения ни «к стану погибающих, ни к стану ликующих», не имеющий «определенных общественных симпатий и антипатий», готов «отдаться всецело непосредственным ощущениям и чувствам», а его «поэтический аппарат» способен лишь «пропускать <...> жизнь по мелочам в розницу», «доведя этот процесс <...> до полнейшего абсурд» (Там же. С. 168–169). Показательно, что десять лет спустя, характеризуя бунинскую «Деревню», Воровский опять укажет на этот набор признаков, только на этот раз он будет «опробован» уже на творчестве писателя-реалиста. Опять будет сказано о происхождении писателя, зрение которого улавливает только лучи определенной длины, вследствие чего ростки нового им остаются незамеченными.

проделывать именно это. Так, Троцкий настаивает на социальной обусловленности русского футуризма. Футуризм для него, несмотря на экспериментаторство, к которому он относился всегда негативно, не выродок, а «органическое звено русской культуры», закономерное завершение целой эпохи. Он убежден, что 1905 год, покончив с бытовой пассивностью, дал толчок к поискам «гибких, подвижных и нервных оборотов, выражений»¹⁰⁷¹. Но критик предлагает при этом учитывать и общую специфику русской литературы, свойственные только ей непомерные требования к слову. Они-то и привели, на его взгляд, к такому своеобразному словотворческому «фетишизму». Как видим, для того чтобы «посадить» футуризм на русскую почву, Троцкому пришлось проигнорировать близкие по духу художественные процессы, которые шли одновременно в европейском искусстве, поэтому объяснения вышли маловразумительными и надуманными.

Попытку разобраться в сложном составе современного искусства найдем мы у И. Аксельрод. В статье «Неоромантики» она выделила двух сходных, на ее взгляд, «чрезвычайно талантливых» драматургов — С. Шибишевского и д'Аннунцио — и возвела их творческую генеалогию к Золя, совершенно справедливо обнаружив в натурализме последнего симптомы импрессионистически-романтического мировосприятия¹⁰⁷². Она даже объединила обоих писателей в особое направление — «*Das sexuel*», признав правомерным изображать человека со всем его «духовным содержанием, желанием, помыслами, целями, идеями» как жалкого раба «единой страсти»¹⁰⁷³.

Модернистское искусство было также в центре внимания П. Когана. Об эклектичности литературно-критической концепции этого исследователя свидетельствует тот

¹⁰⁷¹ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 289.

¹⁰⁷² См. об этом: Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980.

¹⁰⁷³ Аксельрод И. Литературно-критические очерки. С. 161.

набор имен, на которые он в той или иной степени опирается, развертывая панораму русской литературы XX века. Это и Д.Н. Овсянико-Куликовский, и Н.К. Михайловский, и К.Я. Стецкий, и С. Булгаков, и В. Чехихин-Ветринский и мн. др. Мы найдем у Когана не только цитаты, но и идентичную с указанными критиками трактовку, даже совпадение словесных формул. Реализм он понимает, в духе А.М. Скабичевского, как правдивое изображение быта, уже этим самым несущее в себе критический заряд. Почти дословно повторяет он формулу С.А. Венгерова о новом искусстве, представляющем собой «сочетание старого реализма и модернизма». От первого оно взяло «фактическую точность и общественный инстинкт», от второго — «культ освобожденной изолированной индивидуальности, неопределенную тоску по высшей жизни, по тому сверхчувственному миру, в который тщетно стремится проникнуть душа человека»¹⁰⁷⁴. Как и Венгеров, Коган решается утверждать, что и «новая» модернистская поэзия, и поэзия, проникнутая социалистическими идеями, произрастают из одного корня — «ненависти к мещанству, к тем трафаретам и шаблонам, в которые закована жизнь личности»¹⁰⁷⁵, но акцентирует, в отличие от представителя культурно-исторической школы, не романтический пафос, а идейный заряд порыва. Пытаясь определить особенности неореализма, он солидаризуется с другими провозвестниками этого течения, которые также считали неореализм течением, «замешанным» на романтизме, возвращенном эпохой декадентства, эстетизма и нищезанятия. Вслед за Е. Колтоновской Коган видит его ярчайшего представителя в Б. Зайцеве, прошедшем «школу мистицизма и индивидуализма», но обращенного к «миру и жизни».

¹⁰⁷⁴ Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. М., 1911. Вып. 1. С. 123.

¹⁰⁷⁵ Цит. по: Александрович Ю. История новейшей русской литературы. М., 1911. С. 204.

При разграничении направлений на литературной карте начала XX века Коган пошел по стопам Е. Соловьева-Андреевича, провозгласившего «идею освобождения» идеей, сформировавшей смысловой потенциал русской словесности. Вокруг этой оси он группирует все литературные факты. Он выделяет два основных направления в литературе рубежа веков, по-разному раскрывающих этот исходный принцип и не совпадающих с традиционными представлениями о реализме и модернизме. По его классификации, одни писатели (Куприн, Арцыбашев, Юшкевич) руководствуются понятием социального инстинкта, связывают возможность освобождения человека с общественными преобразованиями. Другие (Андреев, Бальмонт, Сологуб) уповают на индивидуальное раскрепощение личности. И тот и другой способ реализации идеи свободы критик приветствует. Как видим, «классовые границы» размыты, критик никак не разграничил коллективные устремления и индивидуалистическую сосредоточенность на себе¹⁰⁷⁶. По сути, это несколько подновленная вариация рассуждений Соловьева-Андреевича на тему о «пролетарском» и «мещанском» индивидуализме. Это еще раз подтверждает наш вывод о «неискоренимости» культурно-исторической методологии в критической системе Когана. Позитивистское мышление в сочетании с марксистским рационализмом, исповедание того, что «все есть реальный факт»¹⁰⁷⁷, служили у Когана «прививкой» против восприятия мистики.

Но свою роль в отношении к типам творчества и художественным направлениям сыграли и характерологические

¹⁰⁷⁶ Не откажется он от «антиклассовой» трактовки художественных течений в романтизме и позже, когда в некрологе, посвященном М. Арцыбашеву (1927) и помещенном в «Вечерней Москве», напишет, что и «цинизм санинства», и «эгоистическая поэзия Бальмонта», и «бесплодно растраченная, избыточная, ищущая проявления сила горьковского Сокола» выросли из одних и тех же «порывов» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 31. Л. 9).

¹⁰⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 24 (об.).

особенности личности критика (то, что в малой степени учитывается при обращении к критическому творчеству вообще). Для него даже простое соприкосновение в работе с отрешенной от жизни сферой было мучительно. «Кончил этих чертей-мистиков и богоискателей. О как свободно я вздохнул!» — писал он, завершив работу над «Современниками»¹⁰⁷⁸. Его неприятие идеализма было безгранично. Чего стоит один его отзыв о лекции С. Франка! «Боже мой, какие он глупости говорил. Если это все, что может сказать идеалист, то, надо признаться, немного»¹⁰⁷⁹. Как и Волинский, в свое время именовавший себя «борцом за идеализм», Коган с полным правом мог называть себя «борцом за материализм». Его популярная лекция носила название «Борьба реализма и модернизма», он везде и всегда демонстрировал «бойцовское» поведение¹⁰⁸⁰, глубокое отвращение к «разнужданной мистике чувств»¹⁰⁸¹. Но иногда он сам оказывался не чужд «болезненных и утонченных настроений», без которых «нам, изломанным»,¹⁰⁸² трудно обойтись.

В своем характере Коган обнаруживал нечто, что, казалось бы, должно было располагать его к восприятию литературы утонченной и сложной: «Во мне, кажется, умирает несчастный, но зато своеобразный человек, и нарождается шаблонный, но зато более счастливый тип»¹⁰⁸³, — отмечал он, но склонен был казнить себя за это. И выражение

¹⁰⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 34. Может быть, поэтому его собственная оценка этой книги колебалась от «никуда не годная» до «интересная» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 248. Л. 21 (об.).

¹⁰⁷⁹ Там же. Л. 31.

¹⁰⁸⁰ «<...> я чувствую одно, что все поняли, что меня и мои идеи за борт не выкинешь, что со всем этим надо считаться. <...> Пусть произойдет наконец битва между материализмом и их фантазиями не в газетах и журналах, а в стенах университета» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 34).

¹⁰⁸¹ *Троцкий Л.* Сочинения. Т. XX. С. 4.

¹⁰⁸² РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 29.

¹⁰⁸³ Там же. Л. 31.

«развинченный декадент»¹⁰⁸⁴ еще не самое сильное из тех, коими он награждал себя. Тем не менее очевидно, что радостное и здоровое на определенном этапе ассоциировалось у него с тривиальным и усредненным, а тоскливое и печальное — с оригинальным и нестандартным. И все же он делает над собой усилие, которое стало особенно очевидным к концу 1913 года и было вызвано изменением мироощущения (возможно, связанным с обращением к махизму и большей ориентированностью на коллективное бессознательное). Это было усилие стать «как все» «во что бы то ни стало»¹⁰⁸⁵. Вот почему все, что могло помешать этому насильственному изменению структуры собственной личности, подгонке ее под известный стандарт, в том числе и литература, проникнутая мистическими настроениями, включая ценимого им Блока, было отнесено им к области «враждебной»¹⁰⁸⁶.

Коган настойчиво внушал, что «на одном кружке (имеются в виду модернисты. — М.М.) вся литература клином» не «сошлась», что «пошлостью стала теперь вся эта декадентщина, изжившая себя, все это копанье в якобы утонченных настроениях, а фактически в выдуманной ерунде»¹⁰⁸⁷. Настойчивое, прямолинейное противопоставление идеала здоровой трудовой жизни утонченным переживаниям и настроениям переносится им из сферы житейской в область искусства. Он предлагает, по сути, некий вариант «опрощения искусства», который возникает у него после длительных и многочисленных поездок с лекциями по городам России¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 33 (об.).

¹⁰⁸⁵ В этом проскальзывало даже что-то мазохистское: «<...> работаю над собою, хочу искоренить в себе всякое декадентство, "настроения", даже индивидуальность. <...> Так лучше и спокойнее» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 50 (об.).

¹⁰⁸⁶ Там же. Л. 57.

¹⁰⁸⁷ Там же. Л. 41 (об.), Л. 67 (об.).

¹⁰⁸⁸ «<...> какой пошлостью и мерзостью перед всей этой деловитостью

Его претензии к модернизму зачастую приобретали одиозный характер. А когда в своем труде «Пролог. Мысли о литературе и жизни» он высказался по поводу устремленности модернистов к самоизоляции от общества, их поглощенности собственными переживаниями, их эгоистического отношения к другим, наконец, их враждебности «ко всякого рода человеческим соглашениям», это переполнило чашу терпения самих «модернистов». И Блок просто высмеял этот случайный и курьезный набор признаков¹⁰⁸⁹. Вышеперечисленные элементы литературно-критических воззрений Когана наиболее ярко проявились только в середине 1910-х годов, когда окрепла его уверенность в коллективе как в подлинном творце художественных ценностей. Когда же модернизм только оформлялся, он ставил ему в заслугу, что с помощью «призрака красоты и свободы» модернисты сумели расчистить «авгиевы конюшни жизни»¹⁰⁹⁰, повести планомерную борьбу с тенденциозностью в искусстве.

Однако отмечая эволюцию, которую проделал символизм, Коган с сожалением констатировал, что символисты,

представились мне все наши столичные псевдотонкие переживания и чувствования, все эти мнимо утонченные настроения. Если бы все Бальмонты и Сологубы занялись делом, тогда они поняли бы, сколько гадости в их распущенности, пьянстве и самолюбовании, на которое они заставляют любоваться безусых юношей и бессмысленных девушек» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 13, 13 (об.). Нельзя не увидеть здесь аналогию с горьковскими рассуждениями о пресыщенности и безделии как об источнике безнравственности буржуазного искусства. Но все же нам кажется, что Коган демонстрирует иной, «житейский» вариант превознесения «здорового образа жизни», чем тот, который существовал в начале 1900-х годов в той части марксистской критики, которая была ориентирована на эмпириокритицизм и ницшеанство, с ее апологетикой здорового и сильного в противовес слабому и беспомощному.

¹⁰⁸⁹ См. письмо А. Блока к Н.А. Нолле-Коган, жене Когана, от 17 января 1916. // ЛН. Т. 92. Кн. 2. С. 326.

¹⁰⁹⁰ Коган П. Очерки... Т. 3. Вып. 1. С. 125.

когда его влияние в литературе оказалось поколеблено, прибегли к той же «грубой тенденциозности», против которой ранее восставали: всеми правдами и неправдами они стали стремиться удержать свой авторитет, их критика приняла резко «направленческий» характер. В эволюции модернизма тем не менее были, по мнению Когана, и свои положительные стороны: возросший интерес представителей этого крыла русской литературы к реалистической литературе прошлого¹⁰⁹¹, хотя последнюю критик, как и подобает марксисту, предлагал просеивать сквозь сито идеологической пригодности. Достоевский всегда оставался для него подозрительным автором, поэтому он мог дать в письме своему адресату следующую рекомендацию: «Только не советую я Вам сейчас перечитывать эту жестокую книгу («Братья Карамазовы». — М.М.) <...> она очень расстроит Ваши нервы, не читайте <...>, послушайте меня»¹⁰⁹². Уместно, может быть, в связи с этим вспомнить и о попытке Шулятикова предложить «марксистское» прочтение Достоевского. Почувствовав в среде идеалистов нарастание интереса к метафизическим проблемам в его творчестве, он бросил клич «Назад к Достоевскому!»¹⁰⁹³, предложив читать его произведения через призму биографических подробностей, а не давать им идеалистическое толкование.

Как уже отмечалось, «лояльное» отношение к модернизму было присуще не одному Когану. И Луначарский неоднократно, особенно на раннем этапе творчества, используя такие термины, как «декадентство», «модернизм», пояснял, что эта, ложная в социальном отношении, продукция, именно в плане художественном обладает огромными достоинствами. Модернизм приучил общество

¹⁰⁹¹ Он писал, что Некрасова «даже модернисты теперь возрождают. А про Достоевского и говорить нечего — он Бог всех новых богоискателей» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 249. Л. 42).

¹⁰⁹² РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 247. Л. 51.

¹⁰⁹³ Курьер. 1903. № 287.

к высокой оценке «роли чистого искусства в жизни», обогатил произведения «глубоким лиризмом», подарил художнику свободу выражения¹⁰⁹⁴.

Особое место в системе художественных направлений, предложенной Коганом, занимал романтизм. Он не смешивал романтизм Гейне с романтизмом первых декадентов и в то же время отличал последний от той романтической устремленности, которая обогащала, на его взгляд, творения неореалистов. Для него романтизм XVIII века и символизм конца XIX столетия — это явления разного порядка, хотя и имеющие общую основу. Их роль в развития литературы различна, и место, которое отводится им в панораме литературных событий, далеко не одинаково. Коган признавал закономерность «романтических фантазий» в искусстве и даже именно в них желал видеть «истинную стихию <...> творчества»¹⁰⁹⁵ И.С. Тургенева, но отказывался рассматривать романтизм как «вечное явление». Однако его единомышленники (Переверзев, например) ставили ему в вину именно склонность к трактовке романтизма как вечной категории, говоря, что все многообразие литературных вариаций он сводит к существованию всего двух художественных систем — к романтизму и реализму, по-разному воплощающих нравственные установки, политические симпатии, философские убеждения и литературно-эстетические вкусы разных общественных групп, — не различает внутри каждой из этих глобальных систем существования течений, стилевых модификаций, нюансов, возникающих в определенном временном контексте. В свою очередь Коган возвращал этот упрек — толкование романтизма как «вечной» категории — В.М. Жирмунскому, который «совершенно упустил» из виду «историческую точку зрения»¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁴ Луначарский А.В. Этюды. М.–П., 1922. С. 195.

¹⁰⁹⁵ РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 252. Л. 42.

¹⁰⁹⁶ Коган П. Немецкий романтизм перед судом мистика (Рец. на книгу В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика»). С. 116.

Коган пытался дать характеристику действенного и пассивного типов романтизма. Романтизм прошлого был романтизмом «бесплодных песен», «туманных стремлений к прекрасному», современный становится «стимулом к борьбе с ближайшими причинами существующего порядка». Несмотря на явное предпочтение, которое он отдает «действенному» романтизму, героем сегодняшнего дня он объявляет романтика, которым руководит «туманная мечта о свободной и красивой жизни», в которой, однако, отсутствуют «ясные очертания»¹⁰⁹⁷.

О двух типах романтизма писал и Луначарский. Но он начертил несколько иную схему развития литературы в XX веке: угасание реализма, приход ему на смену неоромантизма (к нему близко примыкает реализм «пролетарский», который будет осенен «духом творчества и надежды»¹⁰⁹⁸), который, как он расшифровал в работе «Мещанство и индивидуализм» (1908), включает неоромантизм Горького и группирующихся вокруг него писателей (их отличает пролетарское сознание и революционно-преобразующий пафос создаваемых ими произведений), и мистический неоромантизм В. Брюсова, Д. Мережковского, Ф. Сологуба — «мещански-интеллигентское течение», исполненное глубочайшего пессимизма.

И хотя он не видел в авторе «Немецкого романтизма и современной мистики» единомышленника (безусловного его одобрения заслужило только «описание» автором «мистического чувства», но не объяснение его возникновения, которое Жирмунский трактует как пророческое откровение, в то время как, на взгляд П. Когана, оно вызвано обстоятельствами, коих автор не принимает в расчет), он много способствовал тому, чтобы эта книга о романтизме оказалась напечатанной. (См. упоминание о хлопотах по ее изданию в письме 1913 г.: «Говорил с Ключковым о Жирмунском. Он, как и следовало ожидать, отказался печатать его книгу о романтизме. Похлопочу еще кое-где, но мало надеюсь на успех» (РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 249. Л. 25).

¹⁰⁹⁷ Коган П. Немецкий романтизм перед судом мистика. С. 124, 126, 128.

¹⁰⁹⁸ Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 161.

Таким образом, романтизм конца века, каким он видится Когану, отличается и от «прозаического» романтизма Воровского, предлагавшего отыскивать воодушевляющие идеалы в самой гуще реальной жизни, и от пафосного, преображающего действительность романтизма Луначарского. Это скорее «критический романтизм», который помимо действенного пафоса («реальное стремление осуществить грезу возвышенной души здесь, на земле») обладает еще и критическим зарядом, не брезгует «обличением частных»¹⁰⁹⁹.

В замечаниях Переверзева по поводу книги П. Когана «Романтизм и реализм в европейской литературе» (1914) верно было отмечено, что литературные схемы Когана не «психологичны». Действительно, для Когана они в первую очередь были «идеологичны». Его понимание методов и направлений в искусстве связано прежде всего с их «идеологической» трактовкой. На место каждого из них он подставляет питающие его идеи, «определенные вкусы, потребности, вожделения»¹¹⁰⁰ некоей группы людей, склонных в силу различных обстоятельств именно к такому, а не иному миропониманию.

Интерес к идейной стороне произведения всегда заглушал у критика потребность анализировать его художественные особенности, но именно он нередко и был сильной стороной когановского анализа. В подтверждение сказанного можно привести разбор им идейной основы исторической трилогии Д.С. Мережковского, являющийся, наряду с анализом творчества А. Белого, одним из интереснейших в литературной критике начала XX века. Коган отказался от рассмотрения трилогии в рамках исторической романистики и предпочел исследовать ее как вариант философского, «идеологического» романа, что и позволило выявить специфику произведения. При анализе этого

¹⁰⁹⁹ Луначарский А.В. Собр. соч. в восьми томах. Т. 7. С. 125.

¹¹⁰⁰ Там же. С. 113.

романа мы не встретим у него традиционных сетований, которыми были перенасыщены другие работы, посвященные Мережковскому¹¹⁰¹. На этот раз критик ощутил появление нового типа художника-мыслителя, обнаружил возникновение новой структуры повествования — интеллектуальной. Кроме того, в данном случае «опыт» критика по «вычленению» идей совпал с «опытом» писателя по «рассечению» истории на отрезки, доказывающие нужную ему мысль.

Он увидел, что Мережковский выбирает эпохи, отмечающие, как ему кажется, путь человечества к истине Грядущего царства. «Все части трилогии, — писал Коган, — построены по одному философскому плану. В каждой из них есть тот, кто является носителем идеи грядущего золотого века. Он носит в душе это царство, но еще не в силах осуществить его среди человечества, не дошедшего до понимания полной истины». Таким передовым идеологам противостоят консерваторы, которым доступна только половина истины. Но иногда писатель дает герою и более сложную характеристику. Так, Петр в сравнении с Юлианом и Леонардо значительно более глубок и нетрадиционен. В нем можно увидеть даже «предшественника того Грядущего хама, которого так боится наш автор»¹¹⁰².

Отметив удачи писателя, критик сделал вывод о неполном слиянии найденной Мережковским художественной формы с теми идеями, которые он в эту форму облек. «Можно смело сказать, — отмечал Коган, — что трилогия развивается вне его идей, и поскольку эти последние вторгаются в изображаемые им события, они либо нарушают

¹¹⁰¹ А. Волинский утверждал, что Мережковский компилятор; А.И. Богданович был убежден, что писатель не способен «прорабатывать» материал; Р.В. Иванов-Разумник считал, что Мережковский может поразить только «мертвым мастерством».

¹¹⁰² Коган П. Очерки новейшей русской литературы. Современники. Мистики и богоискатели. Т. 3. Вып. 3. М., 1911. С. 75, 97.

художественную цельность трилогии, либо, в лучшем случае, развиваются независимо от рассказа, изредка задевая его на поверхности. Мережковский чувствует, что история не укладывается в его религиозную схему»¹¹⁰³.

Повышенный интерес проявлял Коган к романтическому типу творчества, но и реализм не был оставлен им без внимания. На его представления о реализме наложили отпечаток естественно-научные теории. В реализме Коган даже выделял течение, «проникнутое научным духом века», занимающееся в первую очередь сбором «документов о человеческой природе», «фактами, их регистрацией и исследованием»¹¹⁰⁴ (то есть то, что обычно именуют натурализмом). Такое «регистрационно-фактографичное» понимание реализма во многом мешало ему улавливать то новое, чем обогатил реализм XX век. Но все же критик понимал, что изменения, происходящие в искусстве XX века в целом, трансформируют и реалистическое направление.

Основным признаком реализма нового времени Коган считает поворот к человеку. Жизнь в литературе отныне не заслоняется идеалом и не подгоняется под априорно заданную схему. Художник не подходит к жизни с ранее выработанными мерками, поэтому отныне и для критика ни публицистический пафос, ни лирические откровения не должны являться актуальными и неизбежными для оценки литературы. «Поменьше субъективных оценок, поменьше критики во имя своих субъективных идеалов, поменьше пророческого высокомерия и побольше любви и уважения к человеку, ко всему разнообразию человеческих желаний, интересов и вкусов»¹¹⁰⁵, — призывал Коган. В этом призыве сквозит внутренняя, может быть, даже неосознаваемая

¹¹⁰³ Коган П. Очерки новейшей русской литературы. Современники. Мистики и богоискатели. Т. 3. Вып. 3. М., 1911. С. 99, 100.

¹¹⁰⁴ Коган П. Очерки новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. 1. С. 66, 67.

¹¹⁰⁵ Там же. С. 181.

самим критиком полемичность по отношению к «внеличностной» проблематике искусства в марксистской теории и к собственным теоретическим построениям, которые именно в этот период у него приобретают ярко выраженную коллективистскую направленность. Несмотря на убеждение, что литература создается не индивидуально, а коллективным бессознательным, в самом художественном произведении Коган ценит именно отдельного человека со всем присущим ему миром индивидуальных склонностей, интересов, привычек. И здесь человек представляется отнюдь не носителем сверхиндивидуального, коллективного сознания, а конкретной, ценимой за самый факт своего появления единицей. Может быть, поэтому так высоко чтит Коган Куприна, что тот давал конкретное изображение человека, был внимателен к малейшим подробностям его бытия.

Критик следующим образом определил расстановку сил на литературной арене. В отличие от большинства своих соратников, погруженных в партийные распри, которые именно на основании оных заставляли соперничать Горького и Андреева как две крупнейшие литературные величины, Коган предложил такую литературную «экспозицию». В его концепции соперником Андреева выступил Куприн, который никогда не выдвигался в авангард литературного движения, поскольку выглядел несколько старомодно и слишком покорно следовал традициям (что и позволило Р.В. Иванову-Разумнику определить его популярность как всемогущество калифа на час). И это противопоставление было более обоснованно, чем противопоставление Андреева Горькому, на котором настаивали практически все критики-марксисты, опиравшиеся исключительно на содержательные моменты в их произведениях (оптимизм и героико-коллективисты одного vs. пессимизм и героико-одиночки другого). Однако очевидно, что эти писатели, будучи очень схожими по (идеологизированному) типу творчества, отличаются друг от друга векторами идейных

устремлений, своими художественными мирами и художественным претворением философских идей¹¹⁰⁶.

Коган сумел выделить в творчестве Куприна несколько черт, которые делали его весьма своеобразным художником начала XX века. Это конкретность, изобразительность, наблюдательность, особая публицистичность, которая отличается от андреевской своей беспасфосностью. У Куприна обычно присутствует герой-резонер, нередко профессионал своего дела (журналист, например) или просто думающий и наблюдательный человек, кто дает практические советы: как проводить реформу в армии, что делать, чтобы избавиться от проституции, как отличить подлинную любовь от ее фальсификации и т.п.). Коган увидел склонность писателя к обобщению и символизации, к созданию образов «живых чудовищ» — Ямы, Молоха, Болота, Лесной глуши, — стоящих на страже уродств современной жизни. Героев Куприна он охарактеризовал как романтиков, жаждущих воплотить в жизнь идеал человеческой солидарности, которая будет условием счастья для каждого¹¹⁰⁷.

Интересные мысли о специфике реализма нового времени мы найдем у М.В. Морозова в статье о творчестве С.Н. Сергеева-Ценского, которая, похоже, явилась как бы квинтэссенцией достоинств и просчетов марксистской критики, обнажив борьбу методологических установок и критической интуиции в лице одного критика. Кроме того, следует помнить, что Сергеев-Ценский был, возможно,

¹¹⁰⁶ Недаром такой глубокий и оригинальный критик, как И. Анненский, также подчеркивал их общность и отметил близость каждого из них к Достоевскому как художнику идеологического плана.

¹¹⁰⁷ В такой высокой оценке Куприна с Коганом была солидарна одна Е. Колтоновская, назвавшая писателя «выразителем эпохи». Среди критиков-марксистов на Куприна обратил внимание еще В. Воровский. Но для него писатель был недостаточно «пролетаризирован», искал героя не в гуще рабочей среды, а среди романтиков-индивидуалистов, да еще и в рассказах «Тост» и «Королевский парк» сомневался в светлом будущем после наступления эры социализма.

самым не поддающимся однозначным оценкам художником 1900-х годов. И марксистская критика — за исключением Морозова — не сказала о нем ни одного убедительного и доброжелательного слова¹¹⁰⁸.

Среди произведений Сергеева-Ценского критик заостряет внимание на тех, в которых чувствует не проявление позиции художника, а слышит голос самой жизни. Хотя такой подход — минуя творческую личность — присущ всей марксистской критике в целом и был поистине бедствием данной методологии¹¹⁰⁹, в данном случае он отвечал самому существу пантеистического мироощущения Сергеева-Ценского¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁸ Л. Войтоловский увидел в творчестве писателя только тот «органический пессимизм, который вырастает на почве убогого, чисто декадентского восприятия жизни» (Литературный распад. Книга 2. С. 52). Полному разгрому подвергся Сергеев-Ценский в статье В. Воровского «Нечто о г-не Сергееве-Ценском». Этот критик обнаружил только вторичность его творчества, прямое подражание Андрееву и вынес следующий вердикт: писатель принадлежит «к категории тех несчастных талантов, которые, вместо того, чтобы найти свое творческое “я”, свое содержание и свою форму, цепляются за клочок чужого “я” и стараются выкроить из него литературный костюмчик» (Воровский В. Литературная критика. М., 1971. С. 163). Морозов же как раз сумел провести отчетливую границу между творчеством обоих художников. Подчеркнув дидактический, публицистический и идеологический характер творчества Андреева («устаи безумных» он «проповедует и объясняется с читателем», воплощает в произведении «мысль автора»), Морозов отметил, что Сергеев-Ценский постепенно уходит от проповедничества и «идет твердым шагом к воплощению кошмарных идей в кошмарные образы, от философствования к изобразительности» (Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 87–88).

¹¹⁰⁹ Марксистская критика более всего ценила «граммофонизм» (термин З. Гиппиус, использованной ею по отношению к творчеству И. Шмелева), подстраивание, подлаживание под жизнь, т. е. повтор, дублирование, копирование.

¹¹¹⁰ Напомним высказывание писателя о статье С. Чацкиной в «Северных записках»: «<...> автор сумел совершенно обойти всякую политику и социологию и остановиться исключительно на моем космотворчестве»

Центральное место в статье отведено самому крупному произведению Сергеева-Ценского — роману «Бабаев». Примечательна в устах критика-марксиста высокая оценка этого необыкновенно сложного по художественному исполнению произведения. Но Морозова интересует не мастерство художника, а именно сам роман, запечатлевший определенное состояние мира: «Пред нами ДОКУМЕНТ о жизни, с которым не считаться нельзя, трагическое значение которого неоспоримо»¹¹¹¹. Морозовские характеристики психологических особенностей главного героя романа свидетельствуют о том, что герой рассматривается в первую очередь как тип, ценится его типичность, то, что он есть слепок среды, ее копия: «Это болезнь нашего времени, это символ растерянности, беспочвенности и безуютности многих тысяч людей, которые сознанием стали выше своей среды, но в которых это сознание мертвит здоровые инстинкты хищника, не убивая хищнической природы»; «тут не одна истерическая импульсивность. Действительно больно это безуютное одиночество вышибленного из бытовой колеи человека»; «у него нет дисциплины, воли, нет настойчивости, нет цели, нет прочной привязи ни к чему»¹¹¹². Иными словами, здесь, на взгляд критика, достоверно отражена социальная психология определенной общественной группы.

Указанием на типичность образа Бабаева (а это во многом соответствовало авторскому замыслу¹¹¹³) Морозов снял распространенный среди критиков упрек в идентичности автора и героя. Ведь многие, в том числе и такие тонкие

(Цит. по: *Келдыш В.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 161).

¹¹¹¹ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 72. Это утверждение напоминает преклонение перед «документами жизни» Когана, осознание значимости «человеческих документов» Каменевым!

¹¹¹² Там же. С. 89, 90, 91.

¹¹¹³ Нам известно признание Сергеева-Ценского в письме к Колтоновской: «Я <...> пришел к “бабаевщине” как явлению и Бабаеву как типу» (Русская литература. 1971. № 1. С. 158).

критики, как А. Горнфельд и Н. Абрамович, намекали, что Сергеев-Ценский «не преодолел в себе Бабаева». Разграничение автора и героя следует отнести к особым заслугам марксистской критики. Нет нужды говорить, что смешение этих понятий — самая распространенная ошибка литературно-критического анализа той поры. Опираясь на методологию, ограничивающую или игнорирующую участие авторского сознания в создании произведения, она тем самым объективно способствовала «разведению» этих категорий. И это, несомненно, явилось шагом вперед в осмыслении художественного произведения как эстетического целого.

Весь роман Морозов расценивает как «попытку вскрыть природу социального слоя, во власти которого непосредственно находится бездумная и слепая сила»¹¹¹⁴. Эта «бездумная и слепая сила», по Морозову, сосредоточена в безликой толпе, в том, что в экзистенциализме позже будет обозначено субстантивированным, неопределенно-личным местоимением *man*, обозначающим безличный мир, в котором все анонимно, где каждый субъект изолирован от другого, предельно усреднен и становится объектом манипуляции. Критик дает просто блистательную характеристику такому сообществу: это масса, где каждый полон уверенности, что представляет собой значимую величину и яркую индивидуальность, масса, манипулируемая и покоряющаяся силе, но в то же время немыслящая и готовая на все.

К достоинствам предложенного анализа можно отнести и то, что критик не потребовал от писателя тенденциозного осуждения героя, позволил ему остаться объективным по отношению к обнаруженному явлению: «То, что Сергеев-Ценский вскрыл нам этот тип, не бичуя, не преследуя ядовитым сарказмом, а с величайшей объективностью, и даже, как мне казалось, с болью, мне представляется большой общественной заслугой»¹¹¹⁵, — заметил Морозов. Здесь он

¹¹¹⁴ Морозов. М. Очерки новейшей литературы. С. 92.

¹¹¹⁵ Там же.

выступил учеником Плеханова, сам остался в пределах социально-генетического метода литературно-критического анализа, не прибегнув к оценке, и похвалил за то же самое писателя.

Разбирая «Печаль полей», Морозов сосредоточил внимание на философских основах этого произведения, показал присущее Сергееву-Ценскому свойство изображать «привычно простое» таким «сверлящим языком, что именно в простом раскрывается загадочная сложность, и казавшееся издали понятным и ясным» при ближайшем рассмотрении становится «угрожающе-непонятным». Трудно сказать, содержится ли в вышеприведенных словах похвала или упрек, но очевидно, что критик отметил наполнение Сергеевым-Ценским обыденных вещей философским содержанием. Кроме того, Морозов подчеркнул острую антиномичность писателя, сопряжение им полярных состояний мира: «возрожденный, улыбающийся реализм пластически-ясного изображения у Сергеева-Ценского — только слуга неясного, темного, мистического жизнечувствия». И это было названо критиком «редчайшим даром творческого откровения»¹¹¹⁶.

Морозов сумел понять сложную проблематику «Печали полей», где ни с одним из основополагающих начал бытия художник не связывает будущего. Ни в «возвысившихся над землей» Ознобишиных, коченеющих и умирающих в своей обособленности от почвенной, стихийной, природной жизни, ни в Никите Дехтянском, лишенном проблесков сознания, не увидел Сергеев-Ценский спасения для России. Вот откуда «смутное чувство тревоги бытия», пробивающееся сквозь «мягкие, простодушные тона»¹¹¹⁷. Но, по мнению критика, сам Сергеев-Ценский склоняется все же на сторону Никиты, хотя и чувствует и очень точно передает неполноценность «гармонии», создаваемой «трудящимся зверем»,

¹¹¹⁶ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С 95.

¹¹¹⁷ Там же. С. 95, 97.

«выросшим из земли, сросшимся с ней», которому «и земля, и небо кажутся простыми и ясными, и все совершающееся на земле и на небе — ясным и правильным <...>».

Морозов выделяет художественные средства, с помощью которых писатель показывает, что «жизнь <...>, за которой он не может отрицать ни вечности, ни прочности, ни воли к бытию и даже бытию, — так безнадежно уныла, беспробудно сонна и темна, что ею жить можно лишь по привычке, не сознавая ни себя, ни ее»¹¹¹⁸, но почему-то из этого делает вывод, что «Сергеев-Ценский хоронит жизнь сознательную, возвысившуюся над землей, оборвавшую связь с природой, и оставляет жить стихийное, безликое, космическое начало, олицетворенное в силаче Никите»¹¹¹⁹. А это, по мнению Морозова, неверно. Здесь из-за плеча умного и пронизательного критика выглядывает всезнающий марксист, ратуящий за итоговое осознанное объяснение всего происходящего. А ведь всего несколькими строчками ранее Морозов очень точно охарактеризовал амбивалентность авторской позиции. Критик, неоднократно упоминавший о двойственности мировосприятия Сергеева-Ценского, сам с такой позицией согласиться не может и навязывает писателю выбор, от которого тот злостно уклоняется. Очень хорошо сказал об этой всепоглощающей вере марксистов в возможность конечного объяснения всего происходящего Л. Шестов, когда написал о В. Иванове, что тот, «как и марксисты», «убежден, что мирозерцание должно быть вполне исчерпывающим, т.е. так построенным, чтобы давать возможность человеку получать определенные ответы на все вопросы»¹¹²⁰.

Морозов выделил «Движения», которые явились заметной вехой на пути писателя. С этой повести действительно можно вести отсчет рождения Сергеева-Ценского как художника по преимуществу социального, теряющего

¹¹¹⁸ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 100.

¹¹¹⁹ Там же.

¹¹²⁰ Шестов Л. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 249.

многомерность в постижении бытия, но обретающего сатирическую зоркость. Отныне все больше комических штрихов появляется на его полотнах (пристав Дерябин — апофеоз этой тенденции). Но Морозов все-таки помнит о подлинной многосоставности жизни, не слагающейся из одних социальных величин. По крайней мере, он приветствовал то, что в творчестве художника по-прежнему ведущей является «мысль о случайности жизни человека, о ее трагической и неотвратимой зависимости от слепого рока»¹¹²¹, хотя и не преминул с удовлетворением заметить, что Сергеев-Ценский «гроб сколачивает и обруч к нему кует» исключительно «для властителей хищнической и индивидуальной культуры». Критик даже не осознает, сколь нелепо звучит его утверждение, что злой рок должен преследовать индивидуалистов и обходить стороной тех, кто провидит «новую общественность, здоровые, устойчивые и свободные ее формы» и кто причислил себя к «активным ратоборцам за жизнь»¹¹²².

Но, к счастью, критик не заикнулся на «хищнической» буржуазной культуре. Его размышления касаются вообще раскрытия природы человека Сергеевым-Ценским. И Морозов вместе с писателем ставит точный диагноз натуре человека-приобретателя как части человечества. Антон Антонович, герой «Движений», только производит впечатление человека деятельного, а на самом деле все, что он совершает, — это бег по кругу, «стихийное влечение к трате энергии», а не «организующая воля»¹¹²³.

Обращаясь к эстетическому анализу попутно, за что и упрекнул его рецензент «Очерков новейшей литературы»¹¹²⁴, Морозов сделал несколько ценных замечаний,

¹¹²¹ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 103.

¹¹²² Там же. С. 115, 77, 122.

¹¹²³ Там же. С. 116.

¹¹²⁴ «Автор лишь мимоходом отмечает эстетическую ценность художественных произведений, да и то без малейших доказательств, представляя читателю поверить ему на слово», — писал рецензент «Всеобщего

обрисовавших в общем виде художественную эволюцию Сергеева-Ценского. «<...> от ребяческой вычурной потехи языка, которую автор с серьезной миной отстаивает в юношеском пыле в ранних рассказах»¹¹²⁵, через «неровного» в художественном отношении «Бабаева», в котором все же имеются «отрывки, дышащие вдохновением»¹¹²⁶, через «Печаль полей», в которой «стиль еще не выкристаллизовался, и распахнутая, не замкнувшаяся в своих владениях душа пока открыта чужим влияниям, жадно впитывает чужую красоту»¹¹²⁷, Сергеев-Ценский пришел к повести «Движения», от которой «веет тем свежим, бодрым южным юмором, какого мы не слыхали со времен Гоголя»¹¹²⁸. Вывод, который делает критик относительно перспектив развития Сергеева-Ценского, оптимистичен:

ежемесячника» (1911. № 5. С. 159). Однако с ним хочется поспорить. В статье встречаются подлинные эстетические находки. Например, филигранный пассаж, где Морозов умело и сравнивает, и разводит такие в чем-то близкие, но и отличные друг от друга творческие индивидуальности, как Сергеев-Ценский и Б. Зайцев: повесть «согрета зайцевской печалью, только без ее надуманности и мистической образованности. Это — тоска, стихийно возрастающая в душе человека, в то время как у Б. Зайцева она оседает на сердце вместе с пылью от старых страниц Филона или другой прочитанной мистической книги. И в стиле порой проглядывает зайцевская музыкальность, нежность тонов, но без самоповторяемости, без самовлюбленности, без монотонной и певучей молитвенности этого лирика. Сергеев-Ценский суров, раздумчиво-ласков, но не изнежен, не манерен» (Морозов М. Очерки... С. 94). Критик нашел очень верные слова для обозначения существующих различий. Действительно, Сергеев-Ценский не повторяет Б. Зайцева, у него нет мистического космизма и «семянного пафоса» (выражение Л.Д. Зиновьевой-Аннибал), и погружение в стихийное нерассуждающее бытие вызывает у Сергеева-Ценского печаль, а не восторг.

¹¹²⁵ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 72.

¹¹²⁶ Там же. С. 93.

¹¹²⁷ Там же. С. 94.

¹¹²⁸ Там же. С. 107.

писатель пока стоит на перепутье, но для него не закрыто будущее, пробуждение веры в жизнь.

Как только что было показано, марксистская методология практически не оставляла места для демонстрации эстетического чутья. И критиков, этого чувства не лишенных, это обстоятельство заставляло ощущать себя неуютно. Эту скованность можно проследить в их отношении к реализму, который как метод в марксистской эстетической системе был вне конкуренции. Критикам-марксистам очень хотелось и доказать свою к нему приверженность, и в то же время не игнорировать то новое, что появилось в современной литературе. Поэтому некоторые критики, такие как М.М. Филиппов, например, проявили чудеса изворотливости, задолго до появления в зарубежном литературоведении концепции «реализма без берегов» предложив трактовку реализма как явления, включающего в себя любую модернизацию, растворяющего в себе любые художественные искания. У Филиппова выходило, что ни символизма, ни других «измов» существовать не может, поскольку все они только вариации реализма.

Вот что он писал в 1901 году о «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана: «Можно, конечно, искать в этой сказке сокровенные аллегории и глубокий символизм, но не проще ли усмотреть в ней изображение человеческих характеров и страстей, хотя и прикрытых сказочной формой? Надо действительно быть ФИЛИСТЕРОМ ОТ РЕАЛИЗМА (неожиданное и весьма поражающее заявление) или же крайним пуристом, в принципе изгоняющим все, из чего нельзя тотчас же сделать этического применения, чтобы отвергать художественное произведение только потому, что оно вводит нас в сказочный мир. Ведь мир грез, в конце концов, опирается на действительность»¹¹²⁹. Для обозначения подобного гибрида Луначарский воспользовался термином

¹¹²⁹ Филиппов М.М. Драммы и повести Гауптмана // Филиппов М.М. Очерки о западной литературе XVIII–XIX вв. М., 1985. С. 100–101.

«неореализм», но начал широко им пользоваться только в 1910-е годы, обозначая им главным образом явления французской беллетристики (Р. Роллан, Ш. Луи, Л. Жан, Ш.-Л. Филипп).

Как мы видим, марксистская критика много внимания уделяла реалистическому искусству и даже смогла раскрыть некоторые его особенности и нюансы, которые возникли в творчестве художников-реалистов рубежа веков. Но все-таки требование создания «резко выраженных типов»¹¹³⁰ ограничивало возможности реализма как способа воссоздания действительности. Проблема, однако, заключалась еще и в том, что критики-марксисты ждали не просто создания типов, воплощающих «характерные черты живого человека», а таких типов, какие именно им казались достойными запечатления. Почему, например, Воровский не допускает, что типом может являться «бесцветное, сентиментальное существо с овечьей психологией» вроде Бронки из пьесы Пшибышевского «Снег»? Почему таковым не может стать «рыцарь печального образа», как он характеризует «сентиментального»¹¹³¹ Казимира? Разве покорность, сентиментальность, жертвенность не есть типично женские черты? Разве мужчина не может быть воздушно-бесплотным, не от мира сего? Напрашивается вывод, что, по убеждению марксистов, в реализме должны присутствовать только определенные типы людей — натуры борющиеся, страстные, непримиримые, способные на яркое проявление чувств и т.п. Таким образом, меркой в выявлении реализма для них на самом деле служило не соответствие художественного произведения «реальной жизни» (в чем они хотели убедить и себя и читателей и что само по себе недостаточно), но соответствие изображаемого в литературе их представлениям о жизни.

¹¹³⁰ Воровский В. Эстетика. Литература, Искусство. С. 392.

¹¹³¹ Там же. С. 394.

Мало изученным остается отношение марксистской критики к сатире. Остается впечатление, что она всегда относилась к ней настороженно и несколько с опаской. Во всяком случае, творчество великих сатириков — Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина — исследовалось ими с точки зрения пропагандируемых художниками идеалов (за пропаганду идеалов, близких к социалистическим, и привлекал, к слову, Салтыкова-Щедрина М. Ольминский), а никак не в аспекте сатирического освещения действительности. Исключением может быть признан Л. Троцкий, размышления которого все же имеют непосредственное отношение к изучению природе сатиры как таковой.

Интерес к сатирическому направлению сохранялся у Троцкого на протяжении всей литературно-критической деятельности, хотя впоследствии его «классовый скальпель» будет с готовностью отсекал сатиру «обреченную» от сатиры созидающей и предпочтение, конечно, будет отдаваться второй. Если, подчеркивал он, весьма непросто «отыскать» рабовладельческую Грецию в Венере Медицинской¹¹³² (это заявление очень соблазнительно проинтерпретировать как признание практической невозможности классового подхода ко всем без исключения явлениям искусства!), то в сатире отчетливо выявляется «социально-политическая» атмосфера времени, прочитывается «политический заряд», политические симпатии и классовые предпочтения автора. Сатира, воспроизводя действительность со знаком «минус», естественно наводит на мысль, что в сознании художника сокрыт «плюс», т.е. тот «социальный угол зрения», который позволяет ему рисовать действительность в определенной перспективе. Иными словами, в сатире, как кажется критику, отчетливее, чем в других типах творчества, проглядывает социальный и этический идеал художника. Но так как для критика единственно приемлемым «социальным углом зрения»

¹¹³² Троцкий Л. Литература и революция. С. 314.

являлся четко оформленный социалистический идеал, то он настаивает на преимущественно оценочном характере сатиры, игнорируя ее общеродовое свойство противопоставлять несовершенству жизни высшую реальность.

Признаком подлинной сатиры для Троцкого является «обличающий и негодующий смех». Он должен не просто иметь точку приложения, а проводить идею, намекать на тот идеал, ради воплощения которого художник «заносит руку» на настоящее. Если же этой идеи нет, то сатира обречена на то, чтобы «запечатлеть» отдельные «уродства», констатировать «полную безысходность»¹¹³³ человеческого существования.

Конечно, и в такой «обреченной» сатире художник может блеснуть талантом. Таким художником был для Троцкого Теодор Гейне. Будучи в эмиграции в Европе, критик пристально вглядывался в облик немецких сатирических журналов, специализировавшихся на политической сатире. Троцкий выделил легкость и капризную изощренность приемов вышеназванного немецкого художника, но при этом констатировал и буржуазный характер его творчества, который сказался в изрядной доле цинизма, содержащейся в его карикатурах. Он проделал подробный анализ тематики, идейной направленности, особенностей оформления журнала «*Simplicissimus*», на основании чего сделал вывод о репрезентативности в нем умонастроений, владеющих западной интеллигенцией (легкомыслие и готовность поднять на смех всех и каждого). Любя сатиру и возлагая большие надежды на воспитательную силу сатирического искусства, от которого критик ожидал боевитости, остроты и нацеленности, Троцкий в то же время с большим сомнением относился к результативности ее усилий: «Сатира еще никогда не разрушала социальных учреждений». Как и все марксисты, он предпочитал «оружию критики» «критику оружием» и поэтому уточнил, что

¹¹³³ Троцкий Л. Литература и революция. С. 309.

«поприще для борьбы с “буржуазностью” <...> мы найдем <...> внутри самого общества, а оружием мы станем запастись не в метафизических арсеналах»¹¹³⁴.

Можно даже утверждать, что привязанность к сатире простиралась у Троцкого так далеко, что он в какой-то мере противопоставлял сатиру реалистическому искусству, тем более реалистическому искусству рубежа веков, которое, на его взгляд, наглядно демонстрирует «полное отсутствие ресурсов для положительного идеала»¹¹³⁵. Критик не склонен полностью отрицать критические возможности реализма этого времени. «Пусть Ибсен не указывает идеалов впереди, пусть даже его критика настоящего далеко не всегда исходит из надлежащей точки зрения — он все же рукою гениального мастера оголил перед нами мещанскую душу и показал, сколько дрянности лежит в основе мещанской благопристойности и добропорядочности»¹¹³⁶. Но все же в конце статьи «Об Ибсене» (1902) Троцкий не удерживается и раскрывает свой идеал искусства в буржуазном обществе: «стоило» бы писателю «в одном-двух местах чуть-чуть сильнее нажать, прибавить два-три заметных штриха, и социальный реализм превратился бы в глубокую СОЦИАЛЬНУЮ СТАРИРУ»¹¹³⁷.

Конечно же, не у всех критиков-марксистов имеются развернутые высказывания по поводу каждого из литературных направлений, составлявших картину литературной жизни России на рубеже веков. Некоторые из них затрагивали проблему художественных методов и направлений попутно, когда писали о том или ином художнике слова. Так, в наследии Л. Каменева вопрос о модернизме поднимается только в связи с разговором об эволюции В. Брюсова,

¹¹³⁴ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 181. В переводе с эзопова языка социалистических текстов это означало указание на пролетариат и готовность к революционному выступлению.

¹¹³⁵ Там же. С. 191.

¹¹³⁶ Там же. С. 194.

¹¹³⁷ Там же. С. 195.

которую он рассматривает сквозь призму общественных изменений, пытаясь понять, как же они отразились на его поэтике (т.е. пытаясь вычлениить и социологический, и эстетический эквивалент художественного произведения в их взаимообусловленности). Взор Каменева остановился на Брюсове потому, что он признал его «величайшим из поэтов современности»¹¹³⁸. Но естественно, что Каменеву, придерживающемуся научно-объективистской точки зрения, дорог не сам поэт, а тот «тип <...> переживаний», в котором наиболее остро выразилась «психика целой эпохи, целых социальных пластов»¹¹³⁹.

Исходным моментом его концепции было отношение к литературе как одному из «социальных явлений эпохи»¹¹⁴⁰. Но этот общий для всей марксистской критики постулат обретает у него (как и у Троцкого) оттенок мелочности. Художник у Каменева детально копирует все «изгибы» социального организма. Творчество Брюсова Каменев делит на несколько мельчайших отрезков. Сначала поэт пытается вырваться из цепких лап «ветхого мира» («Ласкового Старика»), разрываясь между идеализмом и безгрешностью Аполлона и сладострастием и греховностью Диониса, что нашло выражение в аморфной поэтике «безобразных раздумий». Вместо того чтобы бесповоротно отринуть старый мир, громко и отчетливо выразить свой протест, поэт предается пассивному созерцанию, погружается в «холодное и сонное познание»¹¹⁴¹. Когда же ему все-таки удастся преодолеть власть «Ласкового Старика», «жажда поэзии и ужас

¹¹³⁸ Такой характеристики не удостоился в марксистской критике ни один из поэтов начала века, и это говорит об умении марксистской критики ценить произведения, даже исходящие из недр «враждебных классов» (Каменев Ю. О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове // Литературный распад. Книга 1. С. 93).

¹¹³⁹ Каменев Ю. О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове // Литературный распад. Книга 1. С. 60.

¹¹⁴⁰ Там же.

¹¹⁴¹ Там же. С. 67.

бескрасочной жизни» приводят поэта в Город, одаряющий его новыми ощущениями и переживаниями. И в сборнике «*Tertia vigilia*» поэт рождается как «личность новой городской Руси»¹¹⁴². Но прошлое цепко держит его: побывавшему в объятиях «Ласкового Старика» не так-то легко забыть об этом. Поэт несет в себе отголоски «другого мира», не может стать бойцом, ему суждено навеки остаться зрителем свершающихся на его глазах изменений, его всегда будет страшить «буря, мятежность и неожиданность города»¹¹⁴³, хотя он будет искренно хотеть воспевать его.

Созерцательность и социальная пассивность обусловили то, что восхищение новым остается у Брюсова на уровне «чистого» восхищения силой и страстями новой действительности. И поэтому ничего другого, кроме как воспевать силу ради силы, а страсть ради страсти, вдохновляясь исключительно «невозможностью, недостижимостью свершений»¹¹⁴⁴, поэт не сможет никогда. Так, похвалив поэта за усилия по преодолению отрешенности от действительной жизни, критик все же оставил его во власти мечты, объяснив, что, не обретя конечной цели (подразумевался социализм), ради которой стоило бы действовать, он не смог вырваться из объятий «Ласкового Старика» и стать подлинным художником нового времени.

Характеристика направлений становится важным компонентом эстетической системы Н. Чужака. Он подчеркивает, что главное для художника — культивировать в себе фантазию, уводящую от бытописательства, отдаваться эмоциям, порыву, волнению, муке, боли, тревоге, которые наполняют каждую написанную строчку. И тогда и художнику, и читателю будут открываться «души явлений»¹¹⁴⁵

¹¹⁴² Каменев Ю. О Ласковом Старике и о Валерии Брюсове // Литературный распад. Книга 1. С. 72.

¹¹⁴³ Там же. С. 28.

¹¹⁴⁴ Там же. С. 83.

¹¹⁴⁵ Голос Сибири. 1911. № 18. 23 января.

и, следовательно, будет достигаться главная цель искусства, призванного «вести людей»¹¹⁴⁶. Эти рассуждения Чужака напоминают мысли П. Когана о «повелительном наклонении», с которым критик связывал свое представление о специфике искусства.

Акцент на эмоциональном компоненте произведения не должен показаться чем-то неожиданным. У Чужака эмоциональность входит составной частью в ту художественную систему, которой симпатизировал критик, — экспрессионизм. У Когана это связано с «заражающей» идейностью искусства. Это были верные догадки. Эмоциональность стала осознаваться многими художниками как весьма значимая краска в искусстве XX века. Даже М. Кузмин попытался в 20-е годы выдвинуть программу нового течения — эмоционализма¹¹⁴⁷.

Чужак был одним из немногих критиков-марксистов, кто четко дифференцировал такие явления, как декадентство и символизм. Для него весьма ощутима разница между Соловьевым и Розановым, Блоком и ранним Брюсовым, Белым и Мережковским. Он очень умело парирует реплики последнего, когда тот вынес «смертный приговор символизму». Это суждение, на взгляд критика, отнюдь не является истиной в последней инстанции. Просто символизм проходит очередной сложный этап своего внутреннего

¹¹⁴⁶ Сибирский студент. 1916. № 3–4. С. 131.

¹¹⁴⁷ См.: Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. Театральный альманах под ред. Е. Кузнецова. Пб., 1924. С. 9–12. В статье Кузмин делает эмоциональность защитой от формальных ухищрений, подчеркивая, что именно она создает «художественную идеологию» творчества. Кроме того, он подчеркивает, что эмоциональность обеспечивает искусству и всенародное, всемирное звучание. У Кузмина обоснование его исходных принципов было весьма сумбурным, эмоционализм оказался мертворожденным течением, но тенденция сама по себе примечательна, как и нащупывание Чужаком в 10-е годы одного из структурообразующих элементов художественного творчества нового времени.

развития, переживает кризис. Вера критика в символизм настолько велика, что для него ничего не значат ошибки отдельных символистов, их «прегрешения». Он даже считает, что подлинный, а не «имитирующий марксизм» критик (камешек в огороде В. Львова-Рогачевского) должен быть искренне обеспокоен неудачами символизма, а не злорадствовать по этому поводу.

Несогласие с позицией Д. Мережковского в статье «Быть или не быть русскому символизму?» у Чужака случайное: он интерпретирует символ почти так же, как и осуждаемый им критик, — как воплощение наиболее характерного и распространенного (хотя в теоретическом плане заявляет иное). О его трактовке символа можно судить не столько по его расшифровке произведений символистов (таковой у него совсем немного), сколько по обращению к творчеству реалистов. Так, центральный образ в рассказе А.И. Куприна «Ученик» он проинтерпретировал как образ, «возвышающийся до символа» потому, что в личности студента отразилось умонастроение целой группы «усталых», «безыдеальных» людей, из которых и «рекрутируются» Азефы¹¹⁴⁸. В представлении Чужака символ связан в первую очередь с реальностью, а не с авторским постижением мира, в нем первостепенным является не субъективное «претворение», а объективное воспроизведение увиденного.

Некоторое время Чужак в символизме видел даже прообраз будущего искусства, способного отразить «идеологию трудящихся»¹¹⁴⁹. Задачей такого художника-символиста мыслилось проявить смутное подсознание «класса-мессии», воплотить «могучие, но неясные призраки и аккорды, населяющие его коллективную душу», в «монументальные фигуры-символы». Энергия созидания вызовет к жизни гигантские образы, создаст напряженность и экспрессию нового искусства. Таким образом, символы нового символизма —

¹¹⁴⁸ Восточная заря. 1909. № 124.

¹¹⁴⁹ Восточная заря. 1910. № 277. 5 декабря.

это уже нечто большее, чем прежде, это перевод общего и нерасчлененного в конкретное и объективизированное. Символизм в таком виде выглядит как «скелет» действительности, ее подчеркнутый абрис.

Удачную попытку прорыва в «предощущение грядущего» обнаружил Чужак в поэзии Н. Клюева. Его нисколько не смутила религиозная окраска стихотворений поэта. Он подобрал для этого даже соответствующее определение («эмпириомистицизм»), сказав, что так поэт обожествляет земное величие. Критик даже увидел в этом своеобразную цельность, выгодно отличающую Клюева от его собратьев, являющих в своем творчестве метания и раздвоенность: «Клюев охватывает жизнь в единстве, он предчувствует в мгновенном тайну вечного»¹¹⁵⁰. Чужака потрясло решение Клюевым проблемы смерти — ненадрывное, спокойное, величественное. Все это позволило критику увидеть в поэзии Клюева весьма перспективную линию развития русской литературы. Это направление будет питаться национальным духом, будет произрастать на народной почве, будет связано с народными традициями. Чужак был удивлен, что Брюсов в предисловии к сборнику «Сосен перезвон» проглядел «боль за отчизну» — самое главное в поэзии Клюева.

Приближение к национальной сущности становится у Чужака лакмусовой бумажкой для определения жизненности художественного течения. Так, на его взгляд, попытки воспроизвести национальное можно обнаружить у Бальмонта, Сологуба, Белого, Ремизова, но все они кончились неудачей: вместо пышной кроны дерева появлялись «высохшие листья всевозможных стилизаций». Ближе других к народному восприятию, как кажется Чужаку, подошли С. Городецкий и Сергеев-Ценский, которые смогли добиться соединения эпичности и импрессионистичности. Ими «былое» осознается «в тревожных

¹¹⁵⁰ Иркутское слово. 1912. № 20. 14 мая.

импрессионистических тонах»¹¹⁵¹. И этот прием особенно убедителен при изображении распада дворянских гнезд.

Отличие этих писателей от старых авторов заключается, по мысли Чужака, в том, что для них народный идеал, народное творчество не являются объектом. Они сроднились с народным источником, он стал для них «зеркалом», глядя в которое художник, «узнает себя <...> и себя же пишет». Он не озабочен внешним сходством, не стремится к внешней правдивости в изображении народной жизни. Его привлекает отражение духа народного в собственной душе. И это преобразование эпического начала в лирический компонент произведения и приводит к искомому результату — «счастливому сочетанию народности со сверкающими красками modern», «певучему слиянию авторской души с символикой души народной». В итоге автор «вышивает на канве народной свои узоры», что можно расценить и как недостаток, но зато именно благодаря такому приему в современное «художество» проникает «национальное».

Замечательно в Чужаке его стремление к точной диагностике художественных особенностей произведения. Обсуждение проблемы принадлежности художника к тому или иному течению литературы, той или иной школе может занимать не один абзац его работы. Конечно, может показаться сомнительным определение В. Короленко как «доподлинного классициста»¹¹⁵² или отнесение к этому же разряду Л. Толстого. Но, с другой стороны, аргументы, которые приводит критик для доказательства своей гипотезы, не лишены оснований. Действительно, ясность, пластичность, скульптурность создаваемых этими художниками образов могут быть осмыслены как черты классицистического стиля, отвергающего надломленность, невнятность обрисовываемого впечатления.

¹¹⁵¹ Чужак Н. «Жатва». Журнал литературы // Иркутское слово. 1912. № 8. 30 апреля.

¹¹⁵² Чужак Н. Мимоходом // Голос Сибири. 1911. № 49. 1 марта.

Анализируя творчество писателя, Чужак в первую очередь стремится постичь его мировидение. Его мало волнуют темы. Рассматривать их — значит низводить художника до уровня заурядного публициста, и тогда Глеб Успенский окажется не лучше земского статистика, озабоченного посрамлением народников¹¹⁵³.

Найдем мы у Чужака и высказывания о неореализме¹¹⁵⁴. По его мнению, неореализм не является производным от модернизма, ощутившего свою недостаточность. Однако критик не намерен трактовать неореализм и как обогащенный формальными новшествами новый художественный метод, как это делает М. Неведомский¹¹⁵⁵. Чужак рассуждает вполне здраво: если насытить реализм символикой, импрессионистическими элементами, стилизацией, то от реализма ничего не останется. Но все же чувствуется, что обсуждение проблемы неореализма не захватывает его (как, впрочем, и проблемы реализма). Другое дело — романтизм или неоромантизм. Здесь он готов высказать массу соображений, провести аналогии, найти исторические параллели. Для него существует романтический реализм Достоевского, романтический символизм Метерлинка, романтический импрессионизм Гамсуна. О реализме же он может с оттенком презрения сказать: «человеческий документ», «правдивый протокол»¹¹⁵⁶ — и вообще посчитать его годным лишь для документального воспроизведения жизненных явлений¹¹⁵⁷.

¹¹⁵³ Правда, у критика можно отыскать и абсолютно противоположные суждения. В одной из статей он отмечал, что деревенские картины Успенского уступают в выразительности дотошным, тщательно выверенным описаниям земских статистиков (Восточная заря. 1910. № 211. 19 сентября).

¹¹⁵⁴ См. Иркутское слово. 1912. № 15. 9 апреля.

¹¹⁵⁵ См. его статью в «Запросах жизни» (1912. № 8).

¹¹⁵⁶ Сибирские новости. 1913. № 4. 5 октября.

¹¹⁵⁷ Правда, и в отношении очерковой литературы у него может проскользнуть замечание вроде следующего: «Листригоны» Куприна, «не претендую»

Романтизм оказывается так близок Чужаку потому, что в нем можно угадать элементы поэзии «горячего сердца». Все умозаключения критика, связанные с его пропагандой «ультрареализма», очень напоминают прозвучавшие за 20 лет до него пожелания писателя-народника Н.Е. Каронина-Петропавловского, который, раздраженный безмерной детализацией и правдоподобием современной ему литературы, высказал соображение, что отныне задача современного художника должна сводиться к тому, «чтобы БУДИТЬ и ШЕВЕЛИТЬ ЧУВСТВО читателя, а не давать ему спокойно-объективное изображение <...> Нужно БУДИТЬ его картиной, не гоняясь за детальной обрисовкою отдельных черт каждого лица, за протокольною правдой явлений и отдельного типа»¹¹⁵⁸.

Увлечение «горячностью» у Чужака бывает нередко столь велико, что оно побеждает здравый смысл и критик готов объявить ультрареалистом того, в ком нет даже намек на что подобное. Так произошло с Н. Крашенинниковым. С одной стороны, эстетическое чутье критика заставляет его увидеть такие промахи писателя в романе «Девственность», как «рассуждения в стиле Кифы Мокиевича», непомерные длинноты, отсутствие занимательности. Но критика завораживает *idea fix* автора. И даже не она сама — Чужак не слишком заблуждался относительно общественно-этической значимости непорочности, — сколько то, как ее проводит писатель. «Чувствуется, что не пишет человек, а, плохо или хорошо, но молится своей мечте»¹¹⁵⁹.

И только за то, что в Крашенинникове он чувствует «влюбленность в мечту», «в отдаленное», он готов его выделить из всей массы писателей, у которых мечта «угасла

на художество, полны «истинной поэзии». И в Куприне он высоко оценит «удивительного рисовальщика и тонкого изобразителя быта» (Восточная заря. 1909. № 24).

¹¹⁵⁸ Цит. по: Скабичевский А.М. Соч.: в 2 т. Т. 2. СПб., 1903. С. 776.

¹¹⁵⁹ Сибирская новь. 1913. № 145. 26 июля.

в самой жизни, выродившись в прозябание». Критик осознает, что крашенинниковское «прекраснодушие», «светлый, хотя и несовершенный гимн лучшему будущему» становятся привлекательными только на фоне гибели нравственных ценностей сегодняшнего мира (идею этой гибели он внушает себе и читателям, не очень заботясь доказательствами этого утверждения). Он прекрасно понимает, что эти качества писателя могли расцвести только под «хрустальным колпаком неведения жизни». Но эмоциональная пропаганда близких сердцу Чужака иллюзий для него выше всего. По этой же причине заслужил одобрение критика И. Эренбург, ставший, как ему кажется, певцом и рыцарем Прекрасной Дамы, живя в центре вселенского разврата, Новом Вавилоне — Париже¹¹⁶⁰.

Чужака самого можно назвать рыцарем изящного, лиричного, нежного. В Крашенинникове он ценил «искренний лиризм», а Э. По, Ш. Бодлера, О. Уайльда назвал «тончайшими, импульсивнейшими поэтами XIX века»¹¹⁶¹. Наиболее претили ему в искусстве холодность и риторичность. Так, вполне «литературного» Г. Вяткина он, при относительно высокой культуре его стиха, не принимает именно потому, что «боевые стихотворения» поэта «холодны и мертвы», «программные выступления риторичны», а «религиозные излияния фальшивы и надуманны»¹¹⁶². Но тяга к лиризму сосуществовала в сознании Чужака наряду с признанием ведущей тенденцией искусства XX века отказа от размерности, гармонии, равновесия. Это противоречие можно было бы объяснить так: хочется одного, но приходится мириться с реальностью.

Но нащупав действительно характерные черты современного искусства, критик, кажется, пугается собственного открытия и прячется за привычные представления.

¹¹⁶⁰ См. Восточная заря. 1910. № 247.

¹¹⁶¹ Восточная заря. 1909. № 103. 25 августа.

¹¹⁶² Чужак Н. Сибирские поэты... С. 53.

Оказывается, это всего-навсего забвение «естественности», исчезновение «полутонов» так необходимого человечеству «эллинизма»¹¹⁶³, нечто утомляющее читателя, заполняющее все его существо однообразными, вредными для нервов эмоциями, подавляющими работу воображения. А главная цель искусства, по Чужаку, — обеспечить «свободу воображения», «дать работу мысли».

Однако чувствуется, что в предписании искусству умиротворять человека «в наше кричащее время» есть что-то головное. На самом деле критику ближе поэтика контрастов, что прочитывается во всех его оценках художественных произведений. Так, он признает, что для поэзии Н. Янчевского вполне органично появление «почти чудовищных мотивов» на «в меру патриархальном, в меру утихомиренном <...> и вообще отмеченном тишью, гладью и Божьей благодатью фоне Сибири»¹¹⁶⁴.

В целом же состояние современной русской литературы Чужак оценивает как удручающее и в этом солидаризируется с Н. Абрамовичем, которого прежде корил за «недостаточную <...> продуманность критериев художества»¹¹⁶⁵. Абрамович высказал весьма негативное мнение о русской словесности в книге «В осенних садах». Чужак разошелся с ним лишь в частности: не следовало так хвалить Гиппиус, ругать Горького, восхищаться Буниным, развенчивать Брюсова. Многие недостатки литературы, на взгляд Чужака, объясняются тем, что писатели слишком сосредоточены на своих проблемах, носят со своими обидами, используют любую возможность, чтобы заявить о себе. Единственный, кто, по мнению критика, достойно выполняет свою миссию, — это Ф. Сологуб. Также готов Чужак признать заслуги Бальмонта, Кузмина, Ауслендера, Городецкого, Зайцева,

¹¹⁶³ Чужак Н. Среди вопросов искусства // Восточная заря. 1910. № 99. 5 сентября.

¹¹⁶⁴ Чужак Н. Сибирские поэты... С. 62.

¹¹⁶⁵ Восточная заря. 1909. № 113. 6 сентября.

покойной Лохвицкой. Все же остальные со спадом революционных настроений перешли на позиции согласия с существующими порядками, предпочли всему остальному «мистический романтизм» восприятия, «эстетизм» настроений, погружение в эротику, циничную насмешку надо всем.

Современным искусством владеют натуралистический импрессионизм и импрессионизм, так сказать, в чистом виде. Оба, по Чужаку, есть детища городской культуры. Но если первый кажется ему незаконнорожденным плодом, то второй содержит, по мнению критика, очень ценные элементы. Импрессионизм «стремится ухватить главнейшее и, хоть не верное в отношении натуры, только кажущееся, но — общее. И частность для такого импрессионизма — не самоцель, а средство. Средство для конечной цели: поднесения читателю экстракта впечатлений, усугубление последнего, подчеркивание настроения». Натуралистический импрессионизм же Чужак характеризует как дробное, погруженное в частности воспроизведение мира.

«По двум диаметрально-противоположным полюсам» развел эти два течения Чужак в статье 1910 года¹¹⁶⁶, характеризуя произведения двух лидеров западноевропейской литературы — К. Демонье и Л. Фрапье. В первом он увидел продолжателя натуралистической линии Золя с его проповедью «ограниченно-самодовольного мистицизма земли», у второго выделил основу всей создаваемой картины — впечатление. А о том, насколько ценным был для Чужака такой способ организации повествования, можно судить хотя бы по тому, что из массы ему подобных «российских парижан» он сделал исключение для Эренбурга потому, что его стихи отличает «тончайший импрессионизм», что он «и природу, и любовь, и жизнь» изображает «под углом лишь впечатления»¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁶ Чужак Н. Литературный дневник // Восточная заря. 1910. № 207. 25 декабря.

¹¹⁶⁷ Иркутское слово. 1912. № 18. 30 апреля.

Переход от натуралистического импрессионизма к «чистому» импрессионизму может, по Чужаку, осуществиться благодаря следующим двум условиям. Первое — необходимость изменения мироощущения художника. Он должен избавиться от страха смерти и боязни жизни, перестать зависеть от случайности и поворотов судьбы. Второе — обязательное обретение творческой активности, которая должна выразиться в жажде синтеза, в стремлении к осмыслению и осознанности происходящих процессов. Творческий акт для Чужака — процесс сознательный, не сводимый к импульсивной передаче «жизнеощущений». Поэтому он только провоцируется обстоятельствами и средой, но отнюдь не полностью детерминируется ими. Различие между двумя типами импрессионизма зиждется, в понимании критика, на различном поведении творческого субъекта, который либо пассивно воспринимает механически-детерминированную концепцию бытия, возникшую на сломе телеологической системы ценностей, либо сознательно управляет своим творческим аппаратом, концентрирующим или отсеивающим впечатления действительности, группирующим их, вычленяющим главное. В первом случае художник напрямую зависит «от целого ряда чисто земных факторов <...> рынка и людей, от продуктов потребления и собственных настроений»¹¹⁶⁸, результатом чего будет раздробленное произведение, скрепляемое в лучшем случае «наивно-приторным» прогнозом «животно-детородного благополучия»¹¹⁶⁹; во втором случае он свободен от этих давящих условий. Но Чужак не объяснил, чем, кроме как усилием воли, может художник помочь своему освобождению, как добиться желанной независимости от рабства повседневности.

Подытоживая сказанное, нельзя не отметить, что многое в плане перспективности художественных обретений

¹¹⁶⁸ Восточная заря. № 207. 25 декабря.

¹¹⁶⁹ Иркутское слово. 1912. № 18. 30 апреля.

искусства XX века было Чужаком предсказано верно. Частность, деталь, вырастающая до символа, иносказание, концентрирующее идею произведения, нервность, дисгармоничность, рассогласованность частей, непроработанность фона, гротескное усиление основного мотива — все это действительно на определенном этапе стало новым словом в искусстве.

Как видим, марксистская критика выстроила свою довольно оригинальную и в чем-то даже неожиданную систематику литературных направлений начала XX века. Это стало возможным потому, что, хотя марксистская критика и «приспосабливала» литературные события к фазам общественного развития, революционным приливам и отливам, возрастанию и спадам политической активности и т.п., но при характеристике литературных направлений она не абсолютизировала социальные категории, будучи достаточно свободной в определении эстетико-психологических составляющих литературного процесса. Продемонстрировав верность реализму, она тем не менее сумела выделить в модернизме в целом, в отдельных произведениях этого направления, а также в импрессионизме и экспрессионизме ценные элементы, которые, как она считала, могли стать составными частями нарождающегося искусства. Это произошло благодаря пониманию «объективной реальности» происходящих процессов и тому, что многие критики-марксисты вслед за Троцким могли, как заклинание, повторять: «наиболее правильное отношение к новым литературным настроениям — это ожидание без преувеличенных надежд и критика без враждебной предубежденности»¹¹⁷⁰.

¹¹⁷⁰ Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. С. 205.

Заключение

В книге «Маристы без будущего. Марксизм и литературная критика (1890—1910 гг.)» дан всесторонний объективный анализ марксистской литературной критики в сочетании с другими философскими, эстетическими, общественно-публицистическими направлениями эпохи. Для этого впервые привлечены многочисленные отзывы, рецензии, газетные отклики, воссоздающие полнокровную картину восприятия и осознания этого общественно-политического и культурологического феномена. Большинство противников, стоявших на идеалистических позициях, высказывало недовольство материалистическим содержанием новой методологии и взамен предлагало религиозные ценности.

Тем не менее среди критических замечаний, высказанных ими, было множество здравых, указывающих на принципиальную невыполнимость поставленных задач. Так, обнаружение классовой основы происхождения явлений духовной сферы оказывалось невозможным в первую очередь потому, что понятие «класс» в марксистской среде расплывалось, теряя свои атрибутивные признаки. Также было обращено внимание на двойственность освещения

литературного явления марксистами: условия принципиального отказа от обсуждения авторской индивидуальности сплошь и рядом не соблюдались, критики то и дело переходили на личности, рассуждая о политических взглядах художников и их мировоззрении. Критики марксистской методологии констатировали, что ни о какой объективности и научности не было и речи.

Но, может быть, больший интерес представляет изучение дискуссий внутри марксистской критики, также впервые представленных с максимальной полнотой. Они с наглядностью продемонстрировали активное сопротивление части марксистской критики вульгарно-социологизаторскому уклону в ней, они осознали невозможность «безоценочного» существования в такой сфере, как литературная критика в целом. «Слабые» места, выявленные в ходе этих дискуссий, нацеливали часть критиков на их преодоление, что и имело место в дальнейшем.

Предлагаемая работа, естественно, не могла состояться, если бы не содержала ответа на вопрос об общепhilosophическом содержании марксизма, в частности, о таком аспекте этой теории, как соотношение общечеловеческих и классовых ценностей. При этом автор исходила из уже имеющихся в науке к настоящему моменту ответов. Первый: марксизм изначально опирался на общечеловеческие ценности, которые были оттеснены его интерпретаторами, что и привело к искажению этого учения. Второй: марксизм всегда настаивал на приоритете классовых ценностей, поскольку классовые ценности определяют существование человечества на обозримом этапе его развития, которое свелось, в конце концов, к переходам от одного этапа классовой борьбы к другому. И, наконец, третий: в марксизме нового времени осуществляется укрепление общечеловеческих ценностей, что связано с новыми историческими условиями конца XX века, тающими угрозу для всего человечества. В-четвертых, марксистский подход к искусству обнаружил в условиях рынка

возможности оригинальной интерпретации появления художественных ценностей¹¹⁷¹.

В работе показано, что все эти варианты существовали в марксистской критике с самого ее зарождения. Можно утверждать, что в ней не исчезал общегуманистический пафос, обусловленный тем, что марксисты мыслили по следующей схеме: пролетариат является освободителем не только угнетенного, но, в конечном счете, и вообще всего человечества, поскольку призван устранить «самоотчуждение человека», вернуть ему его родовую сущность; таким образом, он выражает и общечеловеческие интересы; следовательно, общечеловеческие интересы и есть интересы пролетариата. Они не чувствовали, что в этом рассуждении есть некоторая натяжка, перекося, они принимали его логику на веру, не рассуждая, не задумываясь и не замечая, что чаще всего защита общечеловеческих ценностей оказывается голословной, не подтвержденной ни практикой литературного анализа, ни сделанными выводами.

Одновременно анализ марксистской литературной критики раскрывает, что классовые ценности, фигурирующие как незыблемые и обязательные, наиболее последовательно отстаивались ее левым крылом при обращении к произведениям, касающимся непосредственно революционной тематики. Такие проблемы, как «искусство и революция»,

¹¹⁷¹ Яркий пример — книга французского исследователя Тьерри де Дюв «Невольники Маркса. Бойс, Уорхол. Кляйн, Дюшан» (М., 2016), где представлен феномен «перекрытия эстетического поля политэкономическим», что автор выдвигает в качестве определяющего условия для искусства модерна. Он характеризует взгляды анализируемых художников в ракурсе политической экономики Маркса. И у него Бойс предстает «последним пролетарием», указывающим, что настоящий капитал — это креативность; Уорхол выглядит как «идеальная машина» по производству массового искусства; Кляйн становится «мертвым продавцом» духовных ценностей, а Дюшан — «финансистом», работающим в области художественной меновой стоимости.

соотношение революционных сил в классовой борьбе, взаимодействие средств и цели, трактовались именно под знаком величия освободительной борьбы пролетариата и его права любыми средствами способствовать своему освобождению. «Классовый поворот» оказывался весьма значимым и при определении главных приоритетов в искусстве будущего, которое наделялось благодаря возвышению психических и психологических качеств рабочего человека всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами.

Марксистская критика исповедовала общемарксистские положения, согласно которым существуют ценности «пролетарские» и «буржуазные». И если первые всегда хороши, то вторые безоговорочно плохи, обманны, иллюзорны. Ведь ведущим для большинства критиков-марксистов было утверждение, что буржуазные идеологи совершают обман. Согласно этой теории, назначение идеологической надстройки в буржуазном государстве — облагородить и приукрасить теневые стороны его практической деятельности. Степень сознательности совершаемого подлога варьируется в зависимости от «испорченности» действующей стороны, но чаще считается, что подлог осуществляется в силу классовых интересов, классового инстинкта, над которым не властны все другие соображения. Поэтому для критиков-марксистов самым главным становилось вычленение идеи произведения «в ее простом, не облаченном в мистические покровы виде» (Л. Каменев).

При обращении к прошлому в свою очередь возникали «неудобство» и «скованность» оттого, что последовательное проведение «классового» анализа на деле приводило к тому, что большое число произведений оказывалось за пределами необходимой для пролетариата духовной сокровищницы, так как воплощало буржуазный дух или мелкобуржуазные идеалы. Поэтому и художники прошлого включались в их духовный багаж сильно «покалеченными»: у одного требовалось изъять неподходящее мировоззрение, другого нужно было лишить не подходящих передовому писателю

социально-политических взглядов. В результате в наследие пролетариату доставались некие уродцы.

Но на самом деле предложенный «классовый инструментарий» оказывался пригодным только для обнаружения «условий существования» художника и понимания творчества «как порождения известной среды», так как точного понимания, что такое «класс», у марксистов не было. И в результате определяющими литературный феномен становились те же самые элементы, которые уже были известны культурно-исторической школе. Когда же критики-марксисты пытались преодолеть возникающую аморфность своей методологии и апеллировали к классовым корням, они впадали в вульгаризаторство и партийно-догматический схематизм, демонстрировали узость и ограниченность своей методологии.

В то же время весьма существенной следует признать и другую тенденцию, согласно которой «классовое», теоретически признаваемое как, безусловно, главенствующее, на практике (то есть при соприкосновении с «сопротивляющимся», «не подчиняющимся» такому препарированию литературным материалом) у наиболее чутких и тонких критиков отодвигалось на второй план, корректировалось и замещалось более широкими — философскими, иногда и метафизическими — категориями. В их работах сложно переплетаются два ведущих направления философской мысли рубежа столетий — рационализм, опирающийся на достижения материалистической философии XIX века, и восходящая к Ницше «философия жизни», получившая широкое распространение в 1890–1900-е годы. Апелляция к разуму и сознательности соединяются с восхищением страстью и волей. Марксистская литературно-критическая мысль, несомненно, оказалась вписана в сложный контекст социально-психологических и культурно-исторических достижений философской мысли своего времени.

Критики-марксисты попытались выработать целостную систему социокультурных воззрений. Но в ней особенно

отчетливо выявились те «несогласованности», которые были заложены в самих методологических принципах марксистской критики. Выяснилось, что с помощью классовых категорий невозможно определить великое множество явлений и постоянно требуются поправки, допущения и допуски. И вот грубо-прямолинейные, жесткие, классово-социологические определения начинают существенно корректироваться, и возникают характеристики, верно указывающие действительно определяющие закономерности искусства XX века.

В марксистскую критику проникают критерии, которые изначально как бы и не предполагались. Произведения начинают рассматриваться в «творческом» ракурсе, в аспекте «красоты», с учетом «национального», под углом зрения «воли», в плане «мистицизма», но особого, всеобъемлющего, представляющего «мир <...> как <...> целое», неразрывно связанное «во всем своем многообразии с душой человека», раскрывающего «природу и жизнь в самой сокровенной глубине»¹¹⁷² и т.п. В связи с этим, оставаясь преимущественно приверженцами реализма как высшей правды в искусстве, представители марксистской критики со временем начали более благосклонно относиться к художественным поискам писателей-модернистов, подчеркивать их особую чуткость к тем сложным явлениям действительности, которые ускользали от взгляда писателей-реалистов. Будучи твердо убеждены, что задача марксистской критики — выявление «корней общественных настроений»¹¹⁷³, они к 1910-м годам стали предлагать не ограничиваться социологическим анализом художественных произведений, но учитывать и «стихийные» начала творчества.

Марксистской критике было не чуждо убеждение, что плодотворное изучение литературы возможно не при

¹¹⁷² Морозов М. «Смерть», пьеса С. Сергеева-Ценского // Реформа. 1908.

№ 14.

¹¹⁷³ Морозов М. Очерки новейшей литературы. С. 1.

отсечении всего «чуждого» и «неприемлемого», а при вдумчивом исследовании всего комплекса явлений и интереса к разнообразным его трактовкам. К сожалению, это мнение не получило, а в силу определенных обстоятельств (усиление партийного диктата, использование литературы в целях политического влияния) и не могло получить распространения. Однако в раздававшихся единичных голосах в защиту «элемента свободы» в эстетической сфере заключается та толика позитивного багажа марксистской критики, которая все же не позволяет ее бездумно «списывать» из арсенала литературоведческих изысканий. Достаточно указать на негодование М.В. Морозова, когда он встретился с издевательским изображением Г. Чулкова и В. Иванова в повести П. Боборыкина «Побежденных не судят»: «Можно, конечно, всяко разделявать господ мистиков. Но обязательно при этом одно — знание предмета, о котором идет речь. Бог с ними, конечно, с мистиками, но зачем же гордиться о них непутевину, заниматься бабьей сплетней». В то время как голоса и Мережковского, и Иванова, этих «своеобразно думающих людей, слышны <...> в атмосфере вдумчивого и добросовестного искания истины», «г. Боборыкин не постеснялся дать портрет В. Иванова, изобразив этого оригинального ученого поэта-филолога как истерического комедианта», — укорял автора Морозов. Следует помнить, наставлял он современников, что «внимание, оказанное им, говорит лишь об углублении мысли, о том пересмотре старого багажа, при котором учитывается с пользой ВСЯКОЕ УЧЕНИЕ, ВСЯКОЕ ИСКАНИЕ»¹¹⁷⁴.

Призыв к «открытости» марксистской критики, отчетливо прозвучавший в середине 1910-х годов, создает в ней совершенно новую ситуацию, обуславливает ее большую мобильность, ее свободное обращение к другим философским системам (что особенно отчетливо прослеживается в работах А. Луначарского, М. Морозова, Н. Чужака, даже

¹¹⁷⁴ Всеобщий ежемесячник. 1910. № 3. С. 113.

Л. Троцкого). И это отнюдь не искажает ее общий замысел, а дает ему новый импульс для более плодотворного литературоведческого анализа. Когда «классовое» перестает рассматриваться как ключ к решению всех возможных проблем (думается, что подобные трансформации происходили у критиков-марксистов в основном на подсознательном уровне), а оказывается пусть и главным, но не единственным параметром оценки литературных фактов, марксистская критика претерпевает позитивные изменения, часть ее критических суждений оказывается способной выдержать проверку временем и «на равных» участвовать в современных литературных спорах.

Можно даже утверждать, что наиболее продуктивными оказывались те построения, в которых марксистская концепция обогащалась, видоизменялась, корректировалась за счет привнесения других, рожденных в начале века толкований развития искусства. Именно этот симбиоз оказывался наиболее плодотворен и должен быть рассматриваем не как отступление, ренегатство, идеологическое отступничество и прочие «порочные» действия, что имело место в советской литературоведческой традиции, а как заложенная в «недогматизированном» марксизме возможность развития. Как раз этот путь — путь использования различных или совмещенных методологических «кодов» в зависимости от поставленной задачи исследования — и оказывался самым перспективным. Именно он будет выбран всемирной литературоведческой наукой и критикой впоследствии, когда марксистская традиция, достаточно сильная на Западе, будет дополнена (особенно в плане историзма) неоромантическими, неофрейдистскими, структуралистскими и прочими методологическими новообразованиями.

Важным открытием в марксистской критике следует признать обнаружение попытки «самоограничения» ее методологии. Именно так следует расценить указание, например, Л. Каменева, на то, что социологическому

прочтению в большей степени подвластны «человеческие документы», то есть произведения, не обладающие эстетическими достоинствами. Именно они, на его взгляд, точно выражают идеологические ценности общественных слоев, сознание которых в них отразилось и которые в первую очередь интересуют марксистов. Это высказывание, как и аналогичное замечание Л. Троцкого, свидетельствует о том, что в марксистской критике вызревало понимание необходимости различного подхода к произведениям, обладающим различными «конструкциями»: социологический анализ наиболее пригоден для произведений, «сомнительных» с эстетической точки зрения, но которые, тем не менее, могут иметь огромное историческое значение, и это следует учитывать при анализе и искать особый подход к такому феномену.

Сделанные наблюдения говорят о возможности «расчлнить» марксистскую критику на несколько «секторов». Та часть критики, которая изначально не была нацелена на оценку литературных явлений, а претендовала на то, чтобы «объективно», «научно» выявлять источники их возникновения, может быть названа социально-генетической критикой. Другая часть пыталась обнаружить оценочные категории, наиболее подходящие для анализа такой сложной сферы, как искусство, черпая их из смежных областей — психологии, биологии, «диалектики» и т.п. В первой с легкостью зарождалась вульгарно-социологизаторская тенденция. Его опасность была отмечена «оценщиками», которые удачно опровергли и «метод “сознательной лжи”», положенный в основание всего искусства буржуазной эпохи вульгаризаторами, и их попытки социологически объяснять все явления духовной жизни и даже устанавливать «социальный» ритм любви¹¹⁷⁵. Но и у «аксиологистов» не было пиетета перед оценкой как таковой, встречался даже

¹¹⁷⁵ За это был подвергнут резкой критике М. Морозовым Л. Войтоловский (Реформа. № 23. 27 января).

принципиальный отказ от нее. «Плохо это или хорошо <...> безразлично»¹¹⁷⁶, — любил приговаривать Чужак.

«Научность» и «объективность», которых жаждала первоначально добиться марксистская критика социально-генетического уклона, никогда не смогли стать абсолютными, в вывод о «происхождении» того или иного литературного произведения всегда просачивалось недовольство, если оно было порождено буржуазной общественной атмосферой, или удовлетворение, если в нем удавалось отыскать проблески пролетарской сознательности. Таким образом «партийность» выступала в виде оценки, серьезным образом «подправляя» итоговые суждения. И от нее оказались несвободны и социально-генетическая, и оценочная ветви марксистской критики.

Но, как следует из анализа многочисленных статей критиков-марксистов, партийная оценка все же не получила широкого распространения. Она применялась главным образом к произведениям, тематически связанным с революционным движением недавних лет и сводилась в основном к требованию нравственно оправдать насилие как вынужденное действие в период острой классовой борьбы и более активно отражать неискоренимую волю масс к победе.

Некоторые критики демонстрируют ярко выраженный партийно-утилитарный подход к литературе. В их представлениях первейшая обязанность критика — искать выход к реальным проблемам жизни, но эти реальные проблемы, увиденные под углом зрения партийности, превращаются в рекомендации практического свойства, имеющие отношение к тактике той или иной фракции РСДРП и ни к чему более. Например, Каменев, кажется, так и расценивал некоторые свои литературно-критические опусы, в которых литературный источник служил лишь отправной точкой для рассуждений о политике. Иначе чем объяснить, что статью,

¹¹⁷⁶ Иркутское слово. 1912. № 20. 14 мая.

посвященную разбору романа Ропшина, он поместил в сборнике своих историко-партийных и общественно-публицистических работ «Между двумя революциями» (М., 1923)?

В период провозглашения пролетарской партийности как оценочной категории литературная деятельность марксистов окончательно перестала затрагивать эстетические сферы и художественную природу искусства (были отдельные исключения, но они становились «личным делом» самого критика). Марксистская методология стала истолковываться в узко партийных интересах, возобладал политико-потребительский подход к явлениям искусства. Эстетический аспект и этический смысл произведений отдавались на службу партии. С этого момента начинает осуществляться не соположение исследуемого объекта и литературно-критического комментария, а вульгарно-догматический подход: ценно лишь то и постольку, поскольку может исполнять политически служебную роль.

Нельзя согласиться с Бердяевым в его определении чисто «отрицательной» заряженности русского марксизма, будто бы сконцентрированного только на проблемах искоренения «зла». Применительно к марксистской литературной критике не менее значимым оказывалось «заглядывание вдаль», выстраивание утопических концепций развития искусства. И как показано в работе, в этом плане тяжесть «грехов» критиков-марксистов не большая, чем у других критиков и эстетиков, также положивших в основу своих построений утопическое конструирование (младосимволистов). Идеалом будущего искусства у критиков-марксистов вырисовывалось «безымянное творчество <...> миллионов»¹¹⁷⁷, так же, как идеалом работы литературоведа и критика становилась ««безличная» история литературы»¹¹⁷⁸, о которой мечтал В. Шулятиков и которая должна

¹¹⁷⁷ Троцкий Л. Литература и революция. С. 209.

¹¹⁷⁸ Шулятиков В. Этапы новейшей лирики // Из истории новейшей литературы. М., 1910. С. 199.

была служить всего-навсего «идеологической иллюстрацией процесса сложения буржуазного общества»¹¹⁷⁹.

Но гипотетические построения, воздушные замки, которыми так богата марксистская литературная теория и критика, не должны рассматриваться как результат действий злоумышленников. Они совершенно не стремились сознательно обманывать читателей и своих же соратников, обещая расцвет искусства, подлинную свободу в бесклассовом обществе будущего. В осуществимость этого они свято верили. Но для определения существа проблемы очень подходят слова О. Шпенглера, сказавшего, что социализм является не системой милосердия, гуманизма, мира и заботы, а системой воли к власти. Все остальное оказывается самообманом.

И именно самообманом продиктованы те иллюзии, которые усиленно насаждались критиками-марксистами, не находящими слов, чтобы живописать преимущества социализма и коммунизма для искусства и члена будущего общества. И такого искреннего самообмана было действительно очень много.

В дискуссии о пролетарской культуре при согласии всех ее участников с тем, что она желательна, возможна и необходима, стороны разошлись во мнениях по вопросу, когда и при каких условиях возможно ее осуществление. Другим камнем преткновения оказалась проблема создателя пролетарского искусства и его взаимодействия со всем духовным богатством, накопленным человечеством. Марксисты во главе с Луначарским заняли позицию сторонников приобщения к сокровищам мирового творчества, старательно подчеркивали значение общечеловеческого в искусстве любого типа в противовес своим оппонентам, которые настаивали на том, что пролетарское искусство явится замкнутой структурой, приоткрывающейся только рабочему человеку. Удачной можно считать оценку таких теорий как

¹¹⁷⁹ Шулятиков В. Этапы новейшей лирики // Из истории новейшей литературы. М., 1910. С. 294.

«бесполезной утопии» и «искусственной теплички»¹¹⁸⁰, где будут выращивать рассаду пролетарской культуры.

Доказательством того, что вся затея с созданием пролетарской культуры была предельно абстрактна, умозрительно сконструирована, служит бессилие критиков-марксистов в «расшифровке» ежедневного существования в бесклассовом обществе. На резонный вопрос, чем же заполнит свое бытие победивший человек будущего в бесклассовом обществе, Троцкий замечал, что марксизм не ставит перед собой задачи «заботиться» о человеке будущего. Эти слова можно расценить как своеобразное признание в том, что марксисты действительно не представляли себе, как будет функционировать бесклассовое общество, какое место в нем будут занимать литература и искусство, как сможет применяться к литературе их методология, нацеленная на выявление классовых корней «бесклассового» искусства. Они явно не предполагали, что заявлениями о бесклассовости будущего искусства они аннулировали себя как «класс» критиков.

Одним из важнейших недостатков марксистской критики является попытка найти обезличенного автора текста, который выступает в виде определенного социального слоя, а поэтому и не имеет индивидуального облика, и приписать ему все, созданное в определенный исторический период. Но критики-марксисты останавливались в недоумении перед нерешаемой под вышеобозначенным углом зрения проблемой: почему идентичная идеологическая подпочва выдает столь большое многообразие литературных явлений. Они просто закрывали на это глаза или придумывали каждый раз новые объяснения, стремясь всеми возможными способами проигнорировать авторскую индивидуальность, сделать всех писателей инкубаторскими близнецами, вещающими от имени определенного слоя или класса. А поскольку окончательно затушевать писательскую индивидуальность не удавалось, то критики по большей

¹¹⁸⁰ Парижский вестник. 1913. 22 марта.

части терялись при встрече с нею или начинали в духе добрых старых традиций изучать все, что с нею связано.

Но именно потому, что в массовой литературе авторская индивидуальность оказывается сглажена, представителям социально-генетической ветви марксистской критики довольно успешно удавалось справиться с анализом произведений, которые можно отнести к «массовой литературе», «литературному потоку». Поскольку в ней действительно первостепенное значение приобретает содержательный компонент, который и трактуется критиками-марксистами в зависимости от динамики общественного развития, его идеологии, различных социально-психологических структур, то и методология, обращенная в первую очередь к содержанию, оказывается применяемой с успехом.

Вопрос о достоинствах и недостатках социально-генетического метода поднимался в нашем литературоведении В.П. Раковым, который объяснял положительные результаты, добытые носителями этой методологии, «большой научной традицией». Этот исследователь доказал, что эта методология имела своим истоком иные, немарксистские литературоведческие концепции¹¹⁸¹. Ученый утверждает, что только научный талант вопреки методологическим помехам помогал приверженцам этой методологии «видеть многое», что их «одаренность зачастую повелевала им же отступать, а порою и прямо отказываться от некоторых существенных, если не важнейших методологических постулатов»¹¹⁸². На наш взгляд, в таком выводе много спорного. Получается, что избранная методика требует бездарности и ординарности, а талант сопротивляется ее основным положениям.

¹¹⁸¹ Похожие выводы имели место в работах П.А.Николаева, посвященным марксистскому литературоведению.

¹¹⁸² Раков В.П. Из истории социально-генетического литературоведения. (Н.И. Коробка о методологических вопросах историко-литературного развития) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1983. С. 166.

В настоящей работе тоже учитывалась степень одаренности критика. И пример Л. Каменева демонстрирует, как любовь к поэзии помогала ему улавливать те нюансы, которые ускользнули бы от его взгляда, будь он к ней равнодушен. Но вывод В. Ракова подспудно намекает на то, что ни о какой ценности социально-генетической методологии говорить не приходится, раз все значимое в исследовании возникает в обход нее.

Предложенный же в данной работе вывод звучит несколько по-иному. Вопрос о границах и возможностях марксистского метода должен выливаться не просто в разговор о степени жесткости и определенности в приверженности его основным исходным принципам. И не «методологическая широта» и «беззаботность» относительно их использования должны восприниматься как плюс, хотя этот момент и очень важен и на определенных этапах, о чем говорилось выше, именно он обеспечивал успехи новой методологии. Так было в самом начале ее становления, когда «литературный марксизм» еще не избавился от груза прежних методологий и еще не была достаточно отлажена «техника» применения марксистской методологии к литературным явлениям. Подобное наблюдалось и в 1910-е годы, когда многие критики почувствовали недостаточность и даже определенную ее ущербность, необходимость «синтетической» трактовки явлений при встрече с конкретным художественным произведением.

Но несомненно другое: существует достаточно узкая область общественных настроений, социально-психологических трансформаций, которые переплавляются в содержательный уровень массовой литературной продукции. И здесь, глубоко постигнув механизм рыночной капиталистической экономики, критики-марксисты сумели сделать массу точных и полезных наблюдений относительно «перепрофилирования» художника в поставщика ремесленных изделий, превращения художественного изделия в товар, ждущий своего покупателя. В результате их диагноз

оказывался точен и весьма корректен, что подтверждается процессами, свидетелями которых мы в последнее время стали. Во всяком случае, сегодняшний день доказал справедливость многих прогнозов и предостережений, которые встречались на страницах социал-демократических изданий.

Они одни из первых обосновали вечную «несвободу» художника, его зависимость от власти, государства, организаций, группы людей, способных обеспечить его материально. Невозможность существования «свободного» искусства в любом обществе прочитывалась между строк во всех их теоретических конструкциях, и неспособность художника обеспечить себе средства к существованию была им яснее, чем кому-либо в критической среде того времени. И предложения, которые ими выдвигались, пожалуй, немногим отличались от того, что может предложить современный культуролог художнику сегодняшнего дня. Зависимость от корыстного, полуграмотного, коррумпированного буржуазного сообщества они предлагали заменить добровольной отдачей художником своих творческих сил государству-меценату, которое, будучи, как они предполагали (или надеялись), демократическим и свободолобивым, будет поощрять его во всех его начинаниях.

Они прекрасно осознавали, что искусству без государственной помощи в принципе не выжить, и предлагали заменить буржуазного покупателя покупателем в лице государства пролетарского типа. Они только не смогли предсказать, что государство никогда не будет в состоянии поддерживать весь без исключения художественный потенциал нации, что предпочтение всегда будет отдаваться тем приоритетным направлениям в культуре, которые будут признаны наиболее престижными в обществе данного типа с его системой нравственных и прочих ценностей, что, безусловно, будут выделяться те направления и области культуры, которые будут служить укреплению пропагандируемых обществом идеалов. Но поскольку государство

мыслилось общенародным, то и ценности предполагались несомненные и общезначимые, поэтому и не предполагалось появления каких-либо конфликтов. Правда, марксисты, которые как раз должны были быть очень сильны в экономике, нигде не упоминали о том, что рисуемая ими идиллия возможна только в обществе всемерного благосостояния, которое практически недостижимо.

Однако если их предположения и программы выглядели во многом иллюзорно (что, впрочем, не мешает многим деятелям культуры сегодня развивать аналогичные идеи, надеясь на благополучный и всех устраивающий исход¹¹⁸³), то не вызывает сомнения, что они верно оценивали и обрисовывали процессы, происходящие в искусстве по мере вторжения в него рыночных отношений. Им удалось точно обрисовать взаимоотношения между художником и потребителем искусства в условиях рынка, указать на возникновение между ними нового лица — посредника (каковыми являются продавец, антрепренер, издатель), заинтересованного в продаже произведения искусства и получении прибыли. Они будут идти на поводу у потребителя, который богат, но не отличается хорошим вкусом, способен оплачивать свои потребности, но при этом руководствуется принципом «что дорого, то и хорошо». Это заставит и художника приспособливаться к потребностям такого покупателя (так как истинный ценитель все равно не в состоянии купить его продукцию), и посредника рекламировать товар, лишенный художественных качеств.

И как результат — расширенное производство культуры низкого уровня, которому не способны противостоять ни одиночки-эстеты, ни критика. Можно сколько угодно иронизировать над работами В. Фриче, предсказавшего появление в будущем хороводов и народных мистерий, но его статья «Эволюция театра и драмы» обнаруживает глубокое

¹¹⁸³ См. обсуждение состояния культуры в условиях рынка на круглом столе в фонде «Реформа» (Культура. 1995. 22 апреля).

проникновение в существо процессов, происшедших в области драматургии и театрального дела в связи с экономическими изменениями в обществе.

Исторический контекст и конкретное соотношение исторических факторов (дикий капитализм, беспредельное попрание прав человека, интенсивность классового противостояния в России) определили дальновидность многих положений социокультурной теории критиков-марксистов. Это в первую очередь касается проблемы читателя. Пробуждение «коллективного Ваньки» (выражение Л. Троцкого из статьи «Светские богословы и Ванькина личность»), который совершенно не склонен был дожидаться «господского» согласия на признание прав своей личности и уже готов был доказывать свои права с силой и упорством, какие таит в себе «пробуждение массовой личности», заставило марксистов внимательнее приглядываться к его поведению и запросам и сориентироваться на его потребности.

Критики-марксисты сумели обнаружить «драму коллективного человека», выразившуюся в «политических страстях»¹¹⁸⁴. Они правильно почувствовали появление нового — массового — героя в литературе. И если не сумели обозначить его примет (вернее, «выдумали» их, исходя из своих представлений о тенденциях будущего развития), то, во всяком случае, задали критикам тему для будущих размышлений в этом направлении.

Рассуждения же о методологии марксистской критики подтолкнули к рассуждению о сходстве отдельных типов критического мышления. На примере анализа методологических подходов Л. Троцкого и Д. Мережковского сделан вывод об относительной идентичности идеологизированных методик критического анализа, игнорирующих конкретный литературный материал и пользующихся заранее заданными схемами. Различие в выводах зависит от

¹¹⁸⁴ Троцкий Л. Литература и революция. С. 324.

содержания того комплекса идей, который исповедует критик. Но это не влияет на сам тип критического исследования. В нем подчас «выдается» результат, имеющий лишь отдаленное сходство с исходными данными.

Определяя общую эволюцию марксизма, совершенную им за несколько лет, Н. Бердяев писал: «В русском марксизме, когда он был молод, что-то трепетало, он был культурнее, усложняя умственные запросы, приучал больше думать и читать и отучал от старых нигилистических ухваток, но в дальнейшем своем развитии он опять впал в наше интеллигентское варварство и некультурность»¹¹⁸⁵. Эти слова с полным правом можно отнести к марксистской литературной критике. Но Бердяева все же можно поправить. Приведенная фраза была им произнесена в 1905 году. А в 1910-е годы русская марксистская критика получила новые импульсы, вернее, активизировала те, которые в ней были заложены, чтобы раскрыть имеющиеся в ней возможности. К сожалению, сформировавшиеся вскоре общественные условия быстро свели на нет все существовавшие в ней потенции.

И здесь можно вспомнить В. Короленко, который, как бы предугадывая перспективу развития марксистских воззрений, в статье «О сложности жизни» писал, какая опасность подстерегает всякого, кто примет за абсолютную истину некую систему взглядов и будет неукоснительно придерживаться ее. Это прямой путь к тому, чтобы все выродилось в «программу», в которой уже нет признаков жизни, все потеряло целостность, усохло.

Таким образом, говоря о поисках и обретениях марксистской методологии литературоведческого анализа, можно выделить три этапа: 1) «переходный» — 1890—1905 гг. — когда в ней оказались еще «не преодолены» остатки принципов исследования литературы культурно-исторической

¹¹⁸⁵ Бердяев Н. Культура и политика (к философии новой русской истории) // Вопросы жизни. 1905. № 4–5. С. 323.

школой; 2) «политизированно-идеологический», когда заявленные методологические принципы «окаменели», незаметно заменившись идеологическими «формулами», когда выявилась легкость соскальзывания на вульгаризаторские рельсы, что и было замечено наиболее чуткими критиками из марксистского лагеря; 3) «расширенный», «синтетический» — 1910-е годы — когда обнажившиеся недостатки попытались компенсировать данными других литературоведческих и философских систем. И хотя их «вливание» производилось «под знаменем марксизма», однако оно было более произвольным, свободным и в некоторых случаях деидеологизированным по сравнению с первым, казалось бы, аналогичным этапом. Эти тенденции были не распространенными, а, скорее, локальными, существуя рядом с сугубо фракционным, партийным направлением «правдинской» критики, которая воплощала собой самую грубую, прямолинейно-идеологизированную форму критической оценки.

К сожалению, в последующие годы в России происходило усиление партийного диктата, что привело в конечном счете к утрате даже тех немногих обретений, что были сделаны ранее. И критика 20-30-х годов, все более руководствующаяся принципом пролетарской партийности, не может похвастаться большими успехами, хотя на первых порах возникали и дискуссии, и столкновения. Однако они были вскоре пресечены росчерком «партийного пера» (см. различные Постановления, обращенные к идеологическому фронту). В этом отношении более продуктивен оказался западный марксизм, оставивший в наследие несколько значимых эстетических трудов (работы Гольдманна, Т. Адорно, Ж. Сартра, А. Лефевра, Г. Маркузе, В. Бенямина). И совершенно справедливо заметил П. Андерсон, что «исследования в области культуры и идеологии доминировали в марксистской мысли на Западе». И добавил: «Эстетика, которая, начиная с эпохи Просвещения, мостиком соединяла философию

с реальным миром, оказалась в сфере особого и постоянного внимания западных марксистов»¹¹⁸⁶.

Иного мнения придерживается Г. Карпи. Он считает, что, несмотря на действие «мощной культурно-идеологической индустрии», в России и в 30-е гг. существовала «группа интеллектуалов-марксистов»¹¹⁸⁷, пытавшихся и дальше разрабатывать положения марксистской эстетики в духе гегелевско-марксистской диалектики. Это Д. Лукач, М. Лифшиц и Е. Усиевич. Однако они не смогли пойти дальше утверждения, что не следует напрямую увязывать идеологию автора и его способ видения действительности, в частности реалистическое изображение жизни, что вылилось в теорию «вопрекизма». Но ведь эта мысль уже звучала в дебатах начала века (у Плеханова, например). И вряд ли стоит так хвалить Е. Усиевич за проводимое ею противопоставление «мышления образами» «пассивно-иллюстративному подходу», который «лишает литературу специфической формы воздействия»¹¹⁸⁸. Приблизительно это самое и имел в виду Луначарский, когда писал о специфике художественного творчества. Но самое прискорбное в том, что, протестуя против «внешнего идеологического задания», Усиевич по-прежнему, как и ее предшественники, видела в буржуазии начала XX века (читай, интеллигенции) античеловеческую сущность, которая сказалась на Западе «в политике, “философии” и искусстве фашизма»¹¹⁸⁹. Конечно, в эпоху победы пролетарского гуманизма легче и безопаснее было указывать пролетариату в качестве образца на художественные ценности Возрождения и Просвещения и клеймить время буржуазного «упадка». Но это всего лишь повторении азов марксистского понимания исторической

¹¹⁸⁶ *Андерсон Перри*. Размышления о западном марксизме. На путях исторического материализма. М., 1991. С. 89.

¹¹⁸⁷ *Карпи Гудино*. История русского марксизма. М., 2016. С. 320.

¹¹⁸⁸ Там же. С. 323.

¹¹⁸⁹ Там же. С. 324-325.

«закономерности»: революционность буржуазных классов сменяет ренегатство и духовное вырождение (о чем твердили и Воровский, и Троцкий, и другие критики этого лагеря еще за 20 лет до этого). Следует также напомнить, что все эти высказывания облекались в приличествующую времени литературоведческую фразеологию, которая и позволяла травить неугодных и клеймить литературных отщепенцев. Поэтому вряд ли можно найти оправдание Усиевич в том, что «своей поддержкой Платонова» она «отчасти искупила то, что в 1933 году участвовала в травле Николая Заболоцкого»¹¹⁹⁰, как это делает тот же Г. Карпи. Следовательно, наш вывод таков: в дальнейшем марксистские критики унаследовали (не по своей вине, а в результате идеологического прессинга) худшие черты своих предшественников, отказавшись (опять-таки не по своей воле) в большинстве случаев от тех немногих завоеваний, которые были сделаны в прошлом.

¹¹⁹⁰ Карпи Гuido. История русского марксизма. М., 2016. С. 325.

Приложение I.

Как начиналось
марксистское
литературоведение?

(Венок на могилу Е.А. Соловьева-Андреевича)

Сегодня имя Евгения Андреевича Соловьева (1867–1905), или, как обычно его называют по одному из псевдонимов, Соловьева-Андреевича, не звучит ни в курсах истории литературы, ни в курсах истории критики, хотя этот человек, умерший 38 лет от роду, оставил поистине необозримое и неучтенное наследие — более 500 статей и двух десятков книг. О его многописании ходили легенды. И во многом упреки, которые он выслушивал, были справедливыми: он мог, не стесняясь, переносить не просто абзацы, а целиком написанные им страницы из одного своего текста в другой (тем более что публиковал их под различными именами — Смирнов, Скриба, Мирский и др.), не гнушался то же самое производить с текстами других авторов, нередко забывая поставить об этом в известность читателя и не заключив онный текст в кавычки, мог одно и то же свое произведение публиковать в различных изданиях, о чем с возмущением упоминали его современники¹¹⁹¹. Они же давали неллицеприятную характеристику его статьям: «борзописание», «наездничество» (подобные слова просочились даже в один из

¹¹⁹¹ См. письмо В. Миролубова 19 июля 1903 (ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. № 165. Л. 1.);

Шулятиков В. Литературный хищник // Курьер. 1902. 11 февр., 29 марта.

некрологов¹¹⁹²). По количеству нелестных отзывов он может быть сравним разве что с Акимом Волыньским, о котором его современники также не сказали доброго слова. Хотя оба критика представляли собою различные литературные партии, для Н.К. Михайловского оба были люди «развязные», пишущие работы «вздорные»¹¹⁹³. Аргументировал он свое мнение тем, что один (Соловьев-Андреевич) принизил умонастроение семидесятых годов, а другой (Волыньский) аналогичным образом расправился с критиками-шестидесятниками. И все же не эти его «особенности», обусловленные его загруженностью, поденной работой, бедностью и вековой российской болезнью, которая и свела его в могилу, должны остаться в памяти потомков. А тем, что почти без малого 100 лет его открытия (можно, конечно, подобрать и другое слово, если полностью отвергать предложенную им схему развития литературы) были взяты на вооружение марксистским литературоведением и активно им использовались, а отдельные его наблюдения приверженцами новой методологии беспощадно эксплуатировались, причем без ссылки на автора.

Упреки в недостаточной осведомленности его в области культуры (П.Н. Милюков назвал его «необразованным самоучкой»¹¹⁹⁴, а Горькому, в целом одобрительно о нем отзывавшемуся, некоторые его работы показались «легковесными»¹¹⁹⁵ и «поверхностными»¹¹⁹⁶) были безосновательны: Соловьев получил добротное филологическое образование в Петербургском университете, готовился к научной карьере (его кандидатская диссертация должна была быть посвящена культу героев, что говорит о его

¹¹⁹² Слово. 1905. № 249. 8 сентября.

¹¹⁹³ См. Русское богатство. 1899. № 7. Октябрь.

¹¹⁹⁴ См. письмо П.Н. Милюкова В. Поссе от 11 дек. 1900 г. // Архив Горького. Кг-п 60-1-20.

¹¹⁹⁵ Горький М. Письма. Т. 1. М., 1997. С. 354.

¹¹⁹⁶ Цит. по: Десницкий В.А. Горький. Л., 1940. С. 207.

интересе к народнической трактовке исторического процесса). Однако диссертация не была написана, а ему по неясным причинам пришлось несколько лет учительствовать в Якутии, что, однако, послужило пищей для рассказов (сборник «В раздумьи», 1892), очерков и научных статей о проблемах образования и быте местного населения.

В 90-е годы XIX века он много сделал для популяризации творчества литераторов и политических деятелей, написав для издаваемой Ф. Павленковым серии «Жизнь замечательных людей» 15 биографий. Его очень увлекало это занятие, он глубоко переживал, что «журналистика бессовестно замалчивает»¹¹⁹⁷ павленковское начинание. С полным основанием можно сказать, что он стоял у истоков разработки жанра научной биографии. Разброс его интересов в это время огромен: он готов освещать ведущие философские тенденции (книги о Гегеле и Ницше), писал о политических и исторических событиях, экономических достижениях (книги о Кромвеле, Бокле, Иоанне Грозном, Ротшильдах). Но, конечно, главное направление деятельности — это жизнь и труды литераторов (Карамзина, Сенковского, Герцена, Белинского, Тургенева, Аксаковых, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого). В его поле зрения оказывались и зарубежные писатели — Мильтон, Жорж Санд, Брандес. В планах были книги о Шекспире, Марксе, Сен-Симоне, Лассале.

Одновременно Соловьев-Андреевич печатает в газетах театральные и литературные рецензии, причем этот род деятельности ставит особенно высоко, уверяя, что критика — «одиннадцатая муза», а критик должен «быть художником в душе»¹¹⁹⁸. Однако уже тогда он четко разграничивает критику и литературоведение (что было делом не совсем обычным для конца XIX века). Для критика, утверждал он, в художественной литературе важно «отдельное лицо», и истинно ценную вещь представляют собою именно «творческие

¹¹⁹⁷ ГНБ. Ф. 326. Казанович И.П. № 380. С. 2.

¹¹⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 518. Оп. 2. Ед. хр. 13. Л. 271.

приемы», которые критик и должен изучать как «нечто самодовлеющее». Для историка же литературы важны «общественные настроения», их «отражение» в литературе, в то время как творческие индивидуальности в его сознании «сглаживаются». Как историк литературы он призвал видеть перед собой «направления, группы однородных талантов», «власть традиции, психологию классов», «постепенное нарастание идеи путем чуть ли не бесконечно малых приращений-изменений». Талант для него есть «лишь яркий выразитель известного момента в развитии идеи и только»¹¹⁹⁹. Критик, по мнению Соловьева-Андреевича, преследует цели психологические, историк литературы — социологические.

Сам он даже высказал мысль, к которой стоит прислушаться сегодня, когда явно возрос интерес к бесконечно малым величинам литературного процесса. Для историка литературы, писал Соловьев-Андреевич, «не всегда интереснее тот, кто талантливее, а часто тот, кто характернее, — иногда просто раньше высказавший известную мысль и раньше пустивший ее в обращение»¹²⁰⁰. В конце жизни он выражался еще определеннее: «Личность писателя, во всей пестроте и капризности ее обстановки и проявлений, все решительнее должна из области истории литературы <...> переходить в критические монографии». И далее, то ли цитируя чье-то высказывание, то ли закавычивая свое, продолжал: «Величайшей ошибкой было бы признавать, что мыслит отдельный человек. Мыслят общественные группы, общественные классы»¹²⁰¹. А итоговые его размышления

¹¹⁹⁹ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. Издание 4-е, исправленное. М., 1923. С. 649.

¹²⁰⁰ Там же.

¹²⁰¹ Андреевич. Опыт философии русской литературы. СПб., 1905. С. VI. По этому поводу Н.К. Михайловский остроумно заметил, что Соловьеву кажется, будто «Лермонтова никогда не было, а была группа или класс военнослужащих помещиков» (Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1899. № 7. С. 205).

прозвучали так: история литературы должна освободиться от «культы полубогов и героев, царей и царьков литературного мира», пора перестать создавать историю литературных «генералов, хотя бы и замечательных»¹²⁰².

Соловьев-Андреевич успел подробно осветить лишь литературу XIX века. Характерной чертой его завершения он назвал возрождение идеализма, принявшего романтическую окраску, что отражало, как ему представлялось, пробуждение творческой активности личности. Русскую литературу он вообще считал литературой мечтателей по преимуществу, уверял, что «неисправимый», «странно-живучий» мечтатель «руководит ее судьбами»: «Больше полувека ныл он о том, что народ закрепощен. Народ освободили. Мечтатель сразу же принимается за старое и спрашивает: “Народ освобожден, но счастлив ли народ?”». И «ни разу за сто лет не изменил он своему призванию мечтателя-гуманиста, своему великому идеалу свободы и счастья», постоянно напоминал, «что человеку “нужен весь мир, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа”»¹²⁰³. Но эта мечтательность оказалась в конкретной исторической ситуации рубежа XIX–XX веков основательно подкорректирована марксистской теорией, которая «сняла» с нее пафос абстрактности, а самим мечтателям привила «уважение к фактам».

Значение марксистских постулатов для русского общественного сознания было зафиксировано Соловьевым-Андреевичем, посвятившим марксизму отдельную главу в «Очерках из истории русской литературы XIX века». На первых порах, объясняет он, марксисты почти проигнорировали личность как действующее лицо истории и литературы, подставив вместо нее класс, экономически и социально

¹²⁰² Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. Издание 4-е, исправленное. М., 1923. С. VI.

¹²⁰³ Соловьев Е.А. Литературное движение в России // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб., 1901. С. 199.

однородные группы людей, преследующих свои интересы, выражающиеся в политических программах, нравственных нормах и пр. Таковы были первоначальные выводы из марксистской теории. Но Соловьев-Андреевич увидел издержки «увлечения» подобными концепциями и объяснил их конкретно-исторической ситуацией и психологической атмосферой времени: множество людей «духовно прилепилось» к означенным упрощенным формулам, потому что устало, изверилось, разочаровалось в народничестве. А марксистская теория, по его убеждению, должна развиваться, чего не произошло. Этап теоретической разработки марксизма, который интенсивно велся в журналах «Новое слово», «Начало», «Жизнь», закончился «на самом интересном месте»¹²⁰⁴, когда в марксизме обозначилось нескольких течений. Так, нерешенным остался вопрос о соотношении свободы и необходимости и — соответственно — об участии личности в независимом от индивидуальной воли историческом процессе. Его постаралось решить бернштейнианство. Но им Соловьев-Андреевич не заинтересовался, сочтя его пригодным лишь для слабых людей¹²⁰⁵. Не выказал симпатии он и к ленинской версии марксизма. Имя Ленина им никогда не упоминалось, а в качестве ведущих пропагандистов марксизма в России он называл всегда только Г.В. Плеханова и П.Б. Струве.

О том, насколько глубоко был заинтересован Соловьев-Андреевич новой теорией, говорит его замысел: он собирался — считается, что по заказу Горького, — написать «Историю пролетариата». Возможно, что какую-то

¹²⁰⁴ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. С. 648.

¹²⁰⁵ Существует, правда, мемуарное свидетельство, говорящее об обратном: «Вот передо мною редакция “Жизни”, мы яро спорим о Бернштейне. А Андреевич сидит, развалившись, пьет пиво и цинично заявляет: “А публика сейчас за него? За Бернштейна? Ну, и я за Бернштейна!”» (Вересаев В.В. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1961. С. 529).

часть задуманного труда составила опубликованная им в 1906 году работа «Рабочие люди и новые идеалы». По собственному признанию, он познакомился с марксизмом в редакции журнала «Жизнь». Там же начала оформляться его литературная концепция, конспект которой он представил поначалу в работе «Литературное движение XIX века» (1901). Позже она «обросла мясом» в «Очерках по истории русской литературы XIX века», выдержавших на протяжении 20 лет 4 издания.

В литературе он всегда стремился отыскать «господствующую идею и волю»¹²⁰⁶, поэтому центральное место в его рассуждениях занимает народничество как едва ли не всеобъемлющая русская идеология. В первое время он отстаивал взгляд на народничество главным образом как на идеологию дворянства, выраженную в «кающихся» формах, сформировавшую «ригористическую» этику страдания. Это настроение обусловило аскетизм общественного сознания и литературы 70-х годов, сосредоточенность на вопросах «устроения народного быта» в ущерб «философии»¹²⁰⁷ (эта мысль как раз и вызвала резкую отповедь Н.К. Михайловского). Но о наследстве 60-х годов он отзывался с уважением, указывая, что в свое время народнические идеалы обладали способностью вдохновлять и питать даже немощные художественные дарования, что проповедь жертвенности формировала высокую нравственность. И все же ригористическое настроение окончательно «самоликвидировалось» на этапе пролетарского бунтарства против мещанского миропорядка. А это, в свою очередь, определило совершенно иной характер современной литературы по сравнению с предшествующим этапом.

Итак, этическое содержание литературы всегда импонировало критику. Этическое наполнение составляло для него главный интерес и в литературе нового времени. Поэтому

¹²⁰⁶ Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. V.

¹²⁰⁷ Там же. С. 14.

даже в философии Ницше, которого он наряду с Марксом считал одним из «самых великих <...> умов»¹²⁰⁸ современной эпохи, критик видел в первую очередь воспевание героического отношения к жизни и лишь выражал сожаление, что на русской почве получают распространение негативные компоненты его теории: аристократизм и презрение к массам, индивидуализм в его крайней, находящейся в оппозиции коллективу, форме, так называемый хищный индивидуализм.

Ход русской литературы XIX века представлялся ему как смена «дворянского» прекраснотворения озлоблением «разночинца» и предчувствием грядущей победы у представителей пролетариата. Связующей все три этапа нитью является «религиозно-нравственная» идея, образующая «целостность» русской литературы, в которой прежде всего выражается «сознание святости человеческой личности и человеческой жизни вообще»¹²⁰⁹. Идеей, объединяющей все периоды развития русской литературы, им была объявлена борьба за освобождение личности и личного начала, то есть аболиционистская идея. Если перевести его высказывания на язык политики, что и сделал К. Чуковский, правда, несколько снизив пафос критика ядовитой фразой относительно «борьбы партикулярной фуражки с кокардой», то везде и всюду он старался обнаружить антагонизм передового устроения и самодержавного государства. Даже красоту он интерпретировал как освободительное, революционное начало жизни, способное выносить приговор «безобразной» действительности¹²¹⁰.

Он постоянно уточнял и развивал высказываемые им положения, в частности, касающиеся содержания народных воззрений. В конце концов Соловьев-Андреевич предложил схему-остов развития русской литературы

¹²⁰⁸ Жизнь. 1900. № 4. С. 319.

¹²⁰⁹ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. С. 8.

¹²¹⁰ Соловьев Е.А. Литературное движение в России. С. 473.

XIX века, заметив при этом, что «ни одна схема не может охватить всего разнообразия жизненных явлений. <...> Но она неизбежна, <...> ибо без нее мы способны лишь растеряться в пестроте и разнообразии жизни»¹²¹¹. Эта схема предстала в его работах в следующем виде: 30–40-годы — барская литература, в которой превалирует созерцательное настроение, адаптирующее к русской действительности западные идеи красоты и гуманности, но не заботящееся об их практической реализации; 50–60-е годы — литература разночинная, для которой характерно волевое начало, придававшее прекраснотушным идеям действенный характер; в 70-е годы начинают превалировать эмоции покаяния, и литературой завладевает кающийся дворянин. Для всех обозначенных эпох характерно выдвижение на первый план проблемы мужика. И если вначале главной идеей было показать страдания мужика, вызвать к нему жалость и сочувствие, то потом возникло убеждение, что «мужик лучше нас»¹²¹², после чего оставалось только преклониться перед мужиком. На этом закончилась «борьба за мужика». Зато начался новый этап: «борьба за человека вообще, за пролетария»¹²¹³.

Окончательно оформилась его историко-литературная концепция в «Опыте философии русской литературы» (1905), которую Горький приветствовал как «попытку дерзкой мысли пролетария осветить рост идеи свободы в России»¹²¹⁴ и из которой много позаимствовал для своих Каприйских лекций. Однако «пролетарскую подоплеку» «Опыта...» почувствовали далеко не все: для некоторых книга осталась лишь «остроумным» «этюдом по истории литературы»¹²¹⁵, которому как раз не хватает «философич-

¹²¹¹ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. С. 652.

¹²¹² Там же. С. 661.

¹²¹³ Там же. С. 662.

¹²¹⁴ Горький М. Собр. соч.: в 30 томах. Т. 28. М., 1954. С. 320.

¹²¹⁵ Коробка Н. Новая книга по истории русской литературы // Вестник

ности»¹²¹⁶. Других привлек «небывало сверкающий язык» — «легкий, изящный, капризный»¹²¹⁷.

Была ли там на самом деле марксистская основа, сказать трудно. Во всяком случае, о «борьбе классов» в книге практически не упоминалось. Вряд ли можно считать указанием на эту борьбу упоминание о том, что «новый общественный слой (пролетариат. — М.М.) расправляет свои руки, пробует силу своей мысли и гнева». Ведь, по убеждению Соловьева-Андреевича, у него «нет еще определенных намерений и целей»¹²¹⁸. А говорилось в «Опыте...» по большей части об эпоху «подвижничества за народ» всей русской интеллигенции, без каких-либо классовых различий. Идеалом же автор провозглашал гармонию общественных интересов и «полную свободу и полную независимость»¹²¹⁹ человека в вопросах творчества и религии.

И по отношению к современной литературе Соловьев-Андреевич действовал по преимуществу как историк литературы, обнаруживая в первую очередь характерные приметы времени, а не индивидуальные черты художников. Марксистская ориентация позволила ему ощутить опасность рыночных отношений в сфере искусства конца XIX века. С внедрением капиталистических законов связал он появление книг-однодневок, шумиху, раздуваемую вокруг тех или иных произведений, популярность бульварных романов. Новую книжную продукцию он назвал «промышленной» и как печальную перспективу нарисовал ситуацию, при которой «промышленная литература заглушит»¹²²⁰ литературу истинную. Это явление он обозначил

и библиотека самообразования. 1905. № 31. С. 981.

¹²¹⁶ Там же. С. 990.

¹²¹⁷ Чуковский К. Опыт философии... // Одесские новости. 1905. 14 марта.

¹²¹⁸ Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. 518.

¹²¹⁹ Там же. С. 534.

¹²²⁰ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. С. 662.

как «мародерство» (не отсюда ли перекочевал этот образ в знаменитую статью Воровского «В ночь после битвы»?).

К новым тенденциям литературы он отнес возникновение двух направлений, выражающих дух «мещанского» и «пролетарского» индивидуализма. «Мещанский» индивидуализм наиболее полное воплощение получил в декадентстве, религиозно-философских течениях, порабащающих, угнетающих, отъединяющих, как считал Соловьев-Андреевич, личность от социальной действительности, как бы «кастрирующих» ее; «пролетарский» индивидуализм нашел выход в художественной практике Горького, в которой критик ценил прежде всего протест против мещанского самодовольства, прозревал симптомы неуспокоенности и мятежности. Все вместе для него являлось выражением свободолюбия как душевного настроения, симптомом непримиримой энергии человеческого духа. По-видимому, он имел в виду то качество литературы, которое впоследствии С.А. Венгеров будет именовать неоромантизмом; во всяком случае, такое «разделение» «индивидуализмов» и «модернизмов» плавно перешло в воззрения П.С. Когана, в эстетическую систему А.В. Луначарского и др. Правда, он поставил знак равенства между «пролетарским» и «босаяцким» на том основании, что и босаяк, и рабочий «жадно хотят жить», не обращаются за помощью к Богу, презирают мещанское благополучие. Но критика тех лет вообще была убеждена, что именно он правильно прочитал Горького и «открыл» его для публики.

Соловьев-Андреевич одним из первых стал развивать мысль о романтизме ярко заявившего о себе молодого писателя, однако рассматривал это явление все же в параметрах предшествующего романтического мироощущения: как искание подвига, призыв к свободе, дерзость мысли, неистовство вольного чувства. Однако впоследствии он все же конкретизировал положение о горьковском романтизме, дав ему четкое определение «пролетарский». Заметим, что подобное же определение впервые появляется у А.В. Луначарского только в 1907 году, когда тот высказался

о «социал-демократическом искусстве» и его составляющих в целом следующим образом: «Дух творчества и надежды — вот что вдохнет новую жизнь в реализм, когда реализм этот станет пролетарским»¹²²¹. И не случайна опять-таки апелляция к творческому началу как таковому (заметим, что категория «творчество» как нечто самоценное вообще не очень часто встречается в статьях первых марксистских критиков), ведь именно Соловьев-Андреевич был убежден, что Горький одним из первых на своем знамени начертал лозунг о свободе творчества как условии формирующегося миросозерцания¹²²². Кроме того, Луначарский неоднократно упоминал о культурной гигантомахии пролетариата, возможно, также питаясь мыслью Соловьева-Андреевича о гигантах и великанах, в которых преобразовалась горьковская страсть к изображению бурных, переполняющих душу устремлений.

Автор в «Опыте философии...» более определенно высказался и о «босяке», ранее уже указав, что Горький, конечно же, «не этнограф»¹²²³, то есть у него не реальный босяк, а «воплощение материального и духовного голода наших дней»¹²²⁴. Бессмысленно искать прототипы босяков в реальной жизни, поскольку Горький сделал главным героем «дух человека в его скорбных <...> поисках за смыслом жизни и правдой»¹²²⁵. Теперь же критик босяка прямо характеризует как «СИМВОЛ пробуждающегося, но

¹²²¹ Луначарский А. Задачи социал-демократического художественного творчества // Луначарский А.В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7., М., 1967. С. 161.

¹²²² Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. 517.

¹²²³ Жизнь. 1900. № 8. С. 227. Тем не менее это заявление не помешало ему выразить удивление по поводу того, что «ни один босяк у Горького никогда ни единым словом не поминает о Боге. В них и у них все — земное», что странно для «людей, вышедших чуть ли не вчера из народа» (Соловьев-Андреевич Е. Вольница // Жизнь. 1900. № 6. С. 282).

¹²²⁴ Жизнь. 1900. № 8. С. 250.

¹²²⁵ Там же. С. 228.

не определившегося еще пролетарского самосознания»¹²²⁶, выражающий пафос эпохи. Это была романтико-символистская трактовка образа, и эта мысль, как и утверждение, что «в Горьком <...> пролетариат впервые заявил о себе, о своем праве на жизнь и счастье»¹²²⁷, надолго определила все дальнейшие высказывания марксистской критики о писателе. Долгое время это открытие не об отражающей, а о «моделирующей» природе горьковских героев-босяков приписывалось В.В. Воровскому, и все советское литературоведение с горячностью повторяло его слова о том, что в период написания «босяцких» рассказов и романов «Фома Гордеев» и «Трое» автор только «идет на поиски той силы, которая могла бы способствовать устройению жизни и освобождению личности», но не находит ее реального воплощения «ни в среде отверженных — босяков, ни в среде буржуазии» и только в пьесе «Враги» и романе «Мать» «обретает» в рабочем классе подлинного «строителя жизни»¹²²⁸. Но разве не то же самое имел в виду Соловьев-Андреевич, когда писал, что босяки Горького «сильны не сами по себе; их сила в пробуждении нового класса, его еще неясных грезах, смутных надеждах, неопределившихся нравственных ценностях <...>»¹²²⁹.

Соловьев-Андреевич рассматривал метод Горького как «настоящий символизм»¹²³⁰, выражающий мятежное восстание против условностей жизни, ее мещанского содержания, и противопоставил его символизму претенциозной, бескровной и бледной литературы русских декадентов, полной чувственности, упоения ужасом смерти, сосредоточившейся на коллекционировании нравственных и физических

¹²²⁶ Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. 520.

¹²²⁷ Там же.

¹²²⁸ Воровский В. Из истории русского романа. Горький // Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 280–281.

¹²²⁹ Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. 519.

¹²³⁰ Жизнь. 1900. № 8. С. 228.

уродств. Их произведений в отличие от творчества их западных «собратьев», которые подкупили его подлинностью переживаний, он категорически не принял. Критик включился и в дискуссию о степени влияния на Горького идей Ницше. Как позднее и Луначарский, он почувствовал в его произведениях отзвуки героического трагизма ницшеанской философии в сочетании с оптимизмом «Марксовой теории», причем без желания поучать. Соловьев-Андреевич с подозрительностью относился к «учительству» вообще, и в силу этого даже чтимого им Ницше не мог принять целиком. Немецкий философ был для него «слишком учитель, слишком проповедник»¹²³¹. Избыток проповедничества, казалось ему, лишает творчество Толстого конца XIX века прежней силы. И он уверенно заявлял: «<...> не Толстой, а он (Горький. — М.М.) сказал первое настоящее слово»¹²³², имея, правда, в виду уже XX век.

Вообще отношение Соловьева-Андреевича к Л. Толстому отличалось противоречивостью и непоследовательностью. Но одно его высказывание о писателе прямо-таки останавливает внимание, поскольку в почти дословном виде обнаруживаем мы его в знаменитой ленинской работе «Лев Толстой как зеркало русской революции». Соловьев-Андреевич подчеркнул «великую недостижимую правду» изображения Толстым действительности, то, что он срывает «сто ризок с условностей нашей культурной, общественной жизни», оголяет «ее ложь, прикрытую высокими словами»¹²³³, но что, однако, не мешает писателю оставаться выразителем «идеалистических сторон» прежней культуры. И у Ленина читаем про «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок»¹²³⁴ и неизменную проповедь религии. Примечательно еще одно положение Соловьева-Андреевича, которое

¹²³¹ Андреевич. Опыт философии русской литературы. С. 514.

¹²³² Там же. С. 519.

¹²³³ Жизнь. 1899. № 12. С. 353–354.

¹²³⁴ Ленин В.И. О литературе и искусстве. Изд. 7-е. М., 1986. С. 132.

«разворачивает» весь литературный процесс несколько иначе, чем привыкли мы, опирающиеся в основном (особенно в последнее время) на умозаключения религиозных философов и модернистской критики начала XX века. Он соотнес самые крупные литературные достижения XIX века с именем Толстого, а не Достоевского (что и сделала вся последующая марксистская критика, которая занялась почти исключительно Толстым, практически отринув или морально изничтожив наследие Достоевского). «Литература, которой мы теперь живем, или вся из него (Толстого. — М.М.), или вся около него», — писал Соловьев-Андреевич. Такой вывод он делал потому, что переживания писателя и его эволюция стали проекцией «всех мотивов, пережитых нашей интеллигенцией по отношению к народу»¹²³⁵.

Первое место вслед за Л. Толстым он отвел Чехову, поставил его выше Короленко, чье мировоззрение казалось ему «шаблонным». В статьях о творчестве Чехова и в книге о нем он много писал об «историзме» писателя, то есть о его включенности в духовные искания своего времени. Он даже пессимизм писателя назвал «историческим». Иными словами, таким, который «может быть излечен» при соответствующих изменениях в общественной жизни, поэтому в последних произведениях писателя и обнаруживал жизне-радостность, соответствующую духоподъемному историческому моменту. Но хорошо известно, что именно марксистская критика почти сразу после кончины художника начала писать о «Невесте» как провозвестнице новых настроений. В то же время Соловьев-Андреевич трактовал «историчность» все же несколько узко, всего лишь как верное изображение людей, загубленных средой, поэтому и увидел в героях чеховской драматургии только портреты талантливых неудачников, близких по духу «лишним людям».

¹²³⁵ Соловьев Е.А. Литературное движение в России // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. С. 199.

Но ведь именно такое рассмотрение чеховских героев находим мы в статье Воровского «Лишние люди», посвященной Чехову, и в статье В. Шулятикова «Теоретик талантливой жизни» (обе написаны в 1905 году).

Писал Соловьев-Андреевич и об особенностях чеховского реализма, выделяя в нем фиксацию калейдоскопичности сегодняшнего бытия, «странную и грустную фантазмагорию» современной жизни, «мозаику случайных фактов» и мелочей, из которой складывается «грозная» картина действительности, перерастающая в обвинение всему общественному строю. Критик указал на особого рода «случайности» Чехова, за каждую из которых угадывается неизбежность, и определил его метод как «мелочный», «атомистический» анализ жизненных противоречий. Эти верные наблюдения станут достоянием всего чеховедения последующего времени.

Некоторыми своими современниками (достаточно поверхностно знакомыми с работами Маркса) Соловьев-Андреевич воспринимался полностью как марксистский историк литературы, первым применивший к явлениям литературы принципы экономического материализма (так тогда довольно часто именовали марксистское наследие). У них идея увидеть в русской литературе порождение «массового общественного» сознания получила поддержку главным образом потому, что вместо пестроты литературной жизни возникла наконец «определенная, почти математическая формула»¹²³⁶, которую жаждали люди, истосковавшиеся по четкости, простоте и ясности.

Но сами представители марксистского крыла критики по-разному отнеслись к его построениям. И это напрямую зависело от того, как они понимали марксизм. Так, Шулятиков, несомненно, упрощавший и вульгаризировавший связь идеологии и базиса, подверг марксизм

¹²³⁶ Чуковский К. Памяти Евгения Соловьева // Театральная Россия. 1905. № 37. С. 1113.

Соловьева-Андреевича большому сомнению. К этому его подвигла научная база его работ, в которой не делалось большого различия между трудами Гюйо, Дюринга и многих других ученых¹²³⁷. Зато Н. Чужаку, придерживавшемуся постулативно-оценочного подхода, в котором большую роль играло определение эстетических качеств произведения, нравилась не только «порывистая, нервная» манера критика, но и то, что этот «романтик от марксизма» никогда не опускался до «эстетического опростительства»¹²³⁸.

О деятельности Соловьева-Андреевича в итоге не выработалось единого мнения. Решение вопроса о принадлежности методологии Соловьева-Андреевича к марксизму зависит от того, что понимается под «каноническим» марксизмом. Если это был его большевистско-партийный ленинский извод, то, конечно, истовой «классовости» Соловьеву-Андреевичу не доставало. Это, собственно, и констатировал М. Храпченко, в статье о нем написавший, что у Соловьева-Андреевича отсутствовало ясное понимание того, что такое класс, а при определении классовых корней литературных явлений он придавал значение в первую очередь бытовым связям, бытовой обстановке, а не владению средствами производства¹²³⁹. В итоге в советском литературоведении сложилось убеждение, что марксистские представления существовали у Соловьева-Андреевича на уровне усвоения общих марксистских формул, а обусловленность искусства и творческой психики художника классовой борьбой (изучением чего, собственно, и должен заниматься настоящий марксист) он трактует как культурные условия жизни писателя.

¹²³⁷ В.Ш. Литературные очерки // Санкт-Петербургские ведомости. 1900. № 308. 9 ноября.

¹²³⁸ Чужак Н. Литературный дневник. Евг. Соловьев-Андреевич // Восточная заря. 1910. 3 октября.

¹²³⁹ См.: Храпченко М. У истоков марксистского литературоведения (Евг. Соловьев-Андреевич) // Русский язык в советской школе. 1929. № 5.

Таким образом, вопрос о «марксизме» так и остался открытым. Тем не менее именно такое марксистское литературоведение и возникло вслед за Соловьевым-Андреевичем. Несомненным остается то, что ему принадлежит мысль изучать историю русского литературного развития сквозь призму освободительных идей, впоследствии преподнесенная Лениным в статье «Памяти Герцена» в виде трех этапов освободительного движения в России. И следует при этом указать, что его более «дробная» классификация (гуманистический идеализм 40-х годов, «трудовой ригоризм» конца 50-х гг., просветительство 60-х гг., народничество 70-х гг.) в большей степени соответствует реальности, чем грубо-размашистое деление Ленина. Также критик привлек внимание к положению, восходящему к Белинскому, но подхваченному и интенсивно внедряемому Плехановым, о необходимости придерживаться двух актов литературной критики: первый — выяснение «исторических достоинств» произведения (социологический эквивалент); второй — оценка его художественного значения. Можно также считать, что он стоял у истоков богостроительства. Яркий пример тому — упоминания о «религиозности натуры» «священнодействующего» Добролюбова, создававшего «писания-молитвы», религиозно-экстатически служившего русскому народу, в котором прозревал «мистическое» начало¹²⁴⁰; утверждение, что словам «Бог», «нравственный мир и порядок», «правда христианской любви» «принадлежит завтрашний день»¹²⁴¹. А в конце жизни он объявил пролетариат носителем новой религии будущего, о чем и написал в книге «Рабочие люди и новые идеи» (М., 1906).

Сами же марксисты, как уже говорилось, жестоко расправились с его наследием: взяли главную идею, чуть подправили ее, введя в рамки политической терминологии, где главным становилось освобождение русской

¹²⁴⁰ Журнал для всех. 1901. № 11. С. 1367.

¹²⁴¹ Журнал для всех. 1901. № 10. С. 1256.

интеллигентской мысли от либеральных иллюзий и перевод ее на рельсы радикальных, революционных изменений. Также они вычеркнули размышления о гуманизме и гуманности (важнейшие составляющие концепции Соловьева-Андреевича). Загипнотизированные классовой борьбой, они не захотели признать необходимым этап «просвещения», на котором настаивал Соловьев-Андреевич. Разошлись они с ним в определении, кто же является «родоначальником народничества» (он считал, что Чернышевский, они — что Герцен). Кроме того, и народничество вообще понималось им как сложное, неоднозначное явление. С последним они были принципиально не согласны, предпочтя отринуть все, что составило во многом специфику русского умонастроения, и заменив при этом единоличную террористическую тактику массовым террором. И Соловьев-Андреевич, будто предчувствуя свою незавидную судьбу (то, что он войдет в массу «забытых»), писал: «<...> вся их (критиков. — М.М.) забытая масса заслуживает, право, доброго слова <...>»¹²⁴².

«Оригинальность метода <...> и смелость его применения» отмечал в его работах Чуковский¹²⁴³. Он же оставил характеристику внешности этого «издерганного, <...> ненужно-суетливого человека с впалой грудью, <...> воспаленными глазами», «мученика, страстотерпца, страдальца», убежавшего «от себя, от окружающего в мутный угар пьянства»¹²⁴⁴, а книгу «Очерков...» назвал «оклеветанной» перед русским читателем. П. Пильский представлял его как «литературного философа», «критика с острым слухом и настоящим чутьем», «человека с крылатой душой»¹²⁴⁵. Того

¹²⁴² Соловьев Е.А. Литературное движение в России // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. С. 194.

¹²⁴³ Чуковский К. Опыт философии... // Одесские новости. 1905. 14 марта.

¹²⁴⁴ Чуковский К. Памяти Евгения Соловьева // Театральная Россия. 1905. № 37. С. 1112.

¹²⁴⁵ Пильский П.Е. Соловьев (Андреевич) // Соловьев-Андреевич Е.А. Очерки из истории русской литературы XIX века. СПб., 1908. С. 24.

Как начиналось марксистское литературоведение?
(Венок на могилу Е.А. Соловьева-Андреевича)

же мнения придерживался Ф. Белявский, озаглавивший прощальное слово о нем «Критик-философ»¹²⁴⁶. А Чужак указывал на его особое место в первой плеяде марксистов: он всегда апеллировал к «конечным выводам» упомянутой теории, то есть идее об освободительной роли свободного и сильного класса, правда, «иногда неосознанным, порою недостаточно договоренным»¹²⁴⁷.

Но более всех прав оказался Чуковский, напомнивший, что многие выводы Соловьева-Андреевича очень быстро стали «общим местом»¹²⁴⁸. Мы бы уточнили: марксистского литературоведения.

¹²⁴⁶ Слово. 1905. № 249. 8 сентября.

¹²⁴⁷ Чужак Н. Литературный дневник. Евг. Соловьев-Андреевич // Восточная заря. 1910. 3 октября.

¹²⁴⁸ Чуковский К. Опыт философии... // Одесские новости. 1905. 14 марта.

А.Н. Потресов —
критик и партийный
публицист

Александра Николаевича Потресова (1869–1934), видного политического деятеля эпохи становления русской социал-демократии, последовательного и стойкого меньшевика, одним из псевдонимов которого был Старовер, вряд ли можно причислить к многочисленной когорте критиков-маркистов начала XX века. Собственно, тех, кто целиком бы отдавали себя литературной работе, вообще в марксистском лагере было немного. Если встречались профессиональные критики, то они уже не становились партийными функционерами. И хотя Ленин в анкете напротив рубрики «профессия» регулярно писал: «литератор», — никаким литератором он не был, хотя и очень хорошо владел пером, как и многие другие социал-демократы, получившие в большинстве своем прекрасное образование. Все марксисты или почитающие себя таковыми рассматривали литературную критику не более как, если воспользоваться выражением Ленина, «часть пролетарского дела». Писали они литературно-критические статьи почти всегда, когда этого требовала партийная борьба, и прекращали это писание, как только их перебрасывали на новый фронт работы. Ярчайший тому пример — В.В. Воровский, проявлявший себя блистательным критиком (если иметь в виду форму, стиль, жанровое

разнообразие) всего несколько лет, а затем полностью перешедший на дипломатическое поприще. Исключением, пожалуй, являлся А.В. Луначарский, который все же в первую очередь позиционировал себя как человека, занимающегося вопросами эстетики.

Вот и Александр Николаевич Потресов в первую очередь был политическим деятелем, партийным публицистом. А журналистика, издательское дело, литературная критика попадали в его поле зрения время от времени. Тем не менее он оставил несколько ярких работ в области литературной критики, которые сыграли определенную роль в формировании марксистских взглядов на литературу. Впрочем, взгляды эти были весьма умеренного свойства. При этом он всегда демонстрировал блестящее образование, что было связано с влиянием родительского дома, особенно матери, Наталии Дмитриевны Красенской, происходившей из зажиточного помещичьего рода. Она сумела с малых лет привить ему любовь к поэзии Некрасова, творчеству Грибоедова и Тургенева (отца, потомственного военного, генерала-майора, председателя Харьковского военно-окружного суда Потресов потерял рано). Матери Потресов обязан тем, что не стал военным, как хотели того родственники со стороны отца. После занятий в подготовительной школе она отдала его в 1881 году в 3-ий класс частной гимназии Я. Гуревича в Петербурге, слывшей «оазисом в казенной пустыне тогдашнего учебного ведомства»¹²⁴⁹. Там он близко сошелся с Д.Е. Жуковским, впоследствии издателем философской литературы, журнала «Вопросы жизни», мужем поэтессы Аделаиды Герцык, и В.А. Оболенским, впоследствии видным членом кадетской партии, депутатом I Государственной Думы, оставившим интереснейшие воспоминания. Потресов также пытался в конце жизни писать воспоминания, но, к сожалению, успел запечатлеть очень немного.

¹²⁴⁹ Потресов А.Н. Из неоконченных воспоминаний // Потресов А.Н. Избранное. М., 2002. С. 46.

Под названием «Из неоконченных воспоминаний» они опубликованы в недавно появившейся книге «Избранного» (М., 2002). Примечательно, что в гимназии греческий язык ему преподавал И.Ф. Анненский, однако его уроки не оставили большого впечатления у юного гимназиста. Зато запомнились юноше литературные вечера, на которых выступали писатель И.Ф. Горбунов, поэт П.И. Вейнберг и другие литераторы. Однако все это не могло нарушить атмосферу «казенщины» и «формалистики», которая царила даже в этом учебном заведении. В гимназии произошло знакомство Потресова с «Капиталом» Маркса, «Политической экономией» Дж. Милля, но более значительную роль в формировании своего «морально-общественного уклона» он отводил публицистической линии русской критики. Причем если Белинский оказал значительное влияние на него преимущественно как «человек идеи, борец за нее», то литературно-критические работы Добролюбова (в отличие от «отталкивающего упрощенностью своих решений» Писарева) оказались «насуточно нужными и интересными»¹²⁵⁰.

Потресов окончил гимназию с золотой медалью, впоследствии он учился (последовательно) на двух факультетах Петербургского университета — естественном и юридическом. Окружающие отмечали его исключительную одаренность, сопровождающуюся, однако, постоянными мучительными сомнениями в своих способностях.

Тема первой научной работы — положение кустарной промышленности в Нижегородской губернии — сблизила его с выдающимся человеком 1890-х годов, народником и просветителем Николаем Федоровичем Анненским, братом поэта. Спустя почти двадцать лет в некрологе о нем Потресов охарактеризует его как человека, олицетворявшего «идею преобразования России на демократической основе», соединившего «чистоту морального облика»

¹²⁵⁰ Потресов А.Н. Из неоконченных воспоминаний // Потресов А.Н. Избранное. М., 2002. С. 62.

с «ясным трезвым умом и общественным складом характера»¹²⁵¹. Как мы видим, Потресов делает упор на моральных качествах человека и его готовности к общественному служению. Это явится фундаментом его литературных оценок и основой его жизненной позиции.

Уже с начала 90-х годов XIX века Потресов участвует в работе социал-демократических кружков. К этому времени относятся его знакомство и тесные контакты с П. Струве и В. Лениным. Он устанавливает связь с группой «Освобождение труда», находящейся за границей, предпринимает попытки издания легальной марксистской литературы на родине. Именно благодаря его усилиям в России появилась книга Н. Бельтова (Плеханова) «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1894). Войдя в «Союз борьбы за освобождение рабочего класса», он пишет прокламации, регулярно выступает в Вольно-экономическом обществе на экономические темы. Вскоре он попадает в поле зрения полиции и в результате ареста (1896) и следствия ссылается на два года (1897–1899) сначала в Орлов, а затем — Вятку, откуда ведет оживленную переписку с товарищами по партии. Благодаря этому он оказывается в курсе всех новостей общественной и культурной жизни. Особую помощь в самообразовании в этот период ему оказала А.М. Калмыкова, знакомившая его с самыми острыми и дискуссионными литературными и философскими произведениями. Имена Короленко, Вересаева, Горького, Мережковского, Ницше не сходят со страниц их писем (ее письма сейчас публикуются, и мы сможем удостовериться, сколь широк был круг литературных интересов первых марксистов). Именно в эти годы Потресов сформировался как человек, заключавший в себе «совершенство духовной и моральной красоты», как писал о нем близко знавший его Ст. Иванович¹²⁵².

¹²⁵¹ Наша заря. 1912. № 7–8. С. 106, 107.

¹²⁵² *Иванович Ст.* А.Н. Потресов. Опыт культурно-психологического портрета. Париж, 1938. С. 30.

Его нравственные принципы определили его позицию как партийного журналиста. Выехав после возвращения из ссылки (1900) за границу, Потресов становится членом редакции «Искры» и «Зари», где он печатает статьи, поднимающие вопросы усовершенствования партийной прессы. В эти годы крепнет его талант публициста. Он пишет о необходимости единения «певца-писателя» с «читателем-сотрудником»¹²⁵³, развенчивает «писателей-лукавцев», склонных к беспочвенным мечтаниям, пригравшихся в «патентованном органе русского обывателя» — газете «Россия»¹²⁵⁴, размышляет о перспективах развития русской демократии, полемизирует с социал-революционерами по поводу стратегии освободительного движения, выступает против «сужения великого освободительного движения до повседневной «культурной работы», что пропагандировалось легальными марксистами на страницах возглавляемого П. Струве журнала «Освобождение»¹²⁵⁵. От партийного издания Потресов требовал бескомпромиссной честности и трезвости в оценке ситуации, недопустимости приукрашивать результаты своей деятельности, преувеличивать успехи любых начинаний. Его моральная честность продиктовала ему фразу: «Революционер должен бояться быть скомпрометированным»¹²⁵⁶.

Еще в ссылке Потресов включился в дискуссию о «наследстве», которая велась в марксистской, народной и консервативной печати. В статьях, написанных для легального марксистского журнала «Начало» (1899) — «О наследстве и наследниках» (она была вырезана из журнала и распространялась в листах), «Не в очередь. Критические наброски» (впоследствии получила название

¹²⁵³ Посвящается читателю-другу // Искра. 1901. № 3.

¹²⁵⁴ О бессмысленных мечтаниях // Искра. 1901. № 5.

¹²⁵⁵ Еще несколько слов о дебютирующих либералах // Искра. 1902. № 24.

¹²⁵⁶ Революционная «беллетристика» // Искра. 1902. № 25. Речь шла о позиции эсеровской газеты «Революционная Россия».

«О разночинце-скитальце» и послужила поводом для конфискации журнальных экземпляров, а впоследствии и закрытия самого журнала), — автор обозначил генеалогию марксистов, возведя их непосредственно к революционному народничеству 1870-х годов. В этих статьях заключалось опровержение доводов Ленина, высказанных тем в известной статье «От какого “наследства” мы отказываемся», где он призывал различать «просветителей», «народников» и «учеников» (марксистов). Потресов же считал, что наследниками являются только люди революционного пафоса. Поэтому в первую очередь его интересовала психология «разночинцев», радикальной интеллигенции, ведущими чертами которой являются — и здесь он брал себе в союзники М.Е. Салтыкова-Щедрина и Н. Соколова, автора книги «Отщепенцы» (Цюрих, 1972) — «отщепенство» (скептицизм по отношению к господствующим классам), «свободолюбие» (решительная критика данного общественного строя) и «народолюбие» (поиски точки опоры среди неимущих). Эти качества, утверждал он, помогли в свое время выстроить стратегию освободительного движения, наметить перспективы будущего, чего не в состоянии делать сегодняшние «претенденты на «наследство» (имеются в виду народники), обеспечивающие лишь «выцветание» передовой журналистики. Его размышления о судьбах современной журналистики отразились в статье «О чертополохе безвременья»¹²⁵⁷, в которой он дал обзор марксистской и околomarксистской прессы на протяжении двадцати лет, определив место, занимаемое «Жизнью», «Миром Божьим», «Новом словом» и другими изданиями в прошлом, и «Современным миром» в настоящем.

Но в современных народниках Потресов категорически отказывался видеть «отщепенцев». Главу народничества — Н.К. Михайловского — он называл «современным баяном народолюбия» и клеймил в нем склонность

¹²⁵⁷ Наша заря. 1911. № 3.

к «филантропии» и теории «малых дел»¹²⁵⁸. Однако, несмотря на несогласие с Михайловским по многим вопросам, на его юбилей Потресов откликнулся очень благожелательной статьей¹²⁵⁹ (мягкий тон статьи не понравился Ленину и Плеханову¹²⁶⁰), в которой, указав на отрицательное отношение народника к марксизму, все же подчеркнул его близость к революционному настрою 70-х годов. Не изменил высокой оценки личности народника он и в статье «Н.К. Михайловский (К 10-летию со дня его смерти)», отметив «цельность» духовного облика «интеллигента-радикала», ярчайшего представителя полосы «психологического радикализма»¹²⁶¹, к важнейшим заслугам которой Потресов относил расцвет идеологического творчества и создание специфической формы русского толстого журнала. К проблеме идеологического творчества он обратился еще раз в серии статей «О кризисе русского идеологического творчества и Д.Н. Овсяннико-Куликовском»¹²⁶², чтобы опровергнуть тезис представителя психологической школы русского академического литературоведения об отказе русской интеллигенции от идеологического творчества и переключении ее на работу на культурном и политическом фронтах. Будучи сторонником односторонней смены общественных формаций, Потресов отстаивал взгляд, согласно которому не идеологии «исчезают», а исчерпываются в своем содержании буржуазные теории, учения и доктрины. Он был убежден, что им на смену неминуемо приходит социалистическая идеология рабочего класса.

Свои размышления об «общественно-психологическом фоне», на котором развиваются идеологии, Потресов обычно подкреплял примерами из области литературы, служащей

¹²⁵⁸ См.: Современная весталка // Заря. 1901. № 2–3.

¹²⁵⁹ Искра. 1901. № 2. Напечатана без подписи.

¹²⁶⁰ См.: Ленинский сборник. III. С. 141.

¹²⁶¹ Наша заря. 1914. № 1. С. 113.

¹²⁶² См.: Наша заря. 1911. № 9–10, 11.

для него главным образом иллюстративным материалом, но безоговорочно им ценимым. Поэтому в его статьях мы находим обильное цитирование произведений Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Гоголя. Он подходил к литературным произведениям как к своего рода «историческим документам, отголоскам умонастроений»¹²⁶³. Одним из наиболее почитаемых поэтов для него навсегда остался Петр Якубович, чьи стихотворения «не блещут особенными поэтическими достоинствами»¹²⁶⁴, но зато являются лучшим «памятником величайшей трагедии», пережитой русской революционной интеллигенцией, «симфонией коллективности». Это произошло потому, что поэт сумел раскрыть «красоту общественной личности», обогащающейся в процессе «самоотречения, отдания себя на служение общественному целому»¹²⁶⁵. «Общественную драму русского интеллигента» (он имел в виду разочарование в крестьянстве), на его взгляд, наилучшим образом воссоздали Н. Златовратский и Г. Успенский. А подтверждение своей уверенности в боевом настроении марксистов, приступающих к осуществлению «великого общего дела» наперекор настроениям разочарования и безверия, он находил в образе Наташи из повести Вересаева «Поветрие», готовой жертвовать собой¹²⁶⁶.

Потресову-публицисту было свойственно крайне высоко оценивать заслуги поборников демократии, стоявших у истоков социалистического движения. Ему претило то, что он назвал «моральным босячеством» (такое название получила статья 1916 года), поведение радикалов, «топчущих в грязь прошлое», способствующих воцарению «хаоса моральной безответственности»¹²⁶⁷. Это были камни в ого-

¹²⁶³ Потресов А.Н. (Старовер). О разночинце-скитальце // Этюды о русской интеллигенции. СПб., 1906. С. 110.

¹²⁶⁴ Там же.

¹²⁶⁵ Потресов А.Н. П.Ф. Якубович // Наша заря. 1911. № 4. С. 80, 83.

¹²⁶⁶ См.: Современная весталка // Этюды ...С. 211.

¹²⁶⁷ Моральное босячество // Ежемесячный журнал. 1916. № 1. С. 308.

род большевиков. И он, при всех политических разногласиях с Плехановым, в этой же статье взял его под защиту, потому что Ленин обвинил этого крупного политического деятеля в ренегатстве, а горьковская «Летопись» назвала его помесью Фирса и Смердякова. Его разногласия с Лениным возникли еще в 1903 году на II съезде РСДРП по поводу организации партии и партийного строительства. Тогда же, войдя в бюро меньшинства, Потресов оформил свою меньшевистскую программу и, вернувшись в октябре 1905 года по амнистии в Россию, начинал редактировать меньшевистские издания — газеты «Начало», «Курьер», «Невский голос», «Отклики современности» и др. Крупным литературным предприятием этого времени, осуществленным им, явилось издание коллективного труда «Общественное движение в России в начале XX века», в котором он напечатал свою работу «Эволюция общественно-политической мысли в предреволюционную эпоху». Эта статья послужила началом полемики в среде марксистов: с отдельными ее положениями не согласился Плеханов, вскоре вышедший из редакции и разорвавший с меньшевизмом.

После поражения Первой русской революции Потресов, выступая за ликвидацию нелегальных партийных организаций, выведение партии из подполья (так называемое «ликвидаторство»), планирует издание толстого легального журнала, в котором публицистика будет «лезть и в экономию, и в историю, отвечать детально и обстоятельно на вопрос о том, почему мистика делает успехи в России за последнее десятилетие, каков общественный смысл литературной “революции” и т.д., и т.д.»¹²⁶⁸. На эти вопросы он попытался ответить сам в статье «Лейтмотивы современного хаоса»¹²⁶⁹, посвященной оценке психологического содержания модернизма. Принадлежность к модернизму

¹²⁶⁸ Николаевский Б. А.Н. Потресов. Опыт литературно-политической биографии // Потресов А.Н. Избранное. С. 425.

¹²⁶⁹ Статья опубликована в: На рубеже. СПб., 1908.

характеризуется, по его мнению, не формальными признаками, ибо в «одной и той же манере» может быть воплощено «различное содержание»¹²⁷⁰. Однако в модернизме все же обнаруживается склонность «индивидуального разобществленного “я” искать для себя соответствующего художественного выражения»¹²⁷¹, отсутствие жизни оно обычно компенсирует стилизацией и «схематизмом символов»¹²⁷². Но подлинным показателем модернизма является создание определенной концепции личности, ведущими чертами которой являются иррационализм, мистицизм, равнодушие к «бытию человеческих взаимоотношений»¹²⁷³. Это «внеинтеллигентская, общедемократическая болезнь», ставшая всеобщей. Необыкновенную популярность новых течений Потресов объясняет с точки зрения марксистской социологии: поражение революции привело к «разобществлению» мелкобуржуазных групп, ранее активно участвовавших в освободительном движении, уходу «в скорлупу <...> созерцательной пассивности»¹²⁷⁴. Но такое объяснение он признает недостаточным, считая, что порок модернизма как раз и заключен в его «вневременности». В произведениях модернистов с эпохой «совпадают» только настроения, а эти настроения могут проявиться в любом месте, в любое время, они не обуславливаются ни средой, ни историческими обстоятельствами. Все эти упреки нужны критику, чтобы отстоять реалистическое искусство, потому что оно отличается подлинным историзмом, то есть всегда стремится к «сосредоточенному, синтетическому изображению жизни в ее сложной конкретности»¹²⁷⁵.

¹²⁷⁰ На рубеже. С. 307–308.

¹²⁷¹ Там же. С. 316.

¹²⁷² Там же.

¹²⁷³ Там же. С. 310.

¹²⁷⁴ Там же. С. 324.

¹²⁷⁵ Там же. С. 316.

Высказанные мысли были столь дороги Потресову, что он повторил их в статье «По поводу (из размышлений о современной литературе)»¹²⁷⁶, написанной в связи с выходом романа Р. Григорьева «Недавнее». Признавая художественную несостоятельность произведения, критик, однако, хвалит автора, поскольку он — в отличие от модернистов (Андреева, Сологуба, Брюсова) и «бытовиков» (Куприна, Бунина, Сергеева-Ценского, Гусева-Оренбургского, Ал. Толстого, Шмелева), которые не раскрывают ни «психологической складки», ни «типовых разновидностей» людей, ни «жизни <...> общества, класса, группы», а лишь запечатлевают «смятение души» и «дробь жизни», — стремится наметить «общественную психологию», связать «действующих лиц с эпохой», объяснить, «какими звеньями в цепи явлений они становятся». Большую часть своей творческой деятельности посвятивший публицистике, Потресов, тем не менее, никогда не преувеличивал ее значения и всегда выше нее ставил литературу, которая только одна «наполняет плотью и кровью наши абстрактные формулы», превращает схемы в «многоговорящие образы»; именно благодаря литературе мы обладаем «истинным знанием прошлого», но блуждаем «впотьмах настоящего», поскольку современная литература отказалась от «проникновения в жизнь», которая осмысливается только в науке и публицистике.

В 1910 году Потресов начал выпускать ежемесячный общественно-политический журнал «Наша заря» — легальный орган меньшевиков-ликвидаторов, нацеленный на критическое осмысление прошлого опыта российской социал-демократии. В цикле статей «О литературе без жизни и о жизни без литературы» (1913. № 4–5; 6) (последняя из них носила подзаголовок «Трагедия пролетарской культуры») Потресов поставил под сомнение возможность возникновения пролетарской литературы в настоящем, поскольку рабочий не имеет времени для занятий художественным

¹²⁷⁶ Напечатана в: Киевская мысль. 1915. 30 сентября.

творчеством, полностью отдает свое внимание практической революционной работе, там создавая «культуру классовую, экономической, политической борьбы»¹²⁷⁷). Препятствует художественному «обособлению» пролетариата, по мнению Потресова, и близость пролетарского быта мещанскому. Среди его возражений оппонентам — Н. Череванину, В. Валерьянову, Р. Григорьеву, И. Кубикову¹²⁷⁸ — было и такое: если бы пролетариат был способен создать собственную пролетарскую культуру в условиях капитализма, то это означало бы, что капиталистические отношения «совсем не так дурны», как это видится социалистам. Потресов убежден, что пролетариат еще только стоит у истоков «собственной пролетарской культуры», но искусство в целом находится на грани великого перелома, который обеспечит его расцвет в будущем. Возникшая полемика отчасти скорректировала позицию Потресова: если вначале он рассматривал обращение пролетария к буржуазному искусству как печальную необходимость и утверждал, что пролетарская культура может возникнуть в недрах пролетарского сознания только как явление «доморощенное, домодельное», то позже писал, что пролетариат должен «не измышлять <...> своих собственных художников, а приобщаться в мировой культуре <...>»¹²⁷⁹.

Двухнедельник «Дело» в 1916 — начале 1918 года становится трибуной, с которой партийный публицист обличает «насквозь прогнивший большевизм» и предрекает ему «будущее в стиле города Глупова»¹²⁸⁰. В 1917 году Потресов становится вдохновителем печатного органа меньшевиков-оборонцев (газета «День»), в котором печатал статьи, освещавшие проблемы, выдвинутые на повестку дня войной, — национализм, патриотизм, интернационализм, роль

¹²⁷⁷ Наша заря. 1914. № 3. С. 93.

¹²⁷⁸ См.: Критические наброски // Наша заря. 1913. № 10–11; 1914. № 2, № 3.

¹²⁷⁹ Наша заря. 1914. № 3. С. 96.

¹²⁸⁰ См.: Гниль // Дело. 1918. № 1.

Германии, общедемократический характер будущей революции, судьбы марксизма. В статье «Горе от ума»¹²⁸¹, используя ситуацию грибоедовской комедии для характеристики «реакционного движения крестьянства и солдатчины», этого «коллективного Стеньки Разина, возглавляемого Ульяновым-Лениным», Потресов задается вопросом, «что было бы, если бы Фамусов. Молчалин, Репетилов, Загорецкий, Скалозуб, вся честная компания вздумала бы вдруг не гнать Чацкого, не объявлять его сумасшедшим, а, наоборот, захотела бы его задушить в объятиях, признала бы его властителем своих дум и хором начала бы его “популяризировать”». И отвечает, что тогда бы Чацкий действительно потерял рассудок, что и демонстрирует учение Маркса, который стал «Чацким поневоле в нашем российском “Горе от ума”».

Потресов в статье этого времени часто использует сатирические приемы пародирования, гиперболизации и т.п. для обнажения нелепых и несуразных сторон политической жизни. Под его руководством в 1918 году были выпущены сборники сатирической направленности «Стрелы» (вышло всего 3 номера), каждый под собственным названием: «Петербург и Москва», «Немец», «Танцулька». В последнем Потресов публикует статью «Танцуют», высмеивающую «балетные формы приобщения народных масс к завоеваниям революции»¹²⁸².

Возмущаясь поведением меньшевиков, сервильно заверявших о своей лояльности большевизму, осенью 1918 года Потресов выходит из РСДРП и вскоре вступает в «Союз возрождения России» — межпартийную организацию, объединившую кадетов, народных социалистов, правых эсеров. Однако, разочаровавшись в их деятельности, он в августе 1919 года поступает на государственную службу в Историко-революционный архив, что не спасает

¹²⁸¹ Новый день. 1918. 4 мая (21 апреля). № 34.

¹²⁸² *Иванович Ст. А.Н.* Потресов. Опыт культурно-психологического портрета. С. 157.

его от ареста, последовавшего 1 сентября 1919 года — день его пятидесятилетия. Его как члена «Союза...» обвинили в создании заговора против советской власти, что влекло за собой смертный приговор, но за него поручились видные лица государства (Л. Красин, А. Луначарский), и в ноябре 1919 года он, разбитый физически и морально, был отпущен на свободу. Тогда и начинается череда болезней, одна из которых (туберкулез позвоночника), прогрессируя, приводит практически к инвалидности (последние 10 лет своей жизни он почти не встает с постели), что послужило основанием удовлетворить его ходатайство о выезде для лечения за границу, куда он и прибыл в феврале 1925 года.

Живя сначала в Берлине, а затем в Париже, он печатается в газете А. Керенского «Дни», редактирует «Библиотеку демократического социализма», журнал «Записки социал-демократа», выпускает книгу «В плену у иллюзий (Мой спор с официальным меньшевизмом)» (Париж, 1927), продолжает идти, по выражению Ст. Ивановича, «путями одиночества». Большинство его статей этого времени пронизано тревогой за моральный престиж социалистического движения, размышлениями о нравственной составляющей политики в целом. Этот аспект стал стержнем написанных им воспоминаний о Ленине (1927), в которых он охарактеризовал основные психологические черты типа «большевика», воспитанного в «школе аморализма». Потресов воссоздал «духовно-умственный облик» человека, «серого и тусклого во всем, что не входило непосредственно в сферу той социальной проблемы, в которой помещалась целиком и без остатка проблема его жизни». Он зафиксировал бонапартистские, якобино-сектантские устремления Ленина, низведшего рабочий класс до послушного орудия партийной теократии, его необычайные способности собирать вокруг себя «энергичных, смелых людей», наделенных «моральной неразборчивостью и <...> авантюризмом», его работу по преобразованию

«социал-демократии в коммунистическую бюрократию советской деспотии»¹²⁸³.

Умер Потресов после опасной, но жизненно необходимой операции, сохраняя веру в необходимость «дальнейшего развития демократических форм государственной и общественной жизни», которые приблизят человечество «к царству социалистической демократии»¹²⁸⁴.

¹²⁸³ *Потресов А.Н.* Избранное. С. 279, 285.

¹²⁸⁴ *Николаевский Б. А.Н.* Потресов. Опыт литературно-политической биографии // *Потресов А.Н.* Избранное. С. 461.

Приложение II.

Библиография дореволюционных
литературно-критических
и публицистических работ
Н. Чужака и М.В. Морозова
(периодические издания)

**БИБЛИОГРАФИЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ
И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ РАБОТ Н. ЧУЖАКА (ГАЗЕТНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ)**

1905. Пролетарий

1. *Насимович А.* Что делается в войсках // № 6.
2. *Насимович А.* Что делается в войсках // № 8
3. *Насимович А.* Довольно наболтались. На прощание войскам // № 11.
4. *Насимович А.* Что делается в войсках // № 2.
5. *Насимович А.* Отголосок бастующей Руси // № 13.
6. *Насимович А.* Теория самопроизвольного зарождения // № 16.
7. *Насимович А.* «Из впередовского арсенала». Ошибка или недоразумение? // № 20.
8. *Насимович А.* Еще о нападении на Рижскую тюрьму. Гродно // № 21.
9. *Насимович А.* В войсках. Манчжурская армия // № 23.

1906

10. *Чужак Н.* Деревенские картинки. Очерки провинциальной жизни // Наша мысль. № 1–2.
11. *Н.Ч.* Из жизни страны. На военном положении // Наша мысль. № 3–4.
12. *Чужак Н.* Беллетристика с направлением // Волна. 26 апреля.
13. *Чужак Н.* Систематический каталог книг. СПб., 1906. (рец.) // Образование. № 8.

1909

14. *Чужак Н.* Навьи Чары (скверный сон) // Сибирская заря. № 1. 1 января.
15. *Чужак Н.* Черные маски // Сибирская заря. № 17. 22 января.
16. *Чужак Н.* Черные маски (прод.) // Сибирская заря. № 18. 23 января.
17. *Чужак Н.* Черные маски (прод.) // Сибирская заря. № 20. 25 января.
18. *Чужак Н.* Черные маски (прод.) // Сибирская заря. № 23. 29 января.

19. Чужак Н. От Чехова до наших дней (К. Чуковский. Литературные портреты и характеристики) // Сибирская заря. № 61. 15 марта.
20. Чужак Н. Гоголевское в искусстве // Сибирская заря. № 66. 21 марта.
21. Чужак Н. Гоголевское в искусстве (прод.) // Сибирская заря. № 67. 22 марта.
22. Н.Ч. Наши сборники. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 8. // Сибирская заря. № 71. 27 марта.
23. Чужак Н. Без творчества // Восточная заря. № 48. 17 июня.
24. Чужак Н. Без творчества (прод.) // Восточная заря. № 49. 18 июня.
25. Чужак Н. Что же такое искусство (Беседа о Толстом) // Восточная заря. № 54. 24 июня.
26. Чужак Н. Крылья Икара (Д. Цензор. Стихи. СПб., 1909) // Восточная заря. № 64. 7 июля.
27. Чужак Н. Критический альманах Кн. 1-ая. М. 1909 // Восточная заря. 1909. № 71. 15 июля.
28. Чужак Н. Правда о депутатах // Восточная заря. № 82. 28 июля.
29. Чужак Н. Цветы зла // Восточная заря. № 88. 5 августа.
30. Чужак Н. Прибой (Литературно-художественный альманах Кн. 1-ая. // Восточная заря. № 93. 12 августа.
31. Чужак Н. Отверженный поэт (Памяти О. Уайльда) // Восточная заря. № 103. 25 августа.
32. Чужак Н. В осенних садах (Н.Я. Абрамович. Литература сегодняшнего дня. М., 1909) // Восточная заря. № 113. 6 сентября.
33. Чужак Н. От Передонова к творимой легенде (Ф. Сологуб «Книга очарований». СПб., 1909) // Восточная заря. № 119. 13 сентября.
34. Н.Ч. Новые книги. А. Куприн. Соч. Т. 6. // Восточная заря. № 124. 19 сентября.
35. Чужак Н. К 100-летию юбилею А.В. Кольцова // Восточная заря. № 136. 3 октября.
36. Чужак Н. О нравах прогрессивной печати // Восточная заря. № 141. 9 октября.
37. Чужак Н. Мария Магдалина и Королева Ортруда («Шиповник». Кн. 10) // Восточная заря. № 143. 11 октября.
38. Чужак Н. Мария Магдалина и Королева Ортруда («Шиповник». Кн. 10, прод.) // Восточная заря. № 153. 23 октября.

39. Н.Ч. Как я искал Кольцова // Восточная заря. № 157. 28 октября.
40. Чужак Н. Подхалимы в литературе // Восточная заря. № 160. 31 октября.
41. Н.Ч. Тоже в память Кольцова (с натуры) // Восточная заря. № 165. 6 ноября.
42. Чужак Н. Вечно новая история (Л. Андреев «Анатема») // Восточная заря. № 180. 24 ноября.
43. Чужак Н. «Последний шиповник» (№ 11) // Восточная заря. № 185. 29 ноября.
44. Чужак Н. «Смерть». Альманах // Восточная заря. № 191. 6 декабря.
45. Чужак Н. Журнал-монстр («Возрождение») // Восточная заря. № 197. 13 декабря.
46. Чужак Н. Новейшие писатели. П. Потемкин (Певец ресторанно-парикмахерской культуры) // Восточная заря. № 207. 25 декабря.

1910

47. Чужак Н. Искорки литературно-художественного творчества в 1909 г. // Восточная заря. № 2. 3 января.
48. Чужак Н. Из дневника читателя // Восточная заря. 1910. № 28. 4 февраля.
49. Чужак Н. Замеченная опечатка. Первый литературный сборник сибиряков. Сугробы, альманах сибирской литературы // Восточная заря. № 81. 8 апреля.
50. Чужак Н. Замеченная опечатка (прод.) // Восточная заря. № 83. 10 апреля.
51. Чужак Н. «Любовь», или Несколько слов об одном и том же. Альманах «Любовь». СПб. // Восточная заря. № 94. 25 апреля.
52. Чужак Н. Об одном печальном явлении в мире журналистики. (По поводу литературного альманаха «Огни». — Памяти В. Башкина) // Восточная заря. № 105. 9 мая.
53. Чужак Н. Литературные нравы // Восточная заря. № 106. 11 мая.
54. Н.Ч. К. Шрейбер. Тихие кануны. М., 1910 // Восточная заря. № 110. 16 мая.
55. Чужак Н. По журналам (Современный мир, Русское богатство, Русская мысль) // Восточная заря. № 110. 16 мая.

56. Чужак Н. Каторга. (Попурри из песен сибирских каторжников) // Восточная заря. № 116. 23 мая.
57. Чужак Н. Литературный дневник («В сумерках жизни» Вл. Муравьева. — Сб. «Непогасшие огни» А.И. Яцимирской // Восточная заря. № 120. 30 мая.
58. Чужак Н. Критика «Бури и натиска» (П. Пильский. Критические статьи) // Восточное обозрение. № 126. 6 июня.
59. Чужак Н. Открытое письмо А.С. Изгоеву // Восточная заря. № 128. 8.06.
60. Чужак Н. О нравах прогрессивной печати. (Письмо ко всем) // Восточная заря. № 141. 25 июня.
61. Чужак Н. Альманах для всех // Восточная заря. № 148. 4 июля.
62. Чужак Н. Неумный бубен (Повесть Ремизова) // Восточная заря. № 154. 11 июля.
63. Ответ Н Чужака. // Восточная заря. № 151. 8 июля.
64. Н.Ч. М. Горький и клевета // Восточная заря. № 157. 15 июля.
65. Чужак Н. На сибирском курорте. (Дачный фельетон) // Восточная заря. № 160. 18 июля.
66. Чужак Н. По журналам (Русское богатство, Русская мысль, Жизнь для всех, Вестник Европы, Современный мир) // Восточная заря. № 166. 25 июля.
67. Н.Ч. Библиография. Новейший полный самоучитель французского языка // Восточная заря. № 169. 29 июля.
68. Чужак Н. Прогресс или разруха («Куда мы идем?». Настоящее и будущее русской интеллигенции) // Восточная заря. № 175. 6 августа.
69. Чужак Н. Еще раз к анкете «Зари» о текущем моменте // Восточная заря. № 176. 8 августа.
70. Чужак Н. Литературный дневник. I. «Надменные потомки» // Восточная заря. № 182. 15 августа.
71. Чужак Н. По журналам // Восточная заря. № 188. 22 августа.
72. Чужак Н. Светлая струйка в новейшей поэзии (По журналам) // Восточная заря. № 194. 29 августа.
73. Чужак Н. Среди вопросов искусства. Луначарский и Лессинг // Восточная заря. № 199. 5 сентября.
74. Чужак Н. Театр и музыка. «Ведьма» Трахтенберга в городском театре // Восточная заря. № 203. 10 сентября.
75. Чужак Н. Сибирский поэт П. Шебеков (Сказки жизни) // Восточная заря. № 25. 12 сентября.

76. Н.Ч. Библиография. «Вешние воды». Литературно-общественный сборник. СПб., 1910 // Восточная заря. № 206. 14 сентября.

77. Чужак Н. Великое лицемерие (Л. Толстой. Три дня в деревне. Вестник Европы, сентябрь) // Восточная заря. 1910. № 211. 19 сентября.

78. Н.Ч. Театр и музыка. Открытие оперетки у Гиллера // Восточная заря. № 211. 19 сентября.

79. Чужак Н. Творчество слова // Восточная заря. № 218. 28 сентября.

80. Чужак Н. Творчество слова (прод.) // Восточная заря. № 220. 30 сентября.

81. Чужак Н. Литературный дневник. I. Будущий город и будущее искусство. II. Евг. Соловьев-Андреевич // Восточная заря. № 223. 3 октября.

82. Чужак Н. Сибирские поэты. Ив. Тачалов «Аккорды мысли». СПб., 1910 // Восточная заря. № 229. 10 октября.

83. Чужак Н. По журналам. Лакейская литература // Восточная заря. № 235. 17 октября.

84. Чужак Н. Мелочи литературной жизни. I. Не лишенное интереса. II. Без комментариев. III. И смех и грех // Восточная заря. № 242. 26 октября.

85. Чужак Н. Литературный дневник. I. Мертвая зыбь (О .Миртов). II. Живые или мертвые («Ручьи»). III. Воскресший рыцарь бледный (Эренбург) // Восточная заря. № 247. 31 октября.

86. Чужак Н. Литературный дневник. I. Реализм — символизм. II. Хорошее слово плохого стихотворца о задачах литературной критики // Восточная заря. № 253. 7 ноября.

87. Чужак Н. Перед великой тенью // Восточная заря. № 259. 14 ноября.

88. Чужак Н. Литературный дневник. I. Журнальная растерянность. II. Альманашная бесталанность. III. Критическое охранное отделение // Восточная заря. № 265. 21 ноября.

89. Чужак Н. О Максиме Горьком. (Критический диалог) // Восточная заря. № 271. 28 ноября.

90. Чужак Н. Быть или не быть русскому символизму? Или г. Львов-Рогачевский в модернистской школе // Восточная заря. № 277. 5 декабря.

1911

91. Н.Ч. Литературные заметки. Минувший год // Голос Сибири. 1911. № 1. 1 января.

92. Чужак Н. Забытый писатель (Лирико-биографический набросок) // Голос Сибири. № 4. 6 января.
93. Чужак Н. Пашкина хиромантия («Васса Железнова» М. Горького) // Голос Сибири. № 12. 16 января.
94. Чужак Н. Дешево стоит (Памфлеты) // Голос Сибири. № 18. 23 января.
95. Н.Ч. Зигзаги. Заставь Иванушку Богу молиться, он и лоб расшибет // Голос Сибири. № 23. 29 января.
96. Чужак Н. Душный город // Голос Сибири. № 24. 30 января.
97. Чужак Н. К методу литературно-художественной критики («Две матери», статья Воровского в № 4 «Звезды» // Голос Сибири. № 36. 13 февраля.
98. Чужак Н. У меня харя человечья («Мелкий бес» в Иркутске) // Голос Сибири. № 43. 22 февраля.
99. Чужак Н. На лекции о Вл. Короленко (Мысли и впечатления) // Голос Сибири. № 48. 27 февраля.
100. Чужак Н. Мимоходом. О Вл. Короленко, Я.С. Козловском и г-не Женине // Голос Сибири. № 49. 1 марта.
101. Чужак Н. Неистовый Виссарион и разумная действительность // Наша мысль. № 136. 29 мая.
102. Чужак Н. Неистовый Виссарион и разумная действительность (прод.) // Наша мысль. № 138. 2 июня.
103. Чужак Н. Наши настроения. О Белинском и поэтах // Сибирская мысль. № 144. 9 июня.
104. Чужак Н. Литературный дневник. Современный мир. № 5. «Преодоление эстетики» // Сибирская мысль. 1911. № 148. 14 июня.
105. Чужак Н. Современные писатели (По книге Фидлер Ф. «Первые литературные шаги») // Сибирская мысль. № 153. 19 июня.
106. Н.Ч. Зигзаги. Бойся данайцев, даже приносящих дары // Голос Сибири. № 28. 4 февраля.

1912

107. Чужак Н. Так было — так будет (о поэме и по поводу поэмы Б. Верхоустинского «Спас») // Иркутское слово. № 1. 2 января.
108. Чужак Н. О моменте и настроениях. «Ни павы ни вороны» // Иркутское слово. № 2. 9 января.

109. Чужак Н. О Надсоне и надсонутых // Иркутское слово. № 3. 16 января.
110. Чужак Н. Литературный дневник. Исчезла ли порнография? // Иркутское слово. № 4. 23 января.
111. Чужак Н. В литературном тупике. По поводу «Сашки Жигулева» // Иркутское слово. № 5. 30 января.
112. Чужак Н. Мимоходом // Иркутское слово. № 6. 6 февраля.
113. Чужак Н. Новый переводчик Гейне А. Блок. Новые часы. Четвертый сборник стихов // Иркутское слово. № 8. 20 февраля.
114. Чужак Н. «В народ!» Думы и песни. Сборник новых песен // Иркутское слово. № 9. 27 февраля.
115. Н.Ч. Новые книги. Н.А. Некрасов. биография и литературная деятельность. Сост. Е. Романенко // Иркутского слово. Приложение к № 9.
116. Чужак Н. Сибирские поэты. Предисловие // Сибирский журнал для всех. № 2.
117. Чужак Н. Могила скучному // Иркутское слово. № 11. 12 марта.
118. Чужак Н. Мимоходом // Иркутское слово. № 12. 19 марта.
119. Чужак Н. Литературный дневник. I. Михаил Клейнмихель. II. По покойникам. III. На лекции о модернизме // Иркутское слово. № 12. 19 марта.
120. Чужак Н. Думы и песни. Сборник новых песен. Сост. Анаст. Чеботаревская. М., 1911. (рец.) // Русская мысль. № 3.
121. Чужак Н.Ф. Сибирские поэты. Г.А. Вяткин // Сибирский журнал для всех. № 3.
122. Чужак Н. Эфемериды. (Об одном эфемерном киевском писателе) // Иркутское слово. № 14. 2 апреля.
123. Чужак Н. Нео-реализм. Или анекдот о солдатских щах // Иркутское слово. № 15. 9 апреля.
124. Чужак Н. Литературные гробокопатели (по поводу издания Литературным фондом дневников и писем С. Надсона) // Иркутское слово. № 16. 16 апреля.
125. Чужак Н. Литературные гробокопатели (прод.) // Иркутское слово. № 17. 23 апреля.
126. Чужак Н. «Жатва». Журнал литературы // Иркутское слово. № 18. 30 апреля.
127. Чужак Н. Мощная октава в литературе. Скиталец. Рассказы. Т. V. // Иркутское слово. № 19. 7 мая.

128. Чужак Н. «Сосен перезвон». Стихи Н. Клюева // Иркутское слово. № 20. 14 мая.
129. Чужак Н. Е. Романенко. Н.А. Некрасов. Биография и литературная деятельность. М., 1912 // Русская мысль. № 6.
130. Чужак Н. А. Закржевский. Карамазовщина. Психологические параллели. Киев, 1912 // Русская мысль. № 7.
131. Волк. Маленький фельетон. «Беспартийные». Побасенка // Молодая Сибирь. № 1. 19 сентября.
132. Волк. Сказочка // Молодая Сибирь. № 7. 26 сентября.
133. Волк. Счастливый поселок // Молодая Сибирь. № 9. 28 сентября.
134. Волк. В общей типографии // Молодая Сибирь. № 10. 29 сентября.
135. Волк. Жалобная книга. Сатирические миниатюры // Молодая Сибирь. № 22. 13 октября.
136. Волк. Маленький фельетон. Рассказы из средней и новой истории // Молодая Сибирь. № 24. 16 октября.
137. Волк. Фельетонная мозаика // Молодая Сибирь. 1912. № 28. 20 октября.
138. Н.Ч. Театральные заметки. За «океаном» (Крейцера соната), драма Я. Гордина // Молодая Сибирь. № 30. 23 октября.
139. Н.Ч. Литературный дневник. Листья, листья шумят // Молодая Сибирь. № 33. 26 октября.
140. Волк. Фельетонные штрихи // Молодая Сибирь. № 35. 28 октября.
141. Н.Ч. Сибирский вечер 26 октября // Молодая Сибирь. № 35. 28 октября.
142. Н.Ч. Театральные заметки. «Король», пьеса С. Юшкевича // Молодая Сибирь. № 36. 30 октября.
143. Волк. Тысяча вторая сказка Шехерезады // Молодая Сибирь. № 38. 1 ноября.
144. Н.Ч. Театральные заметки. «Одна из них», пьеса Щепкиной-Куперник // Молодая Сибирь. № 39. 2 ноября.
145. Волк. Фельетонные штрихи. «По независящим причинам» // Молодая Сибирь. № 40. 3 ноября.
146. Н.Ч. Театральные заметки. «Укрощение строптивой», комедия Шекспира // Молодая Сибирь. № 42. 6 ноября.
147. Волк. Фельетонные штрихи // Молодая Сибирь. № 44. 8 ноября.
148. Н.Ч. Театральные заметки. «Измаил», историческая пьеса Бухарина // Молодая Сибирь. № 47. 11 ноября.

149. *Н.Ч.* «Царь Эдип», трагедия Софокла // Молодая Сибирь. № 49. 15 ноября.

150. *Волк.* Тысяча вторая сказка Шехерезады (прод.) // Молодая Сибирь. № 50. 16 ноября.

151. *Н.Ч.* Театральные заметки. Бенефис г-жи Лебединской-Вейман // Новая Сибирь. № 7. 13 декабря.

152. *Н.Ч.* Литературные беседы. Искусство сострадания и искусство сорадования // Новая Сибирь. № 13. 20 декабря.

1913

153. *Н.Ч.* Из тупика. Русская художественная литература последних дней // Новая Сибирь. № 1. 1 января.

154. *Н.Ч.* Литературные заметки. I. Иду деревню чрез. II. Мой маленький Трот. III. Новое о Достоевском // Новая Сибирь. № 2. 3 января.

155. *Н.Ч.* Из разговоров о Некрасове // Новая Сибирь. № 5. 6 января.

156. *Н.Ч.* Театральные заметки. Второй бенефис А.М. Дорошевич // Новая Сибирь. № 18. 10 января.

157. *Волк.* На берегу Селенги. Иеремиада // Новая Сибирь. Прибавление к № 11. 13 января.

158. *Н.Ч.* Театральные заметки. Бенефис декоратора С.А. Мягкова // Новая Сибирь. № 11. 13 января.

159. *Волк.* Фельетонные штрихи. Не из Козьмы Пруtkова // Новая Сибирь. № 12. 15 января.

160. *Н.Ч.* Театральные заметки. 17 января. «Марсельская красotka» // Новая Сибирь. № 16. 19 января.

161. *Волк.* Перед судилищем Миноса. Смешная история с серьезными нравoучениями // Новая Сибирь. № 17. 20 января.

162. *Н.Ч.* «Профессор Сторицын». Пьеса Л. Андреева на сцене городского театра. I. До спектакля. II. После спектакля // Новая Сибирь. № 20. 24 января.

131. *Чужак Н.Ф.* «Сибирские мотивы» у И.В. Федорова-Омулевского в отношении формы и содержания // Сибирский архив. № 2.

164. *Чужак Н.* Две утопии (литературно-публицистические параллели) // Сибирская новь. № 88. 16 мая.

165. *Чужак Н.* О сибирской и ино-сибирской интеллигенции // Сибирский архив. № 5.

166. Чужак Н. О сибирской и ино-сибирской интеллигенции // Сибирская новь. № 91. 19 мая.

167. Чужак Н. Письмо в редакцию журнала // Сибирский архив. № 5.

168. Чужак Н.Ф. П.Л. Драверт // Сибирский архив. № 6–8.

169. Чужак Н. Литературные заметки. Первый альманах издательства «Союз». СПб., 1913; Литературно-художественные сборники. Избранные произведения современной русской литературы. Кн. I. СПб., 1913 // Сибирская новь. № 119. 23 июня.

170. Чужак Н. Две новеллы о непорочности. Н. Крашенинников «Девственность». А. Шницлер «Фрау Беата и ее сын» // Сибирская новь. № 145. 26 июля.

171. Чужак Н. Поэты-рабочие // Сибирская новь. № 145. 26 июля.

172. Федорович Ник. Сказка о веселой кобылке. «Дальний край», роман Б. Зайцева // Сибирские новости. № 1. 1 октября.

173. Федорович Ник. Поцелуй и молчи. по поводу беллетристической статьи Вл. Войтинского «Призраки» // Сибирские новости. № 4. 5 октября.

174. Федорович Ник. Стоячая вода. А. Измайлов. «Пестрые знамена». Литературные портреты безвременья // Сибирские новости № 8. 10 октября.

175. Федорович Ник. А что же дальше? З. Гиппиус. Роман-царевич. История одного начинания // Сибирские новости. 15 октября. № 12.

176. Федорович Ник. Мелочи жизни. Было бы корыто, а штрейкбрехеры найдутся // Сибирские новости. № 9. 11 октября.

177. Насимович Ник.Фед. Душевное благородство или недомыслие. Письмо в редакцию // Сибирские новости. № 52. 5 декабря.

1914

178. Чужак Н.Ф. Б.М. Бахметьев // Сибирский студент. № 2.

179. Чужак Н.Ф. Война и искусство // Сибирский студент. № 3–4.

180. Чужак Н. Так ли это? К эстетике Некрасова // Дневники писателей. № 3–4.

181. Чужак Н. Ис. Гольдберг. Тунгусские рассказы // Заветы. № 7.

1915

182. Чужак Н. Человек страшной жизни (Сибирский поэт И.И. Тачалов) // Сибирский архив. № 2.

183. Чужак Н. Среди журналов. «Русская мысль», февраль // Восточная Сибирь. № 92. 28 марта.

184. Чужак Н. Среди журналов. «Современный мир». № 2 // Восточная Сибирь. № 96. 2 апреля.

185. Чужак Н. Среди журналов. «Отечество», националистический номер. Опыт критики без слов // Восточная Сибирь. № 113. 22 апреля.

186. Чужак Н. Две выставки. (Письмо из Иркутска) // Восточная Сибирь. № 114. 23 апреля.

1916

187. Чужак Н. К эстетике марксизма // Багульник. № 1.

188. Чужак Н. Применительно к пошлости. Литературные заметки // Забайкальское обозрение. № 3–4. 25 января.

190. Чужак Н. Среди журналов. «Сибирский студент» // Забайкальское обозрение. № 5. 1 февраля.

191. Чужак Н. Мелочи. Литературные заметки // Забайкальское обозрение. № 7. 15 февраля.

192. Григорьев В. На лекции Сологуба // Багульник. № 3.

193. Чужак Н. Эстетизм и эстетика // Багульник. № 3.

Библиография дореволюционных литературно-критических и публицистических работ М.В. Морозова (газетные публикации)

1897. Восточное обозрение

1. Б.п. Случайные заметки. № 98. 17 августа.
2. Б.п. Случайные заметки. № 104. 31 августа.
3. Б.п. Случайные заметки. № 105. 3 сентября.
4. Б.п. Случайные заметки. № 109. 12 сентября.
5. Б.п. Случайные заметки. № 125. 19 октября.
6. Б.п. Случайные заметки. № 126. 22 октября.
7. Б.п. Случайные заметки. № 131. 2 ноября.
8. Б.п. Случайные заметки. № 133. 7 ноября.
9. Б.п. Случайные заметки. № 134. 9 ноября.

1898. Восточное обозрение

10. Б.п. Случайные заметки. № 10. 23 января.
11. Б.п. Случайные заметки. № 11. 25 января.
12. Б.п. Случайные заметки. № 19. 13 февраля.
13. Б.п. Случайные заметки. № 29. 8 марта.
14. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 34. 20 марта
15. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 40. 3 апреля.
16. Б.п. Медицинское дело в Якутской области по данным объезда.
№ 46. 22 апреля.
17. Б.п. Медицинское дело в Якутской области по данным объезда
(оконч.). № 47.
18. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 54. 10 мая.
19. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 60. 24 мая.
20. Б.п. Случайные заметки. № 78. 5 июля.
21. Б.п. Случайные заметки. № 82. 15 июля.
22. Б.п. Обрывки «Случайных заметок». № 85. 22 июля.
23. Б.п. Обрывки «Случайных заметок». № 90. 2 августа.
24. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 92. 7 августа.
25. Б.п. Обрывки «Случайных заметок». № 100. 26 августа.
26. Б.п. Обрывки «Случайных заметок» (оконч.). № 101. 28 августа.
27. Б.п. Обрывки «Случайных заметок». № 106. 9 сентября.
29. Б.п. Обрывки «Случайных заметок» (оконч.). № 107. 11 сентября.
29. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 109. 18 сентября.
30. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 110. 18 сентября.
31. Б.п. Обрывки «Случайных заметок». № 116. 2 октября.
32. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 117. 4 октября.
33. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 122. 16 октября.
34. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 123. 18 октября.
35. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 125. 23 октября.
36. Б.п. Лев Николаевич Толстой. № 128. 30 октября.

1899. Восточное обозрение

37. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 39. 19 февраля.

38. Б.п. Журнальные заметки (Русская мысль. 1 кн.). № 42. 23 февраля.
39. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 43. 24 февраля.
40. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 47. 3 марта.
41. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 52. 9 марта
42. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 58. 16 марта.
43. Б.п. Журнальные заметки (Русская мысль, февраль) № 70. 31 марта.
44. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 87. 27 апреля.
45. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 88. 28 апреля.
46. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 102. 16 мая.
47. Б.п. Журнальные заметки (Русское богатство, Вестник Европы и др.) № 105. 20 мая.
48. Б.п. Журнальные заметки (Русское богатство, Вестник Европы и др.) (оконч.) № 106. 21 мая.
49. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 127. 18 июня.
50. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 134. 26 июня.
51. Б.п. Корреспонденция. Якутск. (оконч.). № 135. 27 июня.
52. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 155. 22 июля
53. Б.п. Корреспонденция. Якутск. (оконч.) № 156. 24 июня.
54. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 194. 10 сентября.
55. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 199. 17 сентября.

1900. Восточное обозрение

56. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 23. 30 января.
57. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 25. 2 февраля.
58. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 72. 31 марта.
59. Б.п. Корреспонденция. Якутск. № 104 12 мая.

1900. Саратовский дневник

60. М. Альфред Гронфельд. № 56. 11 марта.
61. М. На ревизии. № 198. 14 сентября.
62. М. Театр и зрелища. Городской театр. № 200. 17 сентября.
63. М. XXXV Хвалынское очередное земское собрание. № 2120. 3 октября.

64. М. Казус. (Не при исполнении служебных обязанностей). № 235. 31 октября.
65. -*овъ Михаил*. Сибирское маслоделие. № 248. 16 ноября.
66. М. Между прочим (о праздновании 500-летия Гутенберга). № 253. 24 ноября.
67. М. Петербургский скандал (первое представление «Контрабандистов» Крылова и Литвина). № 256. 28 ноября.
68. М. «Цена жизни». № 279. 25 декабря.

1901. Саратовский дневник

69. М-*вж*. Купеческое, мещанское и ремесленное общество за 1900 г. № 1. 1 января.
70. М. Городские выборы. № 27. 2 февраля.
71. М. Парижские модистки (стачка портних). № 33. 13 февраля.
72. М. Из театральных историй. № 33. 13 февраля.
73. М. Наши городские дела. № 38. 18 февраля.
74. М. Дополнительные выборы. № 41. 22 февраля.
75. Мруз. Литературные заметки. № 49. 3 марта.
76. М. Саратовская зимняя опера. № 51. 6 марта.
77. М. Маленький дневник (по поводу школьного образования). № 72. 1 апреля.
78. М. Маленький дневник (школьная реформа). № 73. 5 апреля.
79. М. Благие порывы и дело. № 79. 14 апреля.
80. М. К предсказанию дождей. № 80. 14 апреля.
81. М. Поход французских националистов. № 104. 18 мая.
82. Мруз. «Русский дух» в мистике. № 11. 29 мая.
83. М. Областная хроника. № 155. 20 июня.
84. М. Областная хроника. № 167. 3 августа.
85. М. Из железнодорожной статистики. № 194. 8 сентября.
86. М. Неотложная нужда. № 237. 3 ноября.
87. М.М. Библиография. Д.А. Линева. Среди отверженных. Очерки и рассказы из тюремного быта. № 259. 2 декабря.
88. М-*вж*. Областная хроника. № 280. 30 декабря.
89. М.М. Библиография. Путешествие по Западному Китаю, в обработке М.А. Лялиной. № 280. 30 декабря.

1902. Саратовский дневник

90. М. Областная хроника. № 25. 30 января.
91. М. Библиография. Весь Саратов и Царицын на 1902. Адрес-календарь. № 32. 8 февраля.
92. Мруз. Новое дело. № 34. 10 февраля.
93. Мруз. Памяти Н.В. Гоголя. № 43. 21 февраля.
94. М.М. К протесту нижедевицких врачей. № 44. 22 февраля.
95. Мруз. Маленький фельетон. Все карты перепутались. № 65. 21 марта.
96. М. На пожарище. № 112. 28 июля.

1902. Уралец

97. Мруз. Фельетон. В дороге. № 102. 29 августа.
98. Мруз. Маленький фельетон. Человек на канате. № 104.
99. Б.п. К литературному юбилею Льва Николаевича Толстого. № 105. 5 сентября.
100. Мруз. Маленький фельетон. Раскайвшийся хиромант. № 106. 8 сентября.
101. Мруз. Фельетон. Журнальное обозрение («Русское богатство» и «Русская мысль»). № 108. 12 сентября.
102. Мруз. Маленький фельетон. «Злой дух и проповедник» (Фантазия). № 110. 17 сентября.
103. Мруз. Маленький фельетон. Уральская тетушка. № 112. 22 сентября.
104. Мруз. Фельетон «Секретнейшее дело». № 114. 26 сентября.
105. М-вз М. Несколько слов о театре. № 117. 3 октября.
106. Мруз. Фельетон. Казацкое ухо. № 118. 6 октября.
107. Мруз. Фельетон. Манекен-педагог. № 121. 13 октября.
108. Мруз. Фельетон. Взрослые школьники. № 127. 27 октября.
109. Мруз. Маленький фельетон. Как мы кредит на широкую ногу ставили. № 128. 29 октября.
110. Мруз. Фельетон. Обыватели и писатели. № 130. 3 ноября.
111. Мруз. Маленький фельетон. Театральные заметки. № 131. 5 ноября.

112. Мруз. Маленький фельетон. Угнетенные невинности. № 137. 19 ноября.
113. М.М. Театр. № 137. 19 ноября.
114. М.М. Театр. № 143. 3 декабря.
115. Мруз. Маленький фельетон. Турецкие мелодии. № 148. 15 декабря.
116. М-вз М.В. Фельетон. Литературные заметки. № 151. 22 декабря.
117. М.М. Своеобразная статистика. № 151. 22 декабря.
118. Мруз. Маленький фельетон. Сердешные банкроты. № 152. 25 декабря.

1903

119. Мруз. Фельетон. // Уралец. № 2. 5 января.
120. Мруз. Фельетон. Сбор нравственных взглядов для уральского юношества // Уралец. № 50. 13 марта.
121. Мруз. Маленький фельетон. Испытание дьявола // Уралец № 59. 23 марта.
122. Мруз. Воинственный народник // Уралец. № 60. 25 марта.
123. Мруз. Сатира и проповедь // Уралец. № 64. 30 марта.
124. Мруз. Тургенев-гражданин // Южная Россия. № 214. 22 августа.
125. Мруз. Великий декадент // Южная Россия. № 219. 27 августа.
126. Мруз. Апостол XIX века // Южная Россия. № 220. 28 августа.
127. М-вз М. Фельетон. Среди мистиков // Южная Россия. № 220. 28 августа.
128. Мруз. Фельетон. Слепые избранники (на заседании думы) // Южная Россия. № 252. 5 октября.
129. М.М. Библиография. Сочинения И.Н. Потапенко, т. 1. Счастье поневоле // Южная Россия. № 254. 7 октября.

1904. Самарканд

130. Мруз. Голодная степь. № 66.
131. Мруз. О чересчур русском семьянине. № 77.
132. Мруз. Теплое слово «С.-Пб. Ведомостям». № 79. 8 августа.
133. Мруз. Уроды. № 82. 12 августа.

134. *Мруз*. Свершилось. № 83. 13 августа.
135. *Морозов М.В.* Наболевший вопрос. № 89.
136. *Морозов М.В.* Шаг к справедливости. № 91.
137. *Мруз*. Теплое слово. № 95.
138. *Мруз*. Похвальное слово о смиренном публицисте. № 96. 28 августа.
139. *Мруз*. Теплое слово. № 101. 4 сентября.
140. *Мруз*. Из писем туркестанца. № 102. 5 сентября.
141. *Мруз*. Теплое слово. № 108. 14 сентября.
142. *Мруз*. Теплое слово. № 112. 19 сентября.
143. *Морозов М.В.* Сочувствие к печати. № 114. 22 сентября.
144. *Мруз*. Публицист с гирькой. № 115. 23 сентября.
145. *Мруз*. Мыслееды. № 118. 26 сентября.
146. *М-овъ М.* Из путевых впечатлений по Туркестану. № 121. 30 сентября.
147. *Мруз*. «Бессовестные». 14 сентября. 1904.
148. *Мруз*. Кровавые дни в Баку. 17 сентября.
149. *Мруз*. О телячьей радости. № 123. 3 октября.
150. *Мруз*. Ответ. № 127. 9 октября.
151. *Мруз*. Спруты. № 128. 10 октября.
152. *Мруз*. В тисках. № 134. 17 октября.
153. *Мруз*. Апологеты репы. № 137. 21 октября.
154. *Мруз*. Публицисты-знахари. № 141. 28 октября.
155. *Мруз*. В ожидании. № 144. 31 октября.
156. *Мруз*. Защитился. № 147. 4 ноября.
157. *Мруз*. Теплое слово. № 150. 7 ноября.
158. *Мруз*. Забытые идут. № 151. 9 ноября.
159. *Морозов М.В.* Поход охранителей. № 154.
160. *Мруз*. Прогрессивный паралич. № 165. 26 ноября.
161. *Мруз*. Жертва. Меона. № 167. 28 ноября.
162. *Мруз*. Весна среди зимы. № 173. 5 декабря.

1905. Русский Туркестан

163. *Мруз*. Теплое слово. № 244.
164. *Гудаиш*. Из переписки Вертячкина. № 262.

165. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 263.

166. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 271.

1905. Самарканд

167. *Мруз*. Памяти Ник. Мит. Драницына. № 2. 4 января.

168. *Мруз*. Теплое слово. № 14. 19 января.

169. *Мруз*. Мнимая доблесть. № 16. 21 января.

170. *Мруз*. Над свежей могилой (Врач А.А. Березин). № 23. 30 января.

171. *Мруз*. Вниманию аптекарей. № 26.

172. *Мруз*. Искренность Хамелеона. № 32. 13 февраля.

173. *Мруз*. События в Баку. (Персо-армянская резня). № 34. 16 февраля.

174. *Морозов М.В.* Самарканд, 17 февраля. № 35. 17 февраля.

175. *Мруз*. Теплое слово. № 42. 1 марта.

176. *Мруз*. С пути. № 75.

177. *Мруз*. Съезд журналистов в Петербурге. № 82. 21 апреля.

178. *Мруз*. Пробуждение. № 90. 1 мая.

179. *Мруз*. Теплое слово. № 94. 8 мая.

180. *Мруз*. Театр и музыка: «Иванов» Чехова. № 99. 17 мая.

181. *Мруз*. Мертвая жизнь: («Иванов» Чехова. Оконч.). № 101. 20 мая.

182. *Мруз*. Теплое слово: Гг. Крушеванам, Гринмутам и их вдохновителям. № 103. 22 мая.

183. *Мруз*. Среди чиновников. № 105.

184. *Мруз*. Теплое слово. № 107. 29 мая.

185. *Мруз*. Теплое слово. № 113. 5 июня.

186. *Мруз*. Нечто о невинности. (О печати). № 120. 15 июня.

187. *Мруз*. Теплое слово. № 124. 19 июня.

188. *Мруз*. Теплое слово. Г-ну Борисову. № 130. 26 июня.

189. *Мруз*. Теплое слово. № 150. 21 июля.

190. *Мруз*. Этот номер не прошел: (История одного возражения). № 152. 24 июля.

191. *Мруз*. Теплое слово: (Посвящается безымянной разновидности русских людей). № 168. 14 августа.

192. *Мруз*. Теплое слово. Из современных разговоров. № 173. 21 августа.

193. *Мруз*. Теплое слово. Либеральные нежности. № 175. 24 августа.
194. *Мруз*. Теплое слово. Возмездие слепых. № 186. 8 сентября.
195. *Гудаш*. Мать. Рассказ. № 196. 22 сентября.
196. *Мруз*. Теплое слово. № 199. 25 сентября.
197. *Мруз*. Теплое слово. № 203. 1 октября.
198. *Мруз*. Теплое слово. № 214. 16 октября.
200. *Мруз*. Теплое слово. № 219. 27 октября.
201. *Морозов М.В.* Другьям-читателям. № 234. 13 ноября.
202. *Морозов М.В.* От издателя (Об отъезде). № 234. 13 ноября.
203. *Мруз*. Туркестанские письма. № 251. 4 декабря.

1906. Самарканд

204. *Гудаш*. Жертвы тюрьмы. По святым местам. № 94. 28 июля.
205. *Гудаш*. Жертвы тюрьмы. № 117. 25 августа.

1906. Русский Туркестан

206. *Мруз*. На пороге. № 1. 1 января.
207. *Мруз*. Теплое слово. № 5. 6 января.
208. *Гудаш*. Фельетон. Из переписки Вертячкина. № 6. 8 января.
209. *М.В.* Из дневника девушки. № 6. 8 января.
210. *Мруз*. Теплое слово (оконч.) № 7.
211. *Мруз*. Теплое слово. № 11. 15 января.
212. *Гудаш*. Фельетон. Из переписки Вертячкина. № 15. 5 февраля.
213. *Гудаш*. Фельетон. Из переписки Вертячкина. № 16. 7 февраля.
214. *Мруз*. Фельетон. Педагогические собрания. № 17. 8 февраля.
215. *Мруз*. Не убий! № 18. 9 февраля.
216. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 19.
217. *Мруз*. Насильники. № 22. 16 февраля.
218. *Гудаш*. Фельетон. Из переписки Вертячкина. № 23. 17 февраля.
219. *Мруз*. Теплое слово. № 25. 19 февраля.
220. *Мруз*. Теплое слово. № 27. 22 февраля.
221. *Мруз*. Теплое слово. № 29. 24 февраля.
222. *Мруз*. Теплое слово. № 31. 26 февраля.
223. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 34. 2 марта.

224. *Мруз*. Теплое слово. № 35. 3 марта.
225. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 37. 5 марта.
226. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 43. 12 марта.
227. *Мруз*. Теплое слово. № 49. 19 марта.
228. *Мруз*. Голгофа. № 59. 2 апреля.
229. *Мруз*. Кадеты и свобода собраний. № 99. 27 мая.
230. *Мруз*. Теплое слово. № 101. 30 мая.
231. *Мруз*. Герои бессмыслия. № 103.
232. *Мруз*. Нет и не будет им прощения. № 104.
233. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 106. 4 июня.
234. *Мруз*. Брожение в армии. № 111. 10 июня.
235. *Мруз*. Господа правители. № 112. 11 июня.
236. *Мруз*. Незлобивые министры. № 115. 15 июня.
237. *Морозов М.* 3 июня в Ташкенте. № 131. 5 июля.
238. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 134. 8 июля.
239. *Мруз*. Блажен, ибо верует. № 136. 11 июля.
240. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 141. 16 июля.
241. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 149. 26 июля.
242. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 156. 3 августа.
243. *Мруз*. Теплое слово. № 161. 9 августа.
244. *Гудаш*. Из переписки Вертячкина. № 172. 23 августа.

1908

245. *Морозов М.* Литературные заметки. «Великан» Л. Андреева // Реформа. № 10. 12 января.
246. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. «Смерть», пьеса С. Сергеева-Ценского. // Реформа. № 14. 17 января.
247. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. Эротика — исцелительница и освободительница // Реформа. № 23. 27 января.
248. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. О храмах — театрах будущего (по поводу сборника «Театр») // Реформа № 36. 12 февраля.
249. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. Мистическая порча // Реформа. О 3-ей книге «Факелов» // Реформа. № 51. 29 февраля.
250. *Морозов М.* Из религиозных шатаний. Наш день. № 12. 25 февраля.

251. *Мруз*. Заметки оптимиста // Реформа. № 56. 6 марта.
252. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. «Проклятье зверя» // Реформа. № 57. 7 марта.
253. *Мруз*. Историческая роль носа // Реформа. № 59. 9 марта.
254. *М.М.* «Поссорились» (Слово и Россия) // Современное слово. 1908. № 194. 26 апреля.
255. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. Вариант «Смерти человека» // Современное слово. 1908. 9 апреля. № 180.
256. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. «Грех» Муйжеля // Современное слово. 1908. 9 марта. № 158.
257. *Морозов Михаил*. Литературные заметки. «Царь-Голод» // Современное слово. 1908. 21 марта.
258. *М.* Чириковский инцидент // Современное слово. 1909. 12 марта.
259. *Морозов М.* В потоке жизни. В мистических туманах. Письмо I. // Северо-западный голос. 23 декабря. № 931.

1909

260. *Морозов М.* В потоке жизни. Письмо II. 2 июня. № 1061.
261. *Морозов М.* В потоке жизни. Письмо III. 7 июня. № 1065.

1912. Парижский вестник

262. *М.М.* Маленький фельетон. № 25. 22 июня.
263. *Пан-Гуда*. Маленький фельетон (Отставной пролетариат). № 29. 20 июля.
264. *Мруз*. Анархисты. № 31. 3 августа.
265. *М.В.* Политический дневник. № 32. 10 августа.
266. *Мруз*. Теплое слово (Гниющие души). № 32. 10 августа.
267. *М.В.* Политический дневник. № 33. 17. августа.
268. *Мруз*. Маленький фельетон (Помирает Россия. Сценка с натуры). № 33. 17 августа.
269. *Б.п.* Непризнанные герои. № 35. 31 августа.
270. *Мруз*. Двойная бухгалтерия. № 36. 7 сентября.
271. *М-ж.* Боснийский король (не сказка, а быль). № 36. 7 сентября.
272. *Мруз*. Из дневника чиновника. № 37. 14 сентября.

273. *М.В.* Два мира. № 38. 21 сентября.
274. Б.п. Победителей не судят. № 39. 28 сентября.
275. *Мруз.* На даче. № 39. 28 сентября.
276. *Гудар.* На миру и смерть красна (почти действительное происшествие). № 39. 28 сентября.
277. *М.В.* Что могут дать выборы. № 40. 5 октября.
278. *Мруз.* К десятилетию смерти Золя. № 41. 12 октября.
279. *Мруз.* Теплое слово. № 42. 19 октября.
280. *Мруз.* Теплое слово. № 43. 26 октября.
281. Б.п. Убогие звери. № 44. 2 ноября.
282. *Мруз.* Из дневника чиновника. № 46. 16 ноября.
283. *М.В.* Политический дневник. № 47. 23 ноября.
284. *Мруз.* Теплое слово. № 49. 7 декабря.
285. *Мруз.* Теплое слово. № 50. 14 декабря.

1913. Парижский вестник

286. *М.В.* Политический дневник. № 4. 25 января.
287. *Мруз.* Из дневника чиновника. № 6. 8 февраля.
288. Реферат *М.В. Морозова.* № 9. 1 марта.
289. *Морозов М.* Тихие подвиги («На ущербе», роман Р. Григорьева). № 9. 1 марта.
290. Б.п. Истинное происшествие. Пошехонец в Париже. № 9. 1 марта.
291. *Мруз.* Теплое слово. № 12. 22. марта.
292. *Мруз.* Теплое слово. № 13. 29 марта.
293. *Мруз.* Теплое слово. № 16. 19 апреля.
294. *Гудаш.* Гниющий пессимизм. № 16. 19 апреля.
295. *М.В.* Политический дневник. № 19. 10 мая.
296. *Мруз.* О Хрусталева. № 19. 10 мая.

Список литературы

Работы по марксизму общего характера

- Андерсон Перри.* Размышления о западном марксизме. М., 1991.
- Андреев С.С.* Общая социология. Классы как субъекты социального ритма // Социально-политический журнал. 1993. № 8.
- Арон Р.* Мнимый марксизм. М., 1993.
- Глядко В.А.* Феномен марксистской философии. М., 1992.
- Горский Д.П.* Учение Маркса об обществе. Критический анализ. М., 1994.
- Гранин Ю., Иванов Дм.* Другой Маркс // Свободная мысль. 1993. № 6.
- Дробницкий О.Г.* Мир оживших предметов. Проблема ценности и марксистская философия. М., 1967.
- Дымшиц А., Абрамкин В.* Суд над марксистом (из истории раннего марксизма в России) // Звезда. 1930. № 3.
- Идеология обновления: жив ли марксизм? // Освобождение духа.* М., 1991.
- Кантор К.* Тысячеглазый Аргус. М., 1990.
- Карпи Гуидо.* История марксизма в России. М., 2016.
- Курбатова И.Н.* Начало распространения марксизма в России. Литературно-издательская деятельность группы «Освобождение труда». М., 1983.
- Лобок А.* Подсознательный Маркс. Екатеринбург, 1993.
- Луначарский А., Радек К., Троцкий Л.* Силуэты: политические портреты. М., 1991.
- Марксизм и Россия.* М., 1990.
- Мармертри Д.* Кризис марксизма: возможно ли его марксистское объяснение? // Полис. 1992. № 4.

Мигранян А.М. Роль насилия в процессе демократизации России // Освобождение духа. М., 1911.

Ойзерман Т. Изменяется ли марксистское понимание социализма // Свободная мысль. 1991. № 11.

Ойзерман Т. Принципиальные основы самокритики марксизма // Свободная мысль. 1993. № 7.

Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. II / Время лжепророков: Гегель, Маркс и другие оракулы. М., 1992.

Ратнер М.Б. Материалистические и идеалистические элементы в системе К. Маркса // Русское богатство. 1912. № 5.

Скоробогатский В.В. По ту сторону марксизма. Свердловск, 1991.

Смирнов И.П. «От марксизма к идеализму»: М.И. Барановский, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев. М., 1995.

Соловьев Э.Ю. Личность и ситуация в социально-политическом анализе Маркса // *Соловьев Э.Ю.* Прошлое толкует нас. Очерки по истории и философии культуры. М., 1991.

Социализм и Россия. М., 1990.

Угаринов В.П. Теория ценностей в марксизме. Л., 1968.

Энгельс Ф. Письмо к П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. В 50 т. Т. 37.

Юшкевич П. На тему дня (К вопросу о философском брожении в марксизме) // Вершины. Кн. I. СПб., 1909.

Работы по философии, теории, истории литературы и литературной критике

Дореволюционный период

Айхенвальд Ю. Спор о Белинском. Ответ критикам. М., 1914.

Александрович Ю. История новейшей русской литературы. М., 1911.

Анненский И. Книги отражений. М. 1979.

Бальмонт К. Морское свечение. М., 1910.

Белинский В.Г. Собр. соч. в девяти томах. Т. 2. М., 1977.

Белорусов А. Мораль «того, чего не было» // Парижский вестник. 1913. № 2. 11 января.

- Бердяев Н.* Культура и политика (к философии новой русской истории) // Вопросы жизни. 1905. № 4–5.
- Бердяев Н.* Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. СПб., 1901.
- Бердяев Н.* О русских классиках. М., 1993.
- Блок А.* Лирические драмы. Предисловие. СПб., 1908.
- Блок А.* Собр. соч в восьми томах. Т. 5. М., 1962.
- Богданович А.* Годы перелома. 1894–1906. СПб., 1908.
- Брюнетьер Ф.* Искусство и нравственность. СПб., 1900.
- Брюсов В.* Дневники. 1891–1910. М., 1927.
- Брюсов В.* Собр. соч. в семи томах. Т. 6. М., 1974.
- Брандес Г.* О литературной критике // Вестник Европы. 1887. № 9.
- В журналах и газетах // Весы. 1905. № 9–10 (о Г. Кане).
- Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988.
- Добролюбов Н.А.* Полн. собр. соч. в девяти томах. Т. 6. СПб., 1911–1913.
- Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Т. 2. Варшава, 1914.
- Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества. Т. 3. Ростов-на-Дону. 1917.
- Жбанков Д.* Николай Гаврилович Чернышевский // Власть народа. 1917. № 15.
- Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
- Зайцев Б.К.* Голубая звезда. М., 1989.
- Зиновьева-Аннибал Л.* Обзорение русских журналов // Весы. 1905. № 9–10.
- Иванов В.* Предчувствия и предвестия. М., 1991.
- Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994.
- Измайлов А.* Год кровавого тумана // Биржевые ведомости. 1912/13. № 13081.
- Искусство в буржуазном обществе. СПб., 1906.
- Казанцев Мих.* В защиту индивидуализма (по поводу лекции Л.С. Козловского «Индивидуализм в современной литературе») // Наша мысль. 1911. № 66. 27 февраля.
- Колтоновская Е.* Из новейшей литературы // Образование. 1913. № 12.
- Колосов Е.* Сибирские областники о пришлой и краевой интеллигенции // Сибирские записки. 1916. № 3.

- Короленко В.Г. Собр. соч. в десяти томах. Т. 2. М., 1954.
- Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907.
- Левидов М. Дневник современника // Журнал журналов. 1916. № 23.
- Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в тринадцати томах. Т. 1. М., 1955.
- Мережковский Д. Мещанство и русская интеллигенция // Полярная звезда. 1905. № 1. Т. 1.
- Мережковский Д. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVII, XVIII.
- Минский Н. На общественные темы. СПб., 1907.
- Муратов П. Искусство и революция // Полярная звезда. 1905. № 7.
- Николаев П. Эфемериды. Киев, 1912.
- О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911.
- Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904.
- Очерки философии коллективизма. СПб., 1909.
- Пелисье Ж. Критические этюды современной литературы. 2-я серия. М., 1901.
- Перович В.Л. Искусство и Демос // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 1.
- Перцов П. Первый сборник. СПб., 1903.
- Писарев Д.И. Собр. соч. в четырех томах. Т. 1. М., 1955.
- Письмо из «Русских ведомостей» // Парижский вестник. 1913. № 6, 8 февраля.
- Полонский Гр. Певцы тела // Наш день. 1908. 7 января.
- Полонский Гр. Бог мести // Наш день. 1908. 28 января.
- Полонский Гр. Смерть и преодоление смерти (Сергеев-Ценский) // Наш день. 1908. 11 февраля.
- Полонский Гр. Через познание («Книги и люди» А. Горнфельда) // Наш день. 1908. 10 марта.
- Протопопов М. Этика и эстетика // Русская мысль. 1893. № 4.
- Протопопов М. Пропадающие силы // Протопопов М. Критические статьи. М., 1902.
- Пушкин А.С. Собр. соч. в десяти томах. Т. 4. М., 1975.
- Рейснер М.Л. Андреев и его социальная идеология. СПб., 1909.
- Розанов В. Сочинения. М., 1990.
- Розанов М.Н. Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений // Русская мысль. 1900. № 4.
- Серафимович А. Писатель и читатель // Путь. 1913. № 1.
- Скабичевский А.М. Соч. в двух томах. Т. 2. СПб., 1902.

Сергеев-Ценский С.Н. Письма к Е.А. Колтоновской // Русская литература. 1971. № 1.

Сикорский И.А. Даровитость и талантливость в свете объективных исследований. Киев, 1912.

Тэн И. О методе критики. СПб., 1896.

Философов Д. Мертвецы и звери // Русская мысль. 1909. № 4.

Франк С. О так называемом «новом религиозном сознании» // *Франк С.* Философия и жизнь. СПб., 1910.

Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.

Чеботаревская Ан. Из новейшей беллетристики // Правда. 1905. № 5.

Чернов В. Нравственная проблема в романах Ропшина // Парижский вестник 1912. № 50. 14 декабря.

Шестов Л. Власть идей (Д. Мережковский. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Т. 2) // *Шестов Л.* Собр. соч. Т IV. Апофеоз беспочвенности. СПб., б.г.

Шестов Л. Соч. в двух томах. Т. 1. М., 1993.

Послереволюционный период

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980.

Баран Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навьих чарах» // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.

Бибихин В.В. Русская эстетика (дооктябрьский период) // История эстетической мысли. Т. 5. Буржуазная эстетика XX века. М., 1990.

Бирюков В.Ф. Искусство и политика. Тула, 1990.

Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. М. 1987.

В защиту искусства. Классическая марксистская традиция критики натурализма, декадентства и модернизма. М., 1979.

Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972.

Возрождение культуры России: гуманитарные знания и образование сегодня. По материалам Всероссийского научного семинара «Социально-гуманитарные науки: кадры, организация, ориентация». Вып 2. СПб., 1994.

Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Горбанев Н.А. Лев Толстой-художник и мыслитель в литературной критике XIX–XX вв. Махачкала, 1983.

Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М., 1966.

Давыдов Ю. Блок и Маяковский: некоторые социально-эстетические аспекты проблемы «искусство и революция» // Вопросы эстетики. № 9. М., 1969.

Давыдов Ю. Б. Савинков, он же В. Ропшин и другие // Огонек. 1989. № 30.

Н.А. Добролюбов и русская литературная критика. М., 1988.

Дойчер И. Троцкий в изгнании. М., 1991.

Дравич А. Расширение границ серебряного века // Studia Litteraria Polono-Slavica. I. Warszawa. 1993.

Елизаветина Г.Г. Н.А. Добролюбов и литературный процесс его времени. М., 1989.

Есин Б.И. Русская газета и газетное дело в России. Задачи и теоретико-методологические принципы изучения. М., 1981.

Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. М., 1989.

Жигульский К. Пути развития «массовой культуры». М., 1969.

Житкова Л.Н. К методологии народнической критики (анализ литературного героя в работах П.Н. Ткачева и Н.К. Михайловского) // Русская литература 1870–1890 годов. Литература и философия. Свердловск, 1984.

Житкова Л.Н. Эстетические основы критики А.М. Скабичевского-рецензента // Русская литературная критика 1870–1890 годов. Эстетика и метод. Свердловск, 1987.

Зельдович М., Черняков М. Н.А. Добролюбов. Семинарий. Харьков, 1961.

Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969.

Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX–XX веков М., 1977.

Из истории русской журналистики конца XIX — начала XX века. М., 1973.

Из истории русской журналистики начала XX века. М., 1984.

Ионин Л.Г. Культура на переломе (механизмы и направления современного культурного развития в России) // Социс. 1995. № 2.

Исаев С.Г. Теоретическая поэтика А.В. Луначарского. Авт. дисс. д-ра филол. наук. М., 1991.

История русской литературной критики Сибири. Проспект. Новосибирск, 1989.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 5. М., 1970.

Каман Эржебет. О коллективизме. Из истории старых литературных споров революционных лет // Slavica. XVII. Debrecen. 1981.

Кантор В. «Средь бурь гражданских и тревоги» Борьба идей в русской литературе 40–70-х годов XIX века. М., 1988.

Каминский В.И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX в. Л., 1979.

Келдыш В.А. Проблемы пролетарской литературы Горький и русская революционная поэзия. М., 1964.

Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.

Кондаков И. Раздвоение единого (Две линии в развитии русской культуры) // Вопросы литературы. 1991. № 7.

Кондаков И.В. (в соавторстве с Б.В. Кондаковым). Классика в свете современной интерпретации // Классика и современность. М., 1991.

Кондаков И. Покушение на литературу (О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре) // Вопросы литературы. 1992. Вып. II.

Кондаков И. Перед страшным выбором (Культурно-исторический генезис русской революции) // Вопросы литературы. 1993. Вып. VI.

Кондаков И. Популяризатор отрицательных доктрин («Феномен Писарева» и эстетика русского радикализма) // Вопросы литературы. 1995. Вып. V.

Кораллов М.М., Николаев П.А. Эстетические идеи марксизма и революционная социал-демократия // Очерки эстетической мысли. Т. 4. М., 1987.

Костилов В. Сапоги из шагреновой кожи // Огонек. 1989. № 32.

Краус В. Применение марксизма к истории литературы и литературной критике. методологические замечания к марксистской теории литературы, к структурализму в литературоведении и к рецептивной эстетике // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987.

Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. Новосибирск, 1990.

Крупчанов Л.М. Культурно-историческая школа в русском литературоведении. М., 1983.

Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. Театральный альманах под ред. Е. Кузнецова. Пг., 1924.

Кукушкина Е.И. Русская социология XIX — начала XX века. М., 1993.

Курилов А.С. Социально-генетическое литературоведение // Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX века. М., 1982.

Лебедев А. Красота и ярость мира. Очерки становления русской материалистической эстетики (Чернышевский — Плеханов — Луначарский). М., 1989.

Легальная социал-демократическая литература в России. 1906–1914 М., 1924.

Лекции по истории эстетики. Кн. 3. Ч. 1. Л., 1976; Ч. 2. Л., 1977.

Ленин и вопросы социалистического искусства. М., 1990.

Литература как социальный институт. Очерки по социологии литературы. М., 1994.

Литературная критика в Сибири. Новосибирск, 1988.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975

Литературное наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1975.

Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982.

Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981.

Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982.

Лифшиц М.А., Овсянников М.Ф. Эстетические воззрения К. Маркса и Ф. Энгельса // *Лифшиц Мих.* Искусство и современный мир. М., 1973.

Лобанова М.Л. Р. Вагнер // История эстетической мысли. Т. 4. М., 1987.

Малинин В.А. История русского утопического социализма. Вторая половина XIX — начало XX вв. М., 1991.

Машинский С. Вечно живое наследие. М., 1978.

Мейлах Б. Ленин и проблемы русской литературы. Л., 1970.

Михайлов Ф.Т. «Болевые точки» культуры // Освобождение духа. М., 1991.

Науменко И.А. Философия жизни (В. Дильтей, Г. Зиммель) // История эстетической мысли. Т. 4. М., 1987.

Неживой Е.С. Александр Воронский. Идеал, Типология. Индивидуальность. М., 1989.

Неомарксизм и проблемы социологии культуры. М., 1980.

Нестор. Историко-культурные исследования. Выпуск 1. Воронеж, 1993.

Никоньчев Ю. Возвращение и встреча блудного сына // Книжное обозрение. 1995. № 18. 2 мая.

Николаев П.А. Философско-эстетический идеализм и литературная мысль в России на рубеже XIX и XX вв. // Классическое наследие и современность. Л., 1981.

Одусв С.Ф. Фр. Ницше // История эстетической мысли. Т. 4. М., 1987.

Осьмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н. Овсяннико-Куликовский. М., 1981.

Очерк истории русской этической мысли. М., 1976.

Очерк истории этики. М., 1969.

Очерки русской литературы Сибири. Новосибирск, 1982.

Очерки этической мысли в России конца XIX — начала XX века. М., 1985.

Писарев Д.И. Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1995.

Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980.

Перов Ю.В. Социологические направления в эстетике // История эстетической мысли. Т. 5. Буржуазная эстетика XX века. М., 1990.

Политическая история России в лицах. М., 1994.

Поляков М. Поэзия критической мысли. М., 1968.

Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982.

Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994.

Разлогов К. Коммерция и творчество. Враги или союзники? М., 1992.

Раков В. Из истории советского литературоведения. Теория «социального генезиса» литературы. Иваново, 1981.

Раков В. Из истории советского литературоведения. Социологическое направление. Иваново, 1986.

Раков В.П. О теоретических «призраках» в социально-генетическом литературоведении // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1991.

- Революция 1905–1907 годов и литература. М., 1978.
- Ржевская Н.Ф.* Социология литературы // *Ржевская Н.Ф.* Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления. Методология и тенденции. М., 1985.
- Роговин В.* Проблема пролетарской культуры в идейно-эстетических спорах 20-х годов // Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.
- Рожек Л.А.* Социологическая концепция литературы в трудах В.Ф. Переверзева. Дис. д-ра филол. наук. М., 1988.
- Страда Витторио.* Словесность и политика // Филологические записки. 1993. Вып. 1.
- Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Большевицкие и общедемократические издания. М., 1984.
- Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.
- Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901–1907. М., 1971.
- Русская литературная критика начала XX века. Современный взгляд // М., 1991.
- Сафронова Э.П.* Методологический аспект литературной полемики конца XIX — начала XX вв. Вильнюс, 1882.
- Современная литературная критика. вопросы теории и методологии. М., 1977.
- Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М., 1975.
- Соколов Э.В.* Культурология. М., 1994.
- Социально-культурный контекст искусства. Идеино-эстетический анализ. М., 1987.
- Социокультурные утопии XX века. Реферативный сборник. Вып. 1. М., 1979.
- Стахорский С.В.* Русская театральная утопия начала XX века. Авт. д-ра искусствоведения. М., 1993.
- Столович Л.Н.* Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
- Судьбы реализма XX века. Л., 1972.
- Толстых В.И.* Художник и власть // Освобождение духа. М., 1991.
- Трушкин В.* Пути и судьбы. Литературная жизнь Сибири 1900–1917. Иркутск, 1972.
- Фридлендер Г.К.* Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968.

Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения. Л., 1984.

Хованская З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980.

Ходасевич В. Державин. М., 1988.

Цветаева М. Сочинения. Т. 2. М., 1984.

Черемин Г.С. В.В. Маяковский в литературной критике. 1917–1925.

Штейнгольд А.М. Власть момента в литературной критике // Русская литература. 1992. № 1.

Щипанов И.Я. Философия и социология русского народничества. М., 1983.

Эстетические взгляды художников социалистической культуры. М., 1985.

Литературно-критические работы марксистов

Адамов А. (Блюм А.А. «Хаос». Социальная драма Н. Минского // Просвещение. 1913. № 9.

Аксельрод Л. Против идеализма. Критика некоторых идеалистических течений философской мысли. М.–Пг., 1922.

Аксельрод Л. (Ортодокс) Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. Иваново-Вознесенск, 1923.

Аксельрод И. Литературно-критические очерки. Минск, 1923.

Алексинский Гр. Памяти Мих. Юрьевича Лермонтова // Северный край. 1901. № 185. 15 июля.

Алексинский Гр. Григорий Аветович Джаншиев // Северный край. 1901. № 187.

Г. А. (Алексинский). Г.А. Мачтет // Северный край. 1901. № 216.

Алексинский Г. И.А. Гончаров // Северный край. 1901. № 245.

Алексинский Г. Предисловие // *Немоевский А.* Рассказы из жизни рабочих. М., 1906.

Алексинский Г. Литературные беседы. Пролетариат и художественная литература // Наша мысль. 1906. № 1–2.

Алексинский Г. Из современной литературы. Когда засветит настоящее солнце? // Молодость. 1906. № 1.

Алексинский Г. Предисловие // *Стефаник В.* Рассказы. СПб., 1907.

Андреевич Е. (Соловьев-Андреевич) Декаденты // Научное обозрение. 1901. № 8.

- Андреевич Е. (Соловьев-Андреевич) О Гоголе // Научное обозрение. 1902. № 3.
- Андреевич Е. (Соловьев-Андреевич) «Мещане» М. Горького // Научное обозрение. 1902. № 4.
- Базаров В. На два фронта. СПб., 1910.
- Базаров В. Толстой и русская интеллигенция // Наша заря. 1910. № 10.
- Благовест Димитр. Марксизм и проблемы художественного творчества. М., 1986.
- Богданов А. Из психологии общества СПб., 1904.
- Богданов А. Либерализм и демократизм. М., 1905.
- Богданов А. Критик-птеродактиль // Наше эхо. 1907. № 2. 27 марта.
- Богданов А. Честный Уж // Наше эхо. 1907. № 11. 6 апреля.
- Богданов А. Ответ Чуковскому // Наше эхо. 1907. № 13. 8 апреля.
- Богданов А. Падение великого фетишизма. М. 1910.
- Богданов А. Культурные задачи нашего времени. М., 1911.
- Богданов А. Программа культуры // Богданов А. Вопросы социализма. М., 1918.
- Богданов А. О пролетарской культуре. М.–Л., 1924.
- Валентинов Н. Мы еще придем! М., 1908.
- Войтоловский Л. Роль чувства в коллективной психологии. Киев, 1904.
- Войтоловский Л. Идеалы и общественность в произведениях А. Чехова // 253. Правда. 1904. № 12.
- Войтоловский Л. Новые лозунги «Маков цвет» // Киевская мысль. 1908. № 59, 28 февраля.
- Войтоловский Л. Журнальное обозрение. Модернизм в литературе // Киевская мысль. 1908. № 161. 12 июня.
- Войтоловский Л. Журнальное обозрение // Киевская мысль. 1908. № 203. 24 июня (Серафимович, Гусев-Оренбургский).
- Войтоловский Л. О крайнем индивидуализме в искусстве // Киевская мысль. 1908. № 219. 9 августа.
- Войтоловский Л. Русская интеллигенция в произведениях Тургенева // Киевская мысль. 1908. № 232, 22 августа, № 233. 23 августа.
- Войтоловский Л. Об индивидуальности Л. Толстого // Киевская мысль. 1908. № 239. 29 августа.
- Войтоловский Л. Журнальное обозрение // 1908. № 264. 23 сентября (о протокольном натурализме в русской литературе).

- Войтоловский Л.* Очерки психологии коллективизма. Ч. 1–2. Киев, 1909.
- Войтоловский Л.* Журнальное обозрение. «Конь бледный» В. Ропшина // Киевская мысль. 1909. № 48. 17 февраля.
- Войтоловский Л.* Бурьян Человеческий. В. Вересаев «К жизни» // Киевская мысль. 1909. № 64. 5 марта, № 104. 16 апреля.
- Войтоловский Л.* «Яма» // Киевская мысль 1909. № 122. 4 мая.
- Войтоловский Л.* Журнальное обозрение // Киевская мысль 1909. № 197. 19 июля (Д. Айзман, М. Осоргин, А. Чехов).
- Войтоловский Л.* Журнальное обозрение // Киевская мысль. 1909. № 222. 13 августа (Рославлев, О. Дымов).
- Войтоловский Л.* Литературное значение и творчество Гоголя. Киев. 1909.
- Войтоловский Л.* Страничка из родословной кающегося дворянина (Гоголь) // Киевская мысль 1909. № 78. 19 марта.
- Войтоловский Л.* Памяти великого изгнанника (Герцен) // Киевская мысль. 1910. № 9. 9 января.
- Войтоловский Л.* Властитель сердца (Чехов) // Киевская мысль. 1910. № 17. 17 января.
- Войтоловский Л.* Глуповское распутство (Салтыков-Щедрин) // Киевская мысль. 1910. № 64. 5 марта.
- Войтоловский Л.* П. Боборыкин // Киевская мысль. 1910. № 74. 15 марта.
- Войтоловский Л.* Журнальное обозрение (Боборыкин, Неверов) // Киевская мысль. 1910. № 100. 10 апреля.
- Войтоловский Л.* Случайные заметки. Об отрицании жизни // Киевская мысль. 1910. № 118. 30 апреля.
- Войтоловский Л.* Певец милосердия и жалости // Киевская мысль. 1910. № 127. 9 мая.
- Войтоловский Л.* Новые черты для характеристики Добролюбова и Чернышевского // Киевская мысль. 1910. № 134. 16 мая; № 142. 24 мая.
- Войтоловский Л.* Литературные силуэты. Саша Черный // Киевская мысль. 1910. № 148. 31 мая.
- Войтоловский Л.* Литературные силуэты. А.С. Грин // Киевская мысль. 1910. № 172. 24 июня
- Войтоловский Л.* Литературные силуэты. Арк. Аверченко // Киевская мысль. 1910. № 184. 6 июля.
- Войтоловский Л.* Новая повесть И. Бунина «Деревня» // Киевская мысль. 1910. № 328. 27 ноября.

Войтоловский Л. Русская литература // Киевская мысль. 1911. № 1. 1 января.

Войтоловский Л. Евг. Чириков // Киевская мысль. 1911. № 9. 9 января.

Войтоловский Л. А.Ф. Писемский // Киевская мысль. 1911. № 21. 21 января.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Осипович, Боборыкин, Брюсов) // Киевская мысль. 1911. № 26. 26 января.

Войтоловский Л. Памяти Ф.М. Достоевского // Киевская мысль. 1911. № 28. 28 января.

Войтоловский Л. Крепостное право в нашей художественной литературе // Киевская мысль. 1911. № 50. 19 февраля.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (М. Горький, И. Рукавишников, Ольнем, Муйжель) // Киевская мысль. 1911. № 59. 28 февраля.

Войтоловский Л. Литературные мебелишки (Литературный ежемесечник «Наши дни») // Киевская мысль. 1911. № 62. 3 марта.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Рукавишников, Сергеев-Ценский, Свирский, Муйжель) // Киевская мысль. 1911. № 89. 30 марта.

Войтоловский Л. В людской пыли (Осендовский) // Киевская мысль. 1911. № 121. 3 мая.

Войтоловский Л. Памяти Л.Н. Толстого // Киевская мысль. 1911. № 125. 7 мая.

Войтоловский Л. Общественные и литературные взгляды В.Г. Белинского. В поисках общественной правды // Киевская мысль. 1911. № 147. 29 мая.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Муйжель, Иткин, Чириков) // Киевская мысль. 1911. № 157. 8 июня.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Рукавишников, Крачковский, Бегун) // Киевская мысль. 1911. № 163. 15 июня.

Войтоловский Л. Литературные силуэты. Д. Айзман // Киевская мысль. 1911. № 173. 25 июня.

Войтоловский Л. Александр И. Новый роман Д.С. Мережковского // Киевская мысль. 1911. № 178. 30 июня.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Чириков, Садовской, Гофман) // Киевская мысль. 1911. № 207. 29 июля.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Тыркова, Табурин) // Киевская мысль. 1911. № 236. 27 августа.

Войтоловский Л. На вершинах трагичности («Живой труп» Л. Толстого) // Киевская мысль. 1911. № 265. 25 сентября.

Войтоловский Л. Меланхолический маскарад В. Азов. «Цветные стекла» // Киевская мысль. 1911. № 266. 26 сентября.

Войтоловский Л. Маневры В. Розанова // Киевская мысль. 1912. 24 июня.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Тыркова, Лазаревский) // Киевская мысль. 1911. № 283. 13 октября.

Войтоловский Л. Случайные заметки. Беллетристика о деревне // Киевская мысль. 1911. № 285. 15 октября.

Войтоловский Л. Мещанин-поэт. И.С. Никитин // Киевская мысль. 1911. № 286. 16 октября

Войтоловский Л. В. Брюсов. «Далекие и близкие» // Киевская мысль. 1911. № 301. 31 октября.

Войтоловский Л. Памяти Л.Н. Толстого // Киевская мысль. 1911. № 308. 8 ноября.

Войтоловский Л. Литературная критика Добролюбова // Киевская мысль. 1911. № 318. 17 ноября.

Войтоловский Л. Поэзия Ломоносова // Киевская мысль. 1911. № 309. 8 ноября.

Войтоловский Л. Саша Черный // Киевская мысль. 1911. № 327. 26 ноября.

Войтоловский Л. Последыш. Литературный альманах «Аполлон» // Киевская мысль. 1911. № 344. 13 декабря.

Войтоловский Л. Сашка Жигулев // Киевская мысль. 1911. № 342. 11 ноября.

Войтоловский Л. Посмертные произведения Л. Толстого // Киевская мысль. 1911. № 314. 13 ноября; № 345. 14 декабря.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Мережковский, Айзман, Зайцев) // Киевская мысль. 1911. № 352. 21 декабря.

Войтоловский Л. Земля. Сб. 7 // Киевская мысль. 1911. № 354. 23 декабря.

Войтоловский Л. Русская литература // Киевская мысль. 1912. № 1. 1 января.

Войтоловский Л. Журнальное обозрение (Андреев, Чулков) // Киевская мысль. 1912. № 15. 15 января.

Войтоловский Л. Общественно-психологический смысл надсоновской поэзии // Киевская мысль. 1912. № 19. 19 января.

Войтоловский Л. Последние произведения Л.Н. Толстого. Т. II // Киевская мысль. 1912. № 28. 28 января.

Войтоловский Л. Пушкин (к 75-летию со дня смерти) // Киевская мысль. 1912. № 29. 29 января.

Войтоловский Л. Русская литература // Киевская мысль. 1913. 1 января.

Войтоловский Л. Нет общественности // День. 1914. 2 февраля.

Войтоловский Л. Встреча с Горьким // Киевская мысль. 1914. 1 июня.

Войтоловский Л. Очерки коллективной психологии. Ч. 1–2. М.–Л., 1925.

Воровский В.В. Литературная критика. М., 1971.

Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975.

Грамиш А. О литературе и искусстве. М., 1967.

Грамиш А. Искусство и политика. В двух томах. М., 1990.

Держановский Вл. Искусство и пролетариат // Борьба. 1905. 6 декабря.

Дивильковский А. Российского леса щепки // Современный мир. 1914. № 9.

Засулич В. Н.А. Добролюбов // Искра. 1901. № 13. 20 ноября.

Засулич В. Д.И. Писарев // Научное обозрение. 1900. №№ 3, 4, 6, 7.

Засулич В.И. Статьи о русской литературе. М., 1960.

Засулич В. Откровенные речи // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973.

Засулич В. Воспоминания. М., 1981.

Засулич В.И. Избранные произведения. М., 1983.

Иванович Ст. Новые времена, новые песни (к ликвидации разночинца): I. Жизнь. II. Литература // Вершины. Кн. I. СПб., 1909.

Из истории новейшей литературы. М., 1910.

Калинин Ф. Тип рабочего в литературе (Мысли рабочего) // Новый журнал для всех. 1912. № 9.

Каменев Ю. Литературные беседы // Звезда. 1912. № 10.

Каменев Ю. Против течения // Звезда. 1911. № 22.

Каменев Ю. На действительной службе // Невская звезда. 1912. № 1. 26 февраля

Каменев Л. О журнале «Современник» // Правда. 1912. 13 июля.

Каменев Ю. Об обязанностях демократа (Ответ В. Чернову) // Просвещение. 1912. № 8–9.

Каменев Ю. О романе Ропшина // Просвещение. 1913. № 4.

- Каменев Ю. Суровые напевы (Памяти Н.А. Некрасова). М., 1922 (Впервые: Просвещение. 1913. № 1. Подп. Л. Рольд.
- Каменев Ю. Об А.И. Герцене и Н.Г. Чернышевском. Пг., 1916.
- Каутский К. Мятёжное в драмах Шиллера. Меринг Ф. Шиллер. Одесса, 1905.
- Каутский К. Искусство и природа // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 5. М., 1970. С. 672.
- Клейнборт Л. Горький и читатель из низов // Вестник Европы. 1913. № 12.
- Коган П. Роль библиографии в учении немецких романтиков // Книговедение. 1895. № 4–5. Приложение.
- Коган П. Жизнь и поэзия средних веков // Детский отдых. 1897. № 3.
- Коган П. Русский ученый школы Тэна (А. Шахов «Гете и его время») // Русская мысль. 1897. № 8.
- Коган П. Трагедия идеализма // Русская мысль. 1897. № 8.
- Коган П. Генрих Гейне (к 100-летию со дня рождения) // Русская мысль. 1898. № 4, 6.
- Коган П. Джакомо Леопарди // Образование. 1898. № 9.
- Коган П. Два биографа // Русская мысль. 1898. № 12.
- Коган П. Из жизни и литературы // Образование. 1899. № 7–8.
- Коган П. Бальзак перед судом физиологии // Образование. 1899. № 9.
- Коган П. Интеллигентные женщины в рассказах А. Крандиевской // Образование. 1900. № 2.
- Коган П. Западный роман перед судом эстетика // Русская мысль. 1900. № 9.
- Коган П. Н.И. Стороженко // Русская мысль. 1901. № 10.
- Коган П. Философ красивой жизни // Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Ник. Ильича Стороженко, изд. его учениками и почитателями. М., 1902.
- Коган П. Гауптман // Итоги. М., 1903.
- Коган П. Философия жуира (Артур Шницлер) // Русская мысль. 1903. № 5.
- Коган П. Георг Брандес // Русская мысль. 1903. № 7.
- Коган П. Жорж Занд (к 100-летию со дня рождения) // Русская мысль. 1904. № 7.
- Коган П. Шарль Бодлер // Русская мысль. 1904. № 10.
- Коган П. Ницшеанские мотивы в немецкой литературе // Русская мысль. 1904. № 12.

Коган П. Политические идеалы Шиллера (к 100-летию со дня смерти) // Русская мысль. 1905. № 6.

Коган П. Философия преступления и поэзия порока (романы Октава Мирбо) // Русская мысль. 1905. № 9.

Коган П. Очерки по истории западноевропейских литератур. Т. 2. М., 1905.

Коган П. А. Чехов в ряду европейских юмористов // Русская мысль. 1906. № 7.

Коган П. Станислав Пшибышевский // Критический альманах. СПб., 1909. Кн. 1.

Коган П. Гоголь // Возрождение. 1909. №5–6.

Коган П. Предисловие // Куммер Ф. О смене литературных поколений и литературных кумиров. М., 1910.

Коган П. Критический очерк // Ивер К. Королевы науки. М., 1910.

Коган П. Григорий Цветаев. Западноевропейские писатели. Указатель по всемирной литературе // Утро России. 1910. 27 ноября.

Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 1; Современники. Т. 3. Вып. 1, 2. М., 1910.

Коган П. Очерки новейшей русской литературы. Современники. Мистики и богоискатели. Т. 3. Вып. 3. М., 1911.

Коган П. Борис Зайцев // Критический альманах. Кн. 2. М., 1910.

Коган П. Белинский. М., 1911.

Коган П. Белинский и его время. М., 1911.

Коган П.С. Что читать по истории литературы // Известия постоянной комиссии по устройству курсов для учителей. 1911. № 3.

Коган П. Ф.-М. Вольтер. Критико-биографический очерк // Вольтер. Сочинения. СПб., 1912.

Коган П.С. Европейская литература в 1911 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. СПб., 1912.

Коган П. Европейская литература в 1912 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1913 г. СПб., 1913.

Коган П. Европейская литература в 1913 г. // Ежегодник газеты «Речь» на 1914 г. СПб., 1914.

Коган П. Немецкий романтизм перед судом мистика // Современный мир. 1914. № 9.

Коган П. Г. Гейне в письмах // Записки Неофилологического общества. Вып. 8. СПб., 1914.

- Коган П.* Первая ласточка // Вольный университет. 1914. № 11–12.
- Коган П.* Семинарий по истории русской литературы. Варшава, 1914.
- Коган П.* Литературные направления и критики 80-х и 90-х гг. // История русской литературы XIX в. Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Т. 2. СПб., 1914.
- Коган П.* Г. Гауптман и его новая пьеса // Современный мир. 1914. № 3.
- Коган П.* Пролог. Пг., 1915.
- Коган П.* Теория словесности для средних учебных заведений. М–Пг. 1915.
- Коган П.* Шекспир // Нива. Ежемесячное приложение. 1914. № 12.
- Коган П.* Новалис // Голос минувшего. 1915. № 5.
- Коган П.* Женский вопрос в литературе на западе и у нас // Забайкальское обозрение. 1915. № 9. 30 ноября.
- Коган П.* Ибсен и наши дни // Биржевые ведомости. 1916. № 15549.
- Коган П.* Попранные святыни // Биржевые ведомости. 1916. 7 октября.
- Коган П.* Интеллигенция и народ. М., 1917.
- Коган П.* Учредительное собрание // Власть народа. 1917. № 175.
- Коган П.* Последствия (о заговоре ген. Корнилова) // Власть народа. 1917. № 107.
- Коган П.* На улицах в эти дни // Власть народа. 1917. № 106.
- Коган П.* Демократия и культура // Власть народа. 1917. № 106.
- Коган П.* Тревожный день // Власть народа. 1917. № 100.
- Коган П.* Плеханов // Власть народа. 1917. № 164. 18 ноября.
- Коган П.* Дела и лозунги // Власть народа. 1917. № 77.
- Коган П.* Без столиц // Власть народа. 1917. № 158. 10 ноября.
- Коган П.* Старая сказка // Власть народа. 1917. № 159. 12 ноября.
- Коган П.* У входа к урнам // Власть народа. 1917. № 166.
- Коган П.* Творчество и общественность // Власть народа. 1917. № 118. 16 сентября.
- Коган П.* Ленинство // Южный край. 1917. № 14259. 3 октября.
- Коган П.* Без столиц // Власть народа. 1917. № 158. 10 ноября.
- Коган П.* Н.Г. Чернышевский в русском освободительном движении. Пг., 1917.
- Коган П.* Обзор литературы о театре // Печать и революция. 1921. № 3.
- Коган П.* И.В. Егоров. Общественность в русской художественной литературе // Печать и революция. 1923. № 1.
- Коган П.* М.О. Гершензон (некролог) // Известия. 1925. 24 февраля.

- Коган П.* По ту сторону жизни (о Пшибышевском) // Вечерняя Москва. 1927. 25 ноября.
- Коган П.* Предисловие // Новиков И. Между двух зорь (Дом Орембовских). М., 1927.
- Кранихфельд В.* Журнальные заметки (о Горьком) // Образование. 1902. № 7–8.
- Кранихфельд Вл.* Современные искания в области критики, теории и драмы // Современный мир. 1907. № 2.
- Кранихфельд Вл.* Литературные отклики. Симптомы современных переживаний и настроений // Современный мир. 1908. № 2.
- Кранихфельд В.* Литературные отклики // Современный мир. 1908. № 5.
- Кранихфельд Вл.* Федор Сологуб (критическ. этюд) // Вершины. Кн. 1. СПб., 1909.
- Кранихфельд В.* В плену у буржуазии // Зарницы. СПб., 1909. № 2.
- Кранихфельд В.* Пореформенное крестьянство в беллетристике // Великая реформа. Т. VI. М., 1911.
- Кранихфельд Вл.* «Океан» Л. Андреева // Современный мир. 1911. № 4.
- Кранихфельд В.* Литературные отклики («То, чего не было») // Современный мир. 1912. № 10.
- Кранихфельд В.* Ответ Г.В. Плеханову // Современный мир. 1913. № 2.
- Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: В 55 томах. М., 1958–1965. Т. 4
- Ленин В.И.* О литературе и искусстве. М., 1986.
- Либкнехт К.* Мысли об искусстве. М., 1971.
- Литературный распад. Кн. 1. СПб., 1908; Кн. 2. СПб., 1909.
- Луначарский А.* Письмо в редакцию // Образование. 1904. № 3.
- Луначарский А.* Журнальные заметки // Образование. 1904. № 3.
- Луначарский А.* Журнальные заметки // Образование. 1904. № 5.
- Луначарский А.* «Евреи», пьеса Чирикова // Новая жизнь. 1905. № 19.
- Луначарский А.* Генрих Ибсен // Вестник жизни. 1906. № 7.
- Луначарский А.* Отклики жизни. СПб., 1906.
- Луначарский А.* Религиозное искусство на Западе // Новый журнал для всех. 1910. № 23.
- Луначарский А.* «Братья Карамазовы» в Париже // Сибирская мысль. 1911. № 196.
- Луначарский А.* Австро-марксисты об империализме // Забайкальское обозрение. 1915. № 5. 2 ноября.

- Луначарский А. Политика и культура // Новая жизнь. 1917. 22 июля. 30 июля.
- Луначарский А. Этюды. М.–Пг., 1922.
- Луначарский А. Мещанство и индивидуализм. М.–П., 1923.
- Луначарский А.В. Смерть Толстого и молодая Европа // Луначарский А. Литературные силуэты. М., 1923.
- Луначарский А. Театр и революция. М., 1924.
- Луначарский А. Против идеализма. Этюды полемические. М., 1924.
- Луначарский А. Этюды критические. М.–Л., 1925.
- Луначарский А.В. О театре и драматургии. Избранные статьи в двух томах. М., 1958.
- Луначарский А.В. Собр. соч. в восьми томах. Т. 1, 5, 7. М., 1963–1965.
- Люблинский С. Социализм и искусство. СПб., 1907.
- Люксембург Р. О литературе. М., 1961.
- Львов-Рогачевский В.Л. Из жизни и литературы. Преступное всепрощение и праведный гнев // Образование. 1906. № 8.
- Львов-Рогачевский В. Поворотное время // Современный мир. 1911. № 4.
- Львов-Рогачевский Вл. Вместо предисловия // Библик А. К широкой дороге. СПб., 1914.
- Львов-Рогачевский В. Из жизни литературы. В лагере символистов // Современник. 1914. № 1–2.
- Вл. Л. (Львов-Рогачевский). Гр. А.Н. Толстой. Обыкновенный человек // Свободный журнал. 1915. № 4.
- Львов-Рогачевский В.Л. Национальный художник (к 25-летию литературной деятельности Горького) // Власть народа. 1917. № 119.
- Львов-Рогачевский В.Л. От усадьбы к избе. М., 1928.
- Мархлевский Юлиан. Об искусстве. Литература. Искусство. Классовая борьба М., 1976.
- Меринг Ф. Литературно-критические статьи. Литературно-критические работы в двух томах. М.–Л., 1934.
- Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.–Л., 1964.
- Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. В двух томах. М., 1985.
- Мруз. Армия вне политики (эпизод из жизни коммуны) // Вестник жизни. 1907. № 7.
- Морозов М. Пред лицом смерти. СПб., 1908.
- Морозов М. А. Белый «Пепел» // Образование. 1909. № 1.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Чудеса и чудачества // Бодрое слово. 1909. № 6.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Рабочие клубы // Бодрое слово. 1909. № 7.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Орден всемирного гениального ребячества // Бодрое слово. 1909. № 8.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Трамвайная забастовка и городские заправилы // Бодрое слово. 1909. № 12.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Иоаннитские приюты // Бодрое слово. 1909. № 13.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Общества обывателей и избирателей. Очерк I // Бодрое слово. 1909. № 15.

Морозов Мих. Из жизни Петербурга. Общества обывателей и избирателей. Очерк II // Бодрое слово. 1909. № 16.

Морозов Михаил. Дьявол нашего времени // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 1. (О Леониде Андрееве).

Гудаш (Морозов М.). Библиография. На высях вздора // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 1. (О И. Рукавишникове).

Гудаш (Морозов М.). Библиография. Апофеоз оголения («Люди» г. Каменского) // всеобщий ежемесячник. 1910. № 2.

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 3. (Е. Чириков, П. Боборыкин, А. Тыркова, В. Короленко).

Морозов Михаил. Умертвие // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 4.

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 4. («Деревня» И. Бунина).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 5. (Н. Ольнем, Сбышко, В. Короленко, Ф. Крюков, С. Кондурушкин, А. Панкратов, Д. Айзман, Первухин).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 6. (Н. Гумилев, Г. Чулков, В. Иванов, И. Лесовой, Н. Осипович, И. Сургучев, В. Кохановский).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 7. («Движения» С. Сергеева-Ценского, «Душа природы» Н. Тимковского, «Эмигрант» М. Осоргина).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 8. (В. Винниченко, Окулов, Розов).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 9. (А. Блок, В. Иванов, А. Кипен, Л. Чезтович).

Морозов М. На повороте // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 10. (Альманах «Шиповник»).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 10. (С. Гусев-Оренбургский, М. Криницкий, Л. Сергеев).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 11. («Деревня» И. Бунина, «Аня» В. Станкевича).

Гудаш (Морозов М.). Среди журналов // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 12. (Е. Будде, М. Пришвин).

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 1. (О смерти Л. Толстого, Чулкове, новых типах журналов).

Морозов Михаил. На рубеже двух эпох // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 2.

Морозов М. Среди книг и журналов (Р. Шенталь, В. Винниченко) / Всеобщий ежемесячник. 1911. № 3.

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 4. (С. Юшкевич, Д. Айзман, А. Куприн, Л. Андреев, А. Чехов).

Гудаш (Морозов М.). Странички прошлого // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5.

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5. («Гнев Диониса» Е. Нагродской, «Чертыханец» А. Ремизова, «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького).

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 6. (М. Пришвин, А. Чапыгин, А. Кипен).

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 7. (Д. Мережковский, Л. Бегун, Ладыженский, Иткин).

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 8. (П. Матвеев, Е. Чириков, В. Розанов).

Гудаш (Морозов М.). Странички прошлого // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 9. (О Плеве).

Морозов М. Среди книг и журналов // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 9. (А. Попов, Г. Успенский).

Морозов М. Очерки новейшей литературы. СПб., 1911.

Морозов М. Письма из Франции // Летопись. 1917. №№ 2,3,4, 5–6, 7–8.

Морозов М. Передовая // Новый зритель. 1927. № 52.

- Неведомский М.* О современном искусстве // Мир Божий. 1903. № 4.
- Неведомский М.* Об искусстве наших дней и искусстве будущего // Современный мир. 1909. № 3.
- Неведомский М.* Модернистское похмелье // Вершины. Кн. I. СПб., 1909.
- Неведомский М.* Зачинатели и продолжатели. Пг., 1919.
- Ольминский М. М.* Гершензон. История молодой России // Образование. 1908. № 2.
- Ольминский М.* По вопросам литературы. Л., 1926.
- Ольминский М.* По литературным вопросам. М.–Л., 1932.
- Плеханов Г.В.* К развитию монистического взгляда на историю. СПб., 1905.
- Плеханов Г.В.* Критика наших критиков. СПб., 1906.
- Плеханов Г.* О том, что есть в романе «То, чего не было» // Современный мир. 1913. № 2.
- Плеханов Г.В.* Собр. соч. в 24 томах. М., Т. 17. М.–Л., 1923–1927.
- Плеханов Г.В.* Отрывок критической статьи о драме Зудермана «Среди цветов» // Плеханов Г.В. Литературное наследие. Т. 6. М., 1938.
- Плеханов Г.В.* Искусство и литература. М., 1948.
- Плеханов Г.В.* Литература и эстетика. В двух томах. Т. 1–2. М., 1957.
- Плеханов Г.В.* Философско-литературное наследие в трех томах. Т. 3. М., 1973.
- Плеханов Г.В.* Эстетика и социология искусства. В двух томах. М., 1978.
- Полонский В.* О рассказах гр. Ал. Н. Толстого (Т. 1) // Новый журнал для всех. 1911. № 30.
- Полонский Вяч.* Критика и библиография. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 15 // Новая жизнь. 1911. № 9.
- Ролан-Гольст Г.* Мистицизм в современной литературе. СПб., 1905. № 35.
- Роланд-Гольст Г.* Ибсен // Вестник жизни. 1906. № 7, 9.
- Роланд-Гольст Г.* Этюды о социалистической эстетике. О жизни, красоте и искусстве. М., 1907.
- Соловьев Евг. (Андреевич).* Книга о М. Горьком и А.П. Чехове. СПб., 1900.
- Соловьев Е. (Андреевич).* Очерки о многописании и мародерстве // Жизнь. 1900. № 5.
- Соловьев Евг. (Андреевич).* Ницше. СПб., 1902.
- Соловьев-Андреевич Е. Н.В.* Гоголь // Научное обозрение. 1902. № 3.

Соловьев Е (Андреевич). Горький в суждениях народа // Образование. 1903. № 9.

Соловьев Евг. (Андреевич). Л.Н. Толстой. СПб., 1905.

Соловьев Евг. (Андреевич). Опыт философии русской литературы. СПб., 1905.

Соловьев Евг. (Андреевич). Рабочие люди и новые идеи. СПб, 1906.

Соловьев Евг. (Андреевич). Философские очерки. М., 1907.

Стеклов Ю. Социально-политические взгляды Добролюбова // Современник. 1911. № 11.

Тальников Д. Эстетика и общественность (О современной литературе) // Современный мир. 1914. № 2.

Тальников Д. О честном писателе // Современный мир. 1914. № 3.

Тальников Д. Поэзия современности // Современный мир. 1914. № 3.

Тальников Д. Недоразумение в стихах // Современный мир. 1914. № 6.

Тальников Д. Роковая женщина // Современный мир. 1914. № 9.

Троцкий Л. Н.В. Гоголь (1909–1942). // Восточное обозрение. 1902. № 43. 21 февраля.

Троцкий Н. Немецкая книжка об интеллигенции // Современный мир. 1910. № 11.

Троцкий Л. Литература и революция. М., 1924.

Троцкий Л. Сочинения. Т. XX. М.–Л., 1926.

Троцкий Л. Моя жизнь. Опыт автобиографии. М., 1990.

Троцкий Л. Дневники и письма. М., 1994.

Шулятиков В. «Два благородных родственника», спорный вопрос шекспировской критики // Театрал. 1896. № 86–88.

В. Ш. (Шулятиков В.) Литературные итоги XIX столетия (Georges Menier «Le bilan litteraire du XIX si`ecle» // Русские ведомости. 1898. № 79.

Шулятиков В. Что дала литература в XIX столетии // Русские ведомости. 1899. № 334.

Шулятиков В. Философ «великого страдания» // Русские ведомости. 1899. № 342.

Ш. (Шулятиков В.) Дарвиновская библиотека. // Русские ведомости. 1899. № 351.

В. Ш. (Шулятиков В.) Современные вопросы эстетики И. Фолькельта. СПб., 1900 // Русские ведомости. 1900. № 288.

Ш. (Шулятиков В.) Б.Б. Глинский. Очерки русского прогресса. Статьи

исторические по общественным вопросам и критико-библиографические. СПб., 1900 // Русские ведомости. 1900. № 295.

В. Ш. (Шулятиков В.) О Соловьеве-Андреевиче. Рец. на его книгу «О Максиме Горьком и А.П. Чехове» // С.-Петербургские ведомости. 1900. № 308.

Шулятиков В. Буры и голландские крестьяне // Русские ведомости. 1900. № 316.

Ш. (Шулятиков В.) С.Д. Малахов Фантазия на трагедию «Гамлет» Шекспира. Культурно-исторические очерки. М., 1900 // Русские ведомости. 1900. № 316.

Ш. (Шулятиков В.) В. Гирш. Орлеанская дева с точки зрения современной психиатрии // Русские ведомости. 1900. № 316.

Ш. (Шулятиков В.) Мария Герцфельд. Скандинавская литература и ее современные тенденции. СПб., 1899 // Русские ведомости. 1900. № 330.

Шулятиков В. Новое искусство // Курьер. 1900. № 322.

Шулятиков В. Теоретик интеллигенции (по поводу романов А.К. Шеллера) // Курьер. 1900. № 329.

Шулятиков В. Новое искусство. II. Поэт-декадент // Курьер. 1900. № 336.

Шулятиков В. Новое искусство. III. Последний роман Д.С. Мережковского // Курьер. 1900. № 345.

Шулятиков В. Новое искусство. IV // Курьер. 1900. № 352.

Шулятиков В. Новое искусство. V. Мечты о сверхчеловеке // Курьер. 1900. № 360.

Шулятиков В. Критические этюды. Вместо введения // Курьер. 1901. № 8.

Шулятиков В. Критические этюды. Рассказы о хищниках. «Степные волки» Ал. Будищева // Курьер. 1901. № 15.

Шулятиков В. Памяти А. Писемского // Курьер. 1901. № 21.

Шулятиков В. Критические этюды. Рассказы о «бездомных и безродных» интеллигентах. Очерки и рассказы Евг. Чирикова. Кн. 1 и 2 // Курьер. 1901. № 22.

Шулятиков В. Критические этюды. Ф.М. Достоевский (по поводу 20-летия со дня смерти) // Курьер. 1901. № 29.

В. Ш. (Шулятиков В.) Авдеев // Курьер. 1901. № 32.

Шулятиков В. Критические этюды. Ф.М. Достоевский. II // Курьер. 1901. № 36.

Шулятиков В. Критические этюды. О новых произведениях Боборыкина // Курьер. 1901. № 56.

- Шулятиков В. Критические этюды. О драмах г. Чехова // Курьер. 1901. № 65.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О драмах г. Чехова. (продолжение) // Курьер. 1901. № 70.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Н.И. Тимковский // Курьер. 1901. № 77.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О г. Михайловском // Курьер. 1901. № 97.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О культе природы в современной лирике // Курьер. 1901. № 104.*
- В.Ш. (Шулятиков В.) Сборник на помощь учащимся женщинам // Курьер. 1901. № 111.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Рассказы И. Данилина // Курьер. 1901. № 112.*
- Ш. (Шулятиков В.) О Ницше // Курьер. 1901. № 118.*
- Шулятиков В. Критические этюды. А.И. Сумбатов. Драматические произведения // Курьер. 1901. № 125.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Три романистки // Курьер. 1901. № 139.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О «новейшем реализме» // Курьер. 1901. № 145.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Униженные и оскорбленные в пьесах Островского // Курьер. 1901. № 152.*
- Шулятиков В. Критические этюды. «Бродячая Русь». (Памяти С.В. Максимова) // Курьер. 1901. № 159.*
- Шулятиков В. Критические этюды. В.И. Дмитриева // Курьер. 1901. № 166.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Одинокие и лишние. Ек. Леткова // Курьер. 1901. № 173.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Философия патриархальной простоты // Курьер. 1901. № 182.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Серенькие люди // Курьер. 1901. № 194.*
- Шулятиков В. Критические этюды. «Борьба за идеализм» Н. Бердяева // Курьер. 1901. № 201.*
- Шулятиков В. Критические этюды. В «стихийной» борьбе за жизнь. (Очерки и рассказы А. Серафимовича) // Курьер. 1901. № 208.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О Максиме Горьком. I. // Курьер. 1901. № 222.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О Марксиме Горьком. II. // Курьер. 1901. № 236.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Памяти Гр. Мачтета // Курьер. 1901. № 229.*

Шулятиков В. Критические этюды. [«Записки врача»] // Курьер. 1901. № 250.

Шулятиков В. Критические этюды. Проповедник «живого дела» // Курьер. 1901. № 257.

Шулятиков В. Критические этюды. Н. Анненкова-Бернард // Курьер. 1901. № 264.

Шулятиков В. Критические этюды. И.Ф. Горбунов // Курьер. 1901. № 271.

Шулятиков В. Критические этюды. «Одинокое и таинственные люди» Л. Андреева // Курьер. 1901. № 278.

Шулятиков В. Критические этюды. Новые перепевы старых мотивов // Курьер. 1901. № 285.

Шулятиков В. Критические этюды. Один из забытых // Курьер. 1901. № 294.

Шулятиков В. Критические этюды. О Л. Мельшине // Курьер. 1901. № 308.

Шулятиков В. Критические этюды. В тоске по «живой жизни» // Курьер. 1901. № 313.

Шулятиков В. Критические этюды. Н.А. Добролюбов // Курьер. 1901. № 320.

Шулятиков В. Критические этюды. О «новых» взглядах «старого» писателя // Курьер. 1901. № 329.

Шулятиков В. Критические этюды. «Старое» и «новое» в современной литературе // Курьер. 1901. № 334.

Шулятиков В. Критические этюды. Страница итогов // Курьер. 1901. № 352.

Шулятиков В. Критические этюды. Страница итогов (прод.) // Курьер. 1901. № 355.

Шулятиков В. Страница прошлого (по следам 40-летней годовщины со дня смерти Н.А. Добролюбова) // Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Ник. Ильича Стороженко, изд. его учениками и почитателями. М., 1902.

Шулятиков В. Русская литература в 1901 г. // Курьер. 1902. № 1.

Шулятиков В. Критические этюды. Памяти А.И. Левитова // Курьер. 1902. № 14.

Шулятиков В. Критические этюды. Поэзия «воли к силе и воли к жизни» // Курьер. 1902. № 21.

- Шулятиков В. Литературный хищник («Очерки по истории литературы XIX века» Е. Соловьева-Андреевича) // Курьер. 1902. № 42. 11 февраля.*
- На рубеже двух культур // Курьер. 1902. № 52.*
- Шулятиков В. «Против воли» // Курьер. 1902. № 56.*
- Шулятиков В. Новая повесть Вересаева // Курьер. 1902. № 69.*
- Шулятиков В. «Артистические натуры» босяцкого царства // Курьер. 1902. № 83.*
- Шулятиков В. Ответ Е.А. Соловьеву // Курьер. 1902. № 87.*
- Шулятиков В. Памяти Гл. Успенского // Курьер. 1902. № 97.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Певец «лилейной надежды» // Курьер. 1902. № 101.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Рассказы Евг. Гославского // Курьер. 1902. № 112.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Новый мистицизм // Курьер. 1902. № 117.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Славянофильский роман // Курьер. 1902. № 347.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Душевная драма Некрасова // Курьер. 1903. № 4.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Философия «обрывков действительности» // Курьер. 1903. № 33.*
- Б.п. (Шулятиков В.) Фр. Ницше в «Проблемах идеализма» // Курьер. 1903. № 43.*
- Шулятиков В. Критические этюды. О «новой» теории искусства // Курьер. 1903. № 169.*
- Шулятиков В. Критические этюды. Плоды пессимистического творчества // Курьер. 1903. № 259.*
- Шулятиков В. Критические этюды // Курьер. 1903. № 273.*
- Шулятиков В. Критические этюды. «Назад к Достоевскому» // Курьер. 1903. № 287.*
- Шулятиков В. Критические этюды // Курьер. 1903. № 296.*
- Шулятиков В. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. М., 1908.*
- Шулятиков В. Предисловие // Ибаньес Б. Полн. собр. соч. Т. 1. Вторжение М., 1911.*
- Шулятиков В. Избранные литературно-критические статьи. М.–Л., 1928.*

- Филиппов М. Журналистика. Последние произведения Щедрина. «Сказания» Вл. Короленко // Русское богатство. 1896. № 11.
- Филиппов М. О Зудермане // Научное обозрение. 1901. № 11.
- Филиппов М. О Зудермане и немецком натурализме // Научное обозрение. 1901. № 12.
- Филиппов М. Драмы и повести Г. Гауптмана. Еще о Гауптмане // Научное обозрение. 1904. №№ 4, 5.
- Филиппов М. Э. Золя // Научное обозрение. 1902. № 10.
- Филиппов М. Ибсен и новейшая драма. Реалистические драмы Ибсена // Научное обозрение. 1902. №№ 3, 4, 5, 6, 7, 8.
- Филиппов М. Собр. соч. Макса Нордау // Научное обозрение. 1902. № 5.
- Филиппов М. Соч. Г. Брандеса. З. Гиппиус. Третья книга рассказов // Научное обозрение. 1901. № 6.
- Филиппов М. Новый идеализм // Научное обозрение 1903. № 3, 4.
- Филиппов М. А. Красносельский. Основы учения Н.К. Михайловского // Научное обозрение. 1900. № 6.
- Филиппов М. Современная смута в изображении г. Михайловского и в действительности. Новые споры о старых вопросах. «Дети» и «внуки». Кн. Н. Бердяева и предисл. к ней П. Струве. Метафизический идеализм или критический реализм // Научное обозрение. 1901. № 1.
- Филиппов М. Великий декадент. Ницше и его письма. О сверхчеловеке // Научное обозрение. 1901. № 3.
- Филиппов М. Два новых «промаха» г Михайловского по поводу одной книги о Горьком // Научное обозрение. 1901. № 6.
- Филиппов М. С. Грузенберг. Нравственное учение Шопенгауэра // Научное обозрение. 1901. № 11.
- Филиппов М. Дж. Макай. Общественные течения на западе конца XIX века // Научное обозрение. 1901. № 11.
- Филиппов М. Л. Вольтман Система морального сознания // Научное обозрение. 1901. № 12.
- Филиппов М. Новый идеализм // Научное обозрение 1903. № 3, 4.
- Филиппов М. Творчество личности // Научное обозрение. 1903. № 5.
- Филиппов М. Психология человека. СПб., 1904.
- Филиппов М. История философии. СПб., 1906.
- Филиппов М.М. Этюды прошлого. Избранные очерки, научные работы, художественная проза, литературно-критические статьи. М., 1963.

- Филиппов М.М. Мысли о русской литературе. М., 1965.
- Филиппов М.М. Очерки о западноевропейской литературе XVIII–XIX вв. М., 1985.
- Фриче В. Трагикомедия индивидуализма. Образование. 1901. № 10.
- Фриче В. Патриархальная идиллия. Из истории общественных учений // Образование. 1902. № 7–8.
- Фриче В. Капитализм и нервность // Курьер. 1903. № 96. 4 июля. (Шляф. «Третье царство»).
- Фриче В. Политика перед судом декадента. Г. Бар. «Апостол» // Курьер. 1903. № 168. 15 августа.
- Фриче В. Психическая чахотка // Курьер. 1903. № 302. 31 декабря.
- Фриче В. Защитники доброго старого времени «в эпоху реформации» // Русская мысль. 1903. № 6.
- Фриче В. Из жизни интеллигентного пролетариата // Образование. 1904. № 1.
- Фриче В. Психология натуралистической драмы // Правда. 1904. № 4.
- Фриче В. Сверхклассовая интеллигенция (Историческая справка по поводу модной темы) // Образование. 1904. № 12.
- Фриче В. Очерки современной литературы. Новый сборник «Знания» // Правда. 1905. № 12.
- Фриче В. Западная Европа и русская революция (пьеса Кампфа «Накануне» — из русской жизни) // Текущий момент. М., 1906.
- Фриче В. Капитализм и искусство // Правда. 1906. № 2.
- Фриче В. Социал-демократия и искусство // Правда. 1906. № 4.
- Фриче В. Леонид Андреев. Опыт характеристики. М., 1909
- Фриче В. От Чернышевского к «Вехам». М., 1910.
- Фриче В. Между трагедией и фарсом // Современный мир. 1911. № 2.
- Фриче В. В. Реймонт // Новый журнал для всех. 1911. № 32.
- Фриче В. Две итальянских романистки. О М. Серао и Гр. Деледда // Новый журнал для всех. 1911. № 35.
- Фриче В. Поэзия большого города // Современный мир. 1911. № 6.
- Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. М., 1912.
- Фриче В. Скульптор И.Г. Габович // Новая жизнь. 1912. № 1.
- Фриче В. Идеология германского империализма // Голос минувшего. 1914. № 11.
- Фриче В. Леон Перец как писатель // Евреи и Россия. 1915. № 1.

Фриче В. Возможно ли возникновение еврейского искусства? // Евреи и Россия. 1915. № 2.

Фриче В. Еврейский вопрос перед судом «народной демократии» // Евреи и Россия. 1915. № 3.

Фриче В. Из истории немецко-польских отношений // Голос минувшего. 1916. № 2.

Фриче В. Мария делла Грацие. Углекопы. Драма // Образование. 1903. № 12.

Фриче В. Новые немецкие драмы // Русские ведомости. 1913. № 82.

Фриче В. От личных интересов к общим идеалам // Русские ведомости. 1913. № 97.

Фриче В. Поэма электричества и пара // Русские ведомости. 1913. № 118.

Фриче В. Театр как праздник // Русские ведомости. 1913. № 130.

Фриче В. Деревенские картинки // Русские ведомости. 1913. № 143.

Фриче В. Власть улицы // Русские ведомости. 1913. № 157.

Фриче В. В мире труда // Русские ведомости. 1913. № 165.

Фриче В. На пороге жизни // Русские ведомости. 1913. № 174.

Фриче В. Тени прошлого // Русские ведомости. 1913. № 189.

Фриче В. К звездам // Русские ведомости. 1913. № 193.

Фриче В. Паоло Буцци к характеристике итальянского футуризма) // Русские ведомости. 1914. 28 июня.

Фриче В. Гр. де ла-Барт. Литературное движение в первой трети XIX в. Люди сумеречной поры. Романтический синтез // Русские ведомости. 1914. № 127.

Фриче В. Праздники свободы и красоты // Власть народа. 1917. № 3. 30 апреля.

Фриче В. Западноевропейская литература XX века в ее главных проявлениях. М.–Л., 1926.

Цеткин К. Литература — идеология — политика. М. 1982.

Часть общепролетарского дела. М., 1981.

Череванин Н. Пролетариат и художественное творчество // Современник. 1913. № 11.

Чужак Н. Иркутские поэты и их творчество. Иркутск, 1916.

Чужак Н. К эстетике марксизма. Иркутск, 1916.

Чужак Н. К диалектике искусства. Чита, 1921.

Юшкевич П. Пролетариат и художественная литература (к вопросу о бедности «пролетарской литературы») // Новый журнал для всех. 1912. № 12.

Статьи, рецензии, заметки о работах критиков-марксистов

Дореволюционный период

А.М. Библиографическая заметка. «Теплое слово» г. Мруза (Памфлеты и эскизы) // Самарканд. 1905.

А-вич Н.Я. Г. Плеханов. Г. Ибсен. СПб., 1906 // Современный мир. 1906. № 11.

А-тов А. В. Фриче. От Чернышевского к «Вехам» // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 3.

Ашевский С. Литературное дело. СПб., 1902 // Образование. 1902. № 7–8.

Б.п. С. Люблинский. Итоги современного искусства. М., 1906. // Русское богатство. 1906. № 11.

Б.п. А. Луначарский. Религия и социализм. (ч. I) // Русское богатство. 1908. № 11.

Б.п. В. Шулятиков. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. М., 1908. // Русское богатство. 1909. № 1.

Барт де ла Ф. Гр. Социализм и литературная критика // Критическое обозрение. 1909. Вып. VI. Октябрь.

Безобразов П. Потомки Базаровых // Исторический вестник. 1909. № 6.

Брюсов В. Свобода слова // Альманах поэзия. 1990. № 57.

Булгаков М.И. Вершины. На рубеже // Критическое обозрение. 1909. Вып. 8.

Веселовский Ю. Очерки по истории новейшей русской литературы П. Когана // Вестник воспитания. 1910. № 8.

Ветринский Ч. (Чешихин В.Е.) Г.В. Плеханов. Н.Г. Чернышевский // Критическое обозрение. 1909. № 8.

Водовозов В. Русские журналы // Запросы жизни. 1909. № 4.

Волжский. Литературные отклики. Христианские переживания в русской литературе (по поводу «Опыта философии русской литературы» г. Андреевича) // Вопросы жизни. 1905. № 4–5.

Гершензон М. П. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 1. Вып. 1 // Вестник Европы. 1908. № 9.

Гиппиус З. Из дневника журналиста. Толстой и Плеханов // Русская мысль. 1908. № 11.

Горнфельд А. Литературные беседы. Искусство и экономика // Товарищ. 1907. № 169. 19 января.

Е.В. П.С. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Вып. 1 // Речь. 1909. 23 августа.

Евг. Л. Луначарский А. Этюды критические и полемические. М., 1905 // Вестник Европы. 1905. № 11–12.

Жданов С. Из истории новейшей русской литературы // Утро России. 1910. 22 мая.

Иванов-Разумник Р.В. Марксистская критика // Иванов-Разумник Р.В. Литература и общественность. СПб., 1911.

Изгоев А. Со стороны (по поводу статьи Луначарского «Трагизм жизни и белая магия». Образование. 1902. № 9) // Образование. 1902. № 11.

Изгоев А.С. В. Базаров. На два фронта // Речь. 1909. 3 ноября.

Ильин И. А. Луначарский. Религия и социализм. Т. II // Русская мысль. 1912. № 3.

Казанцев М. О критика-дилетантах, здоровых духом и «ушедших в народ» // Наша мысль. 1913. № 131. 22 мая.

Коробка Н. Новый взгляд на современную литературу // Вестник и библиотека самообразования. 1904. № 31.

Крайний А. Журнальные заметки (о Кранихфельде) // Русская мысль. 1911. № 4.

Крайний А. Механический «реализм» // День. 1914. 20 марта.

Кранихфельд В.П. Р. Авенариус. Критика чистого опыта в популярном изложении А. Луначарского. Новая теория поэтического идеализма (Holfzapfel и Panideal). Краткое изложение Луначарского // Мир Божий. 1905. № 10.

Котляревский С. Об истинном и мнимом реализме (по поводу «Очерков реалистического мировоззрения») // Вопросы философии и психологии. 1904. Ноябрь–декабрь.

Кудрявцев А. Г.В. Плеханов. История русской общественной мысли. Т. I–II. М., 1914–1915 // Летопись. 1916. № 11.

Львов-Рогачевский В.Л. П. Коган. «Очерки по истории современной русской литературы» // Современный мир. 1909. № 10.

М.Г. Критика и библиография. М.В. Морозов. Очерки новейшей литературы // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 5.

Мирской А. Г. Плеханов. От обороны к нападению // Русская мысль. 1911. № 3.

- Мякотин В. Новые слова о старых деятелях // Русское богатство. 1897. № 11.
О критиках. Кранихфельд // Сибирские новости. 1913. № 3. 4 октября.
- Ольгин В. А. Луначарский. Религия и социализм. Т. II. // Современный мир. 1913. № 2.
- Ордынцев А. Зарницы. Литературно-политический сборник // Восточная заря. 1909. № 90. 8 августа.
- Ортодокс (Аксельрод Л.И.) Новый сборник Г.В. Плеханова («От обороны к нападению») // Современный мир. 1910. № 10.
- Переверзев В.Ф. П.С. Коган. Реализм и романтизм в европейской литературе XIX века. СПб., 1914 // Современный мир. 1915. № 1.
- Переверзев В. Семинарии по дифференциации идей Достоевского в новейшей русской литературе // Учебный план и обозрение преподавания отделения литературы и языка на 1923/24 учебный год. Л., 1924.
- Перцов П. Сегодняшняя Германия (Фриче В. Германский империализм в литературе) // Новое время. Иллюстрированное прил. 1917. № 14670.
- Полонский Гр. Коган П. Очерки по истории западноевропейской литературы. Т. 1. Ч. 1. М., 1909 // Современный мир. 1910. № 4.
- Потресов А. Моральное босячество // Ежемесячный журнал. 1916. № 1.
- Редько А.Е. Литературные наброски («Г. Ибсен») // Русское богатство. 1906. № 11.
- Русанов Н.С. Ученики Маркса о Чернышевском (Г.В. Плеханов, Н.Г. Чернышевский. СПб., 1901) // Русское богатство. 1919. № 11.
- Струве П. Шулятиков В. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. СПб., 1908 // Русская мысль. 1908. № 11
- Талалаев В. О понимании и других предметах // Голос Сибири. 1911. № 69. 24 марта.
- Фриче В. Новая книга по истории западноевропейских литератур // Русская мысль. 1903. № 9.
- Фриче В. П. Коган. Очерки по истории западноевропейских литератур. М., 1903 // Образование. 1903. № 10.
- Чарский Евг. Колетта Ивер. Королевы науки. Роман. С крит. очерком П. Когана // Новый журнал для всех. 1910. № 20.
- Череванин Н. Общественное движение в России в начале XX века. СПб., 1909. Т. 1 // Русская мысль. 1907. № 7.
- Чешихин-Ветринский В.Е. П. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. 3 // Вестник Европы. 1910. № 11.

Чуковский К. Циферблат г. Бельтова («За двадцать лет») // Весы. 1906. № 2.
Чуковский К. Открытое письмо г. Богданову // Наше эхо. 1907. № 12.
7 апреля.

Эйхенбаум Б. Сочинения Фр.-М. Вольтера. Под ред. и с критико-биографическим очерком П. Когана // Русская мысль. 1913. № 12.

Эрн В. Плеханов об Ибсене // Век. 1907. № 11.

Суш Г. Театр. Книга о новом театре // Восточная заря. 1909. № 118.
12 октября.

Слонимский Л. Литературный распад Кн. 1 и 2 // Вестник Европы. 1909.
№ 5.

Отзывы на выступления П. Когана: Волынская почта. 1913. № 13, 14; Вестник Рыбинской биржи. 1913. № 55; Рыбинская газета. 1913. № 56; Южная мысль. 1913. № 410, 411 (дн. выпуск); Одесский листок. 1913. № 8919 (интервью), 8920; Волынь. 1912. № 308; Раннее утро. 1909. № 272; Саратовский листок. 1912. № 73, 75; Волга 1912. № 72; Батумские вести. 1912. № 686; Баку. 1911. № 281, 1912. № 47, 48. Утро. 1912. № 1566, 1622, 1623; Каспий. 1911. № 286; Южная заря. 1912. № 1704, 1705; Приднепровский край. 1907. № 3093, 1912. № 4478; Тифлисский листок. 1911. № 285, 1912. № 46, 51, 54; Кавказ. 1912. № 54; Донецкая жизнь. 1912. № 634; Голос Москвы. 1909. № 272; Минская газета «Копейка». 1912. № 40; Южный телеграф. 1911. № 3166; Приазовский край. 1911. № 321, 324; Отклики Кавказа. 1912. № 271; Минский голос. 1912. № 879; Южный край. 1912. № 10591, 1917. № 13851, 13856; Голос Кавказа. 1912. № 1627; Саратовский вестник. 1912. № 73; Каспий. 1911. № 279; Закавказская речь. 1912. № 53, 54; Провинция. 1911. № 282, 1912. № 20; Батумские вести. 1912. № 684; Закавказье. 1911. № 283, 285, 1912. № 53, 54; Сухумский листок. 1912. № 132; Батумская правда. 1912. № 28; Утро России. 1909. № 43; Русское слово. 1909. № 272; Раннее утро. 1909. № 273; Речь. 1909. № 9, 1911. № 334, 1913. № 91. Русские ведомости. 1909. № 228; День. 1915. № 274; Биржевые ведомости. 1916. 14 апреля. Весы. 1906. № 10.

Послереволюционный период

Акрамов С.А. Революционная деятельность М.В. Морозова // Труды Самаркандского гос. университета им. А. Навои. Материалы по истории Узбекистана. Новая серия. Вып. 140. Самарканд, 1964.

Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев, 1975.

Бедарев Ю.А. Малоизвестные страницы жизни и деятельности Н.Ф. Насимовича-Чужака // IV Алексеевские чтения. Иркутск, 1988.

Белобровцева Ир. Бунтарь и цензор // Грани. 1992. № 165.

Богданова Т.А. В.И. Засулич и русская социал-демократия // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков. Л., 1991.

Вильчинский Вл. Проблемы изучения русской марксистской литературной критики 1885–1917 годов // Болгарская русистика. 1984. № 2.

Владимиров Л. Аз Он Троцкий / Советская библиография. 1990. № 1.

Воробченко В. У истоков большевистского фельетона // Литература и время. Кишинев, 1973.

Гордон Я. Гейне на вооружении народников и первых русских марксистов // *Гордон Я.* «Бей в барабан и не бойся беды» (Генрих Гейне в революционной России). Душанбе, 1991.

Горький М. Письмо П. Когану от 2 авг. 1927 // Переписка М. Горького. Т. 2. М., 1986.

Добрынин М.К. В.М. Шулятиков // Литература и марксизм. 1930. № 6.

Егоров Б.Ф. С.М. Киров как литературный критик // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 781. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1987.

Жирков Г.В. Скрываясь за псевдонимами... (Л.Д. Броштейн в «Восточном обозрении» // Вестник ЛГУ. Серия 2. 1991, Вып. 4.

Из переписки В.И. Засулич. Публикация и комментарии Т.А. Богдановой // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков. Л., 1991.

Карелина М. Большевистская газета «Новая жизнь». М., 1955.

Кармайкл Джоэль. Троцкий. Кн-во «Москва-Иерусалим». 1980.

Келейникова Н. М. Салтыков-Щедрин в немецкой социал-демократической печати // Классическое наследие и современность. Л., 1981.

Кохно И.П. А.В. Луначарский и формирование марксистской литературной критики. Минск, 1979.

Крылов В.В. «Прошу не оставлять литературной работы» // Советская библиография. 1989. № 2.

- Лемешев А. М. М. Филиппов и ранняя марксистская литературная критика // Вестник Белорусского университета. 1978. Серия IV. № 2.
- Лемешев А. Эволюция эстетических взглядов М. М. Филиппова и позитивизм // Вестник Белорусского университета. 1981. Серия IV. № 3.
- Литературная часть общепартийного дела / Сост. И. В. Кондаков. 1986.
- Мавлани И. М. М. В. Морозов. Ташкент, 1963.
- Макимова В. А. Ленинская «Искра» и литература. М., 1975.
- Менцвель А. Первые марксистские критики в Польше о модернизме // Русская и польская литература конца XIX – начала XX века. М., 1981.
- Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., 1968.
- Николаев П. А. Возникновение марксистского литературоведения в России. М., 1970.
- О'Коннор Тимоти Эдвард. Анатолий Луначарский. М., 1992.
- Покровский М. Памяти тов. Фриче // Марксистское искусствознание и В. М. Фриче. М., 1930.
- Раков В. П. Из истории социально-генетического литературоведения (Н. И. Коробка о методологических вопросах историко-литературного развития) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1983.
- Семеновский О. В борьбе за реализм. Кишинев, 1976.
- Семеновский О. Марксистская критика о Горьком. Кишинев, 1969.
- Симонов Н. Ф. Большевицкая печать в Туркестане (1902–1907). Ташкент, 1940.
- Соколов Н. Яркая страница марксистской критики // Вопросы литературы. 1961. № 4.
- Соколов Н. И. Творчество Г. И. Успенского в русской критике // Соколов Н. И. Критики и литература. Л., 1977.
- Танин Н., Тамарченко Д. К спорным вопросам современного литературоведения (о сборнике статей «За марксистское литературоведение») // Звезда. 1930. № 2.
- Филиппов Б. М. Тернистый путь русского ученого. М., 1969.
- Хорев В. А. Из истории польской марксистской критики // Революционная литература Польши 20–30-х годов. М., 1969.
- Хорев В. А. Письма Воровского Эттингеру // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев. 1975.

Циноватов А. А. Машкин. Пути развития марксистской критики. Харьков, 1925 // Октябрь. 1925. № 1.

Черноуцан И.С. Эстетика и литературная критика Воровского. М., 1981.
Шапошников В.И. Троцкий — сотрудник «Восточного обозрения» // Известия СО АН СССР. Серия история, филология и философия. 1989. № 3.

Шубина Е.В. Философско-социологические взгляды В.И. Засулич. Л., 1984.

Эйхенбаум Б. В ожидании литературы // Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927.
Юсупова М.С. Сибирский период творчества Н.Ф. Чужака // Развитие литературно-критической мысли в Сибири. Новосибирск, 1986.

Ярославский Ем. Л. Троцкий — Антид Ото // Сибирские огни. 1923. № 1–2.
Cornu F. Trotsky and the Vienna Pravda. 1908–1918 // Can. Slavonic Papers. 1985. № 3.

Mackiewicz Witold. Nietzscheizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski. Warszawa, 1989.

Marot John Eric. Marxism, Science, Materialism: Toward a Deeper Appreciation of the 1908–1909 Philosophical Debate in Russian Social Democracy // Studies in East European Thought. Vol. 45. № 3. September. 1993.

Архивы

Архив Дома Плеханова. Ф. 1093. Оп. 3. А. 93. 12; В. 6. 12; В. 6. 15; В. 6. 10; В. 6. 6; В. 220. 8; В. 216. 1; В. 216. 2; В. 6. 9; В. 6. 20; В. 6. 21; В. 6. 37; 17. 10.

Архив М. Горького. ПГ-рл 22-1-160; 24-9-24; 24-9-15 (О М. Неизвестном); ПГ-рл. 9-4-1-3 (письма Л. Войтоловскому); ПГ-рл. 13-34-18 (Письма А. Дивильковскому); ПГ-рл. 47-45-1 (Письмо В. Фриче); ПГ-рл. 40-9-1 (Письмо Е. Соловьеву); КГ-П. 85-5-4 (О Войтоловском); КГ-П. 17-9-1-6 (письма Л. Войтоловского); КГ-П. 75-3-1. (Письмо Д. Тальникова); КГ-П. 50-31-2 (Письма М. Миклашевского); КГ-П. 90-17-1 (Письмо Юшкевича); КГ-ОД. 1-9-1-3 (Письма А. Дивильковского); КГ-П. 73-7-1-2 (Письма Е. Соловьева-Андреевича); КГ-П 83-2-1-4 (Письмо В. Фриче).

Архив МГУ. Ф. 1. Оп. 1. Л. 821 (Биография П. Когана).

Архив РАН. Ф. 643. Оп. 1. Д. 92. Фриче В.М. Речь на чествовании в связи с 30-летним юбилеем. Автограф.

ГАРС. ДП 00. 1905. 6 ч. 128. 215; ДП 00 102. 1901. 847. (Насимович).

ИРЛИ. Ф. 377. № 1466 (Автобиография П. Когана), Р. II. № 10, Ф. 163. Оп. 2. № 237, Ф. 45. Оп. 3. № 1029, Ф. 45. Оп. 3. № 1029 (П. Коган); Ф. 402. Оп. 2. № 32 (И. Аксельрод); Ф. 183. Оп. 1. № 343, Р. III. Оп. 2. № 335-376. Ф. 454. Оп. 2. № 27, Ф. 181. Оп. 1. № 668. Ф. 207. № 186, Ф. 446. № 252. Ф. 123. Оп. 2. № 115. (Е. Соловьев-Андреевич). ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 120; № 266; № 743.

РГАЛИ. Ф. 237 (Коган). Оп. 2. Ед. хр. 9, 24, 29, 31, 247, 248, 249, 250, 251, 252; Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 120; Ф. 2187. Оп. 1. Ед. хр. 92; Ф. 340. (Чужак) Оп. 1. Ед. хр. 6, 10, 34, 36; Ф. 611. Оп. . 2 . Ед. хр. 150 (Морозов); Ф. 339. Оп. 1. Ед. хр. 233 (Е. Соловьев-Андреевич).

РЦХИДНИ. Ф. 323. Оп. 1 (Каменев).

ОР РГБ. Ф. 389. Карт. 1. Ед. хр. 13.

ОР РНБ. Ф. 211. № 785; Ф. 614. № 249; Ф. 369. Карт. 223. Ед. хр. 33 (Письма Бонч-Бруевича к Чужаку). Ф. 326. № 380 (Е. Соловьев-Андреевич).

ЦГА России. Ф. 539. Оп. 4. Ед. хр. 6540; Ф. 2306. Оп. 52. Ед. хр. 43 (Чужак).

ЦГИАМ. Ф. 31. Оп. 3. Д. 2192. (Шулятиков) Ф. 418 Оп. 513. Д. 3943–3945 (Коган П. Конспекты по истории русской и польской литератур); Д. 9178–9180 (Фриче В. Конспекты по истории польской литературы).

Газеты и журналы

Свобода и жизнь (1906).

Парижский вестник (1912-1914).

Новый зритель (1927).

common place
издательская инициатива/
волонтерский DIY-проект

Наши книги всегда можно купить в независимых магазинах
«Фаланстер», «Все свободны», «Смена», «Факел», «Подписные
издания», «Порядок слов», «Бакен», «Пиотровский», «Кирпич»

Больше информации о проекте на сайте **common.place**

Мария Викторовна Михайлова

Марксисты без будущего

Марксизм и литературная критика
(1890—1910-е гг.)

Выпускающие редакторы — Мария Глушкова, Екатерина Гончаренко
Корректоры — Оксана Алексеева, Елена Антонова

Подписано в печать 10.09.2017
Формат 130х200
Заказ № 161
Тираж 500 экз

Издательская инициатива «Common place»
commonplace1959@gmail.com