

[Воронский А. К. Полемические заметки. - «Красная новь»,
1924, № 5, с. 309-321.]

#_309

А. Воронский.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ.

I.

Аз, грешный, время от времени вынужден вспоминать о своих литературных противниках, на недостаток коих ни в коем случае пожаловаться не могу. Повинны в таком обилии многоразличные обстоятельства; из них существенны два: практическая работа в художественной области — дело сейчас очень сложное, как сложны, извилисты и часто запутаны пути развития современного художественного слова; известно также, что марксизм теперь — мода, и многие, выступающие от имени его, с тем большей энергией принимают на себя суровейший ортодоксальный вид, чем меньше действительных для того имеется оснований и данных. Прибавьте к этому значительное снижение теоретической мысли, факт на наш взгляд совершенно бесспорный, в силу которого под флагом марксизма сравнительно легко протаскиваются субъективная отсебятина, мешанина, путаница мысли, по сути чуждые и прямо враждебные марксизму.

Мы, большевики, — люди, вскормленные в полемических схватках, и вообще говоря полемика для нас дело привлекательное и веселое, но бывает и иначе: когда приходится разжевывать истины общеизвестные, повторять их, полемизировать куда как не весело.

Очень скучно, например, с тов. Лелевичем. Он, кажется, твердо решил, что бумага все стерпит, а читатель "все слопает". В № 3 "Звезды" напечатана его статья "Наши литературные разногласия". Лелевичу очень не нравится моя статья "Искусство, как познание жизни". Он решительно с ней не согласен. Это его право и дело. Но мое право, как автора, требовать, чтобы основные положения статьи передавались правильно и не извращались. Между тем Лелевич, что называется, не стесняется и охулки на руки не кладет. "Ответ" его построен на ряде вымыслов и искажений. Для иллюстрации остановимся на некоторых.

"Для тов. Воронского, — уверяет наш критик, литература это — своего рода альбом фотографических снимков, при помощи которых он "познает жизнь".

А в статье моей, о которой идет речь, написано:

#_310

"Художник познает жизнь, но не копирует ее, не делает снимков; он — не фотограф; он перевоплощает ее "всезрящими очами своего чувства".

Немецкий критик, умеренный экспрессионист Макс Мартерштейг напоминает остроумное замечание Гете: если написать мопса, вполне схожего с натурой, то от этого станет только одним мопсом больше на свете и никакого обогащения в этом не будет".

Лелевич приписал мне мысль, против которой я возражал в своей статье. Дальше. Написано Лелевичем:

"Неутомимо склонять: "познание жизни", "познания жизни", "познанию жизни" и т. д., не подчеркивая классового момента, как это делает тов. Воронский, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль".

А в статье моей напечатано:

"Сознательно или бессознательно ученый и художник выполняют задания своего класса... Успехи, характер, направление, методы научной и художественной деятельности обуславливаются господствующей психологией того или иного класса, психологией, в конечном счете, зависящей от состояния производительных сил данного общества; следовательно, изучая, показывая бытие, художник и ученый рассматривают это бытие сквозь психологическую классовую призму".

Почему это называется "не подчеркивать классового момента" — ведомо только Лелевичу.

Лелевич приписывает мне такую мысль: "пролетарской литературы нет, ибо она еще не выдвинула своего Толстого". В подтверждение этой якобы моей мысли он цитирует одно место из статьи, в которой, между прочим, утверждается, что появление подлинно художественных произведений требует наличия неких существенных предварительных условий: бытового и культурного укладов.

Зачем понадобились критику все эти и другие искажения и выдумки?

Лелевичу надобно было доказать, что я исповедую внеклассовую точку зрения в подходе к художественным произведениям. Так как в статье этой внеклассовости не было, то доказать "тезис" можно было только при помощи выдумок. К ним и обратился наш напостовец.

В статье "Искусство, как познание жизни" говорилось, что искусство не праздная игра фантазии и что художник не творит мир из себя наподобие библейскому Иегове. У искусства, как и у науки — объект один: действительность. Подлинное художество опытно. Но в отличие от науки художество есть образное мышление. Оно обращается не к уму, а к чувству человека. Так как искусство основано на опыте, оно требует такой же точности, как и научная дисциплина. В этом смысле говорилось об объективности. Но искусство не фотография, ибо задача его — в обнаружении основного характера изображаемого предмета, его типических черт и свойств. Это было одно, первое положение в статье. Но кроме этого первого были и другие. В статье далее говорилось: в обществе, разделенном на классы (а не во всяком) художник смотрит на действительность сквозь классовую призму. Он

в той мере верно воспроизводит ее, в коей это выгодно классу. Иногда он прямо искажает ее, либо от нее уходит, когда "живая гуща жизни" не выгодна, отвратна данному классу; сплошь и рядом художник видит не все, а только те свойства предмета, явления, на которое обращено его внимание как общественного человека, принадлежащего к определенному классу, сословию. Это было второе положение.

Из всего сказанного, однако, не следует, что мы, марксисты, должны истолковывать классовый принцип так, чтобы художник походил на известную старуху у Г. И. Успенского, которая, лежа на смертном одре, шамкала: "в карман-то норови, в карман". Это вульгаризация марксизма, самая пошлая. У одних классовая призма содействует верному, точному, объективному изображению действительности — это в эпохи расцвета, когда интересы класса всецело или в очень значительной мере совпадают с интересами общественного развития. Кроме того, в талантливых, а тем более в великих произведениях художник часто преодолевает свою классовую ограниченность, поднимаясь до величайших художественных обобщений. Такие и подобные произведения не теряют своей общезначимости и для других классов в другие эпохи. Это было третье положение.

Нужно еще прибавить, что в статье не раз подчеркивалось, что вопрос о реалистической точности (объективизм) в искусстве "намеренно заострен" ввиду некоторых обстоятельств, которые тоже были указаны. Следовательно, читатель имел дело с особым методологическим приемом.

Что же сделал Лелевич? Он взял первое положение статьи, умолчал о втором и третьем, умолчал о заострении. В результате мне были приписаны мысли, которые не только не содержались в статье, но которые и не могли найти в ней места. Получилась грубейшая фальсификация в расчете, очевидно, на неискушенного читателя.

Лелевич — несомненный "сочинитель" и даже поэт. Но плохой и неискusstный.

В статье об искусстве я повторил ряд общеизвестных марксистских истин. Истины эти давным-давно открыты Г. В. Плехановым. Почему их пришлось повторить? Потому, что целая группа тов. напостовцев свихнулась на классовом принципе в самую заправскую вульгарщину. Они рассуждали: произведение, принадлежащее художнику-буржуа или дворянину, не может иметь положительного эстетического значения для рабочего, ибо взятое в целом оно "заражает" дворянскими и буржуазными настроениями. В лучшем случае его полезно изучать как документ, как достояние истории. Мы утверждали, что это анти-марксистский вздор. Маркс "заражался" древне-греческими классиками, Гете, Шекспиром, находя в них помимо "заражения" объективные художественные ценности; Плеханов "заражался" Г. И. Успенским, находя у него много верного и точного в изображении деревенского быта того времени и т. д. На практике опошление классового метода в применении к вопросам художественного порядка приводило и приводит к комчванскому и высокомерному отношению к классикам, к попутчикам, к самодовольной рекламе,

к кружковщине и т. д., что вредно отзывается на росте молодых пролетарских художественных сил.

Есть ли на самом деле у напостовцев такое опошление марксизма? Сколько угодно. Для ради примера остановимся на новейших открытиях тов. Лелевича. Один рьяный товарищ как-то утверждал, что затмение луны есть классовая выдумка буржуазии. Этот товарищ, несомненно, увлекался, применяя "классовый метод". Но так же недавно "увлекся" тов. Лелевич, суровейше отчитав Веру Инбер за то, что ее "Сеттер Джек", т.-е. собака, "совершенно не понимает происходивших событий". Мало этого, он увидел в этих стихах о собаке буржуазный подвох. Это своего рода шедевр, достойный того, чтобы быть тройко запечатленным. Впрочем, оставим собачий инцидент: в статье Лелевича, где он возводил на меня всякие напраслины, есть другой перл, хотя и лишенный красочности в случае с собакой, но по своему достаточно наглядный.

Речь идет о "Капитанской дочке". Лелевич хочет поучить, как по-настоящему нужно подходить к художественному произведению. Что же, в час добрый!

"Капитанская дочка", - раз'ясняет т. Лелевич, — гениальное произведение, заслуживающее и сейчас самого серьезного изучения. Отец и сын — Гриневы, Савельич, штабс-капитан Миронов, Василиса Егоровна, Мария Ивановна и мн. др. действующие лица повести мастерски и об'ективно-верно показанные типы... И, несмотря на это, даже в гениальном произведении дворянская творческая подоплека автора не позволила ему дать об'ективно-верную картину... классовые противоречия затушеваны, смысл великого народного движения искажен... читатель "заражается" эмоциями, вполне соответствующими "социальному заказу" дворянства: величайшим сочувствием к Екатерине II, Ивану Кузьмичу... и неприязнью к восставшим массам"...

Народное движение в повести действительно искажено, верно о сочувствии Екатерине II, но Лелевич пропустил одну "мелочь" в повести: заячий тулупчик. Выбросьте эту "мелочь" из повести - и ее нет, как целого. Она вся рассыпется и станет мертвой. Будут: Гриневы, Мироновы, Екатерина II, Пугачев, искаженное народное движение, будет, словом, мертвый костяк повести. Главная мысль повести, ее основной стержень - в этом тулупчике, который появляется во всех трагических и странных обстоятельствах жизни молодого Гринева. Он выручает его из бед, он сводит его с Пугачевым по-настоящему, он приводит к тому, что Пугачев на плахе, пред тем как сложить свою голову, кивком прощается с Гриневым, находящимся в толпе, тут не сюжет только, а подлинное сердце произведения. Писать о повести в целом, пояснять "Капитанской дочкой", как целое гармонирует со своими частями, какое общее эмоциональное "заражение" оно производит, и пропустить там и сям мелькающий заячий тулупчик, значит ничего не понять в основном художественном замысле автора — значит сосредоточить внимание на второстепенном. Лелевич не понял повести. Искажение пугачевского движения, Екатерину II и т. д. он принял за главное. Он все

называет повесть гениальной. С его точки зрения повесть просто вредна, ибо заражает, в конце концов, дворянскими эмоциями. Собственно, это и сказал Лелевич, заявив, что ее нужно "изучать", как образец того, как в повести сказывается дворянская подоплека. На самом деле, гениальность Пушкина в повести сказалась не только в мастерских типах: Гриневы, Мироновы и т. д., но главным образом, в том, что, при помощи тулупчика, писатель действительно гениально вскрыл общечеловеческое и этим общечеловеческим осветил все "странные" обстоятельства жизни Гринева. "Капитанская дочка" действительно образец, но совсем не того, что хотел доказать наш критик: она показывает, как вопреки дворянской подоплеке, которая, конечно, есть в повести, Пушкин поднялся до высоких художественных обобщений. "Капитанская дочка" — совсем не бытовая, историческая повесть, хотя этот элемент в ней, конечно, есть. В силу этого и несмотря на искажение пугачевщины, повесть до сих пор положительно в целом заражает читателя. Здесь очень уместно привести следующие замечания тов. Троцкого, сделанные им на литературном совещании 9 мая с. г.:

"Скажем ли рабочему: "читай Пушкина", чтобы понять, как дворянин, владелец крепостных душ и камер-юнкер встречал весну и провожал осень? Конечно, и этот элемент есть у Пушкина, ибо Пушкин вырос на определенном социальном корне. Но то выражение, которое Пушкин давал своим настроениям, так насыщено художественным и вообще психологическим опытом веков, так обобщено, что его хватило на наше время и, по словам Сосновского, хватит еще лет на пятьдесят".

Как мы видели, Лелевич и предлагает подходить к Пушкину, как к дворянскому художественному монументу. Другой точки зрения он не знает, как только речь заходит о повести в целом. Здесь напостовская "методология" — как на ладони, и как на ладони непонимание искусства. Удивительно не это, удивительно то высокомерие, с которым говорят все эти и подобные невежественные вещи. Поразителен тот критик, который с компетентным видом говорит о повести, не поняв ее сути. Поистине "заразился"... в тяжелой форме!

Кстати по поводу теории заражения. Против определения искусства как образного мышления Лелевич выдвигает другое определение, взятое у Л. Н. Толстого: искусство есть средство эмоционального заражения. Разумеется, искусство имеет дело не с отвлеченными понятиями, а с миром конкретных образов; поэтому оно воздействует не на ум, а на чувство. Это бесспорно. Но это одна сторона дела. Другая, для материалиста, не менее существенная, заключается в том, что подлинный художник конструирует образцы не по произволу, не из себя только, но в соответствии с действительным миром явлений, выделяя основное, типичное, новое. Не всякий образ — искусство: фантазмы, религиозные образы тоже эмоционально заражают, но искусством не являются; образы должны соответствовать природе объекта. Теорией заражения следует пользоваться с большой осторожностью и с большими оговорками.

Плеханов не пользовался толстовским определением. Нужно не забывать, что искусство опытно. Забвение этого принципа привело

#_314

Л. Н. Толстого к тому, что он со своей теорией заражения пришел к тому, что истинным искусством признал Библию, Евангелие, Коран, а у себя "Бог правду видит" и "Кавказского пленника", осудив "Войну и мир", "Анну Каренину" и др. свои гениальные вещи. Здесь Толстой моралист и идеалист вступил в жесточайшее противоречие с Толстым художником-реалистом и язычником, требовавшим от художника научной точности (См. его статью "Что такое искусство").

Лелевич любит ссылки на Плеханова, Меринга и т. д. Все это, однако, не стоит ломаного гроша. Как дело обстоит с цитатами, читатель мог убедиться на одном ярком и сочном примере: на поучительной истории с цитатами редакции "На посту" (Лелевич и К°) из статей тов. Троцкого. Известно всякому, мало-мальски следившему за литературной дискуссией, что получился от этого цитирования сплошной конфуз. Но Троцкий жив, а Плеханов умер. Троцкий сам пресек напостовские упражнения с ним Лелевичей. С Плехановым дело обстоит хуже. В частности, "критик" показал свое искусство и на нашей статье.

Лелевич неоднократно приставал с "Железным потоком" Серафимовича и с "Комсомолией" Безыменского: вот де "попутчики" не дали ничего подобного. Повесть Серафимовича — талантлива, но пролетарским писателем его может объявить только Лелевич: он целиком из сборников "Знания". Это школа Горького. "Комсомолия" Безыменского хороша в отдельных своих частях, в целом же она непомерно длинна и скучновата изрядно. А его "Война этажей" просто бесталанна. "Правда" поместила ее по недоразумению. Ее место в корзине. Это какое-то стихоблудие. Не знаю, кто писал лучше, но знаю, что очень не плохо начал в 1923 году Бабель, хорошо писал Казин, Вера Инбер, Горький, Пришвин и др. и, к сожалению, Есенин все-таки несоизмеримо талантливей Безыменского.

Лелевич уверяет, что "наши разногласия" с Воронским глубоки и серьезны. К чему такая скромность? Можете прибавить Троцкого, Луначарского, Бухарина, Радека, Мещерякова, Полонского, Осинского и т. д. И совсем это не "наши разногласия", а как справедливо отметил Радек: битье стекол. Это-то вы умеете делать.

II.

Существует ли вообще в природе объективная истина?

Тов. Майский очень в этом сомневается. В том же N 3 "Звезды" он пишет по моему адресу:

"Странно слышать также из уст марксиста слова об "объективных истинах" в применении к искусству как раз в то время, когда серьезно начинают колебаться "объективные истины" в самой "объективной" из наук - математике" ("О культуре").

Нисколько не сомневаемся, что для Майского все это очень странно: он очень юный коммунист, вопреки преклонным своим летам, почти комсомолец. Мы же привычны к объективным истинам. Об их существовании мы слышаны

#_315

от таких марксистов, как Маркс, Энгельс, Ленин, Плеханов, Ортодокс и т. д. Тов. Ленин писал, например, в своей книге "Эмпириокритицизм и материализм": "Человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания". Так писал тов. Ленин против всяких субъективистов вроде Майского, полагавших, что с объективной истиной, благодаря успехам в точных науках, покончено. Может быть, Майский скажет, что одно дело абсолютная истина, а другое — объективная. Но это — сущие пустяки. Что подразумевал т. Ленин под абсолютной истиной? Полное, совершенное знание свойств объекта и его сущности. Наши ощущения имеют не только субъективное значение, но и объективное. Исчерпать до дна природу объекта нам, однако, не дано. Абсолютное знание состоит из суммы относительных, несовершенных знаний. Во всяком случае "абсолютная истина" это куда сильней, чем "истина объективная". Словом, существует ли объект, тов. Майский? Существует, но, раз существует объект, есть и объективная истина, — так ведь?

В каком смысле мы говорим об объективных истинах в искусстве? В том же самом, как и в науке. Искусство имеет своей целью обнаружение с помощью образов основного характера, типических свойств предмета, человека, явления. Для такого познания есть два пути: наука обнаруживает "основной характер" с помощью отвлеченных понятий, искусство с помощью конкретных образов. Оно обращается не к уму, а к чувству. Дабы обнаружить "основной характер", художник обязан уметь выделить его в соответствии с действительностью. Выходит, что, как и в науке, в искусстве наши ощущения, наши образы имеют не только субъективное значение, но и объективное; раз существует объект, есть и объективная истина. Это - начатки марксизма.

Писали ли что-нибудь об объективных истинах в искусстве авторитетные марксисты? Писали. В статье нашей, которую критикует Майский, кое-что об этом говорилось. В книге о Толстом тов. Ортодокс писала: "Творчество Толстого покоится, подобно научному исследованию, на опыте... Следуя этому строго объективному методу, Толстой был реалист в истинном смысле этого термина". Считаете ли вы, тов. Майский, что Ортодокс марксистка? Почему вы пропустили мимо ваших ушей эти слова и предпочли иметь дело только со мной? Известно ли вам, далее, что в письмах к Лассалю Энгельс советовал Лассалю "не забывать реалистического элемента из-за идеалистического, Шекспира из-за Шиллера"? Ведомо ли вам, что "реалистический элемент" не мыслим без объективных истин?

Но Майскому все это "странно слышать". У вас ревизионистские уши, тов. Майский. Они нет-нет да и выпятятся на целый аршин. Гони природу в дверь.

Майский утверждает, что ссылки мои на Плеханова напрасны. Почему? Плеханов указывал, что, согласно возрениям Чернышевского, искусство не

#_316

только воспроизводит жизнь, но и об'ясняет ее. Майский прибавляет: "сам Плеханов вполне присоединяется к точке зрения Чернышевского". Г. В. Плеханов, действительно, очень хорошо знал, что произведения искусства не только воспроизводят жизнь, но сплошь и рядом и об'ясняют ее. Но к Чернышевскому он не присоединялся, а, наоборот, считал точку зрения просветителей в этом вопросе неправильной. Всякий, знакомый с его книгой о Чернышевском, это знает. Неоднократно также Плеханов выступал и против утилитаризма Писарева. Майский и здесь безбожно напутал.

В N 3 "Звезды" Майский подал руку Лелевичу, выступив по существу с напостовской статьей. Сделал он это с оговорочками, вежливенько, в отличие от дебоширства заправских напостовцев. Вышло это, тем не менее, довольно сумбурно. В статье Майского много нелестных экивоков в сторону "попутчиков": и обыватели-то они, и революцию-то исказили и т. д. Он даже знает, что у них делается "в глубине души". Прямо прозорливец! Все это, однако, напечатано в "Звезде", в коей печатался А. Толстой, Никитин, Тан и даже... Андрей Белый. Печатались они не где-нибудь на задворках, а на самых видных местах. Называется это плюнуть в колодезь, из которого пил и продолжает пить. Не помогают и раз'яснения, в которых читатель оповещается, что Белый "идеологически весьма далек от коммунизма" (неужто! вот новость!), ибо факт остается фактом — "Звезда" опирается на обывателей попутчиков. Кстати, вышел N 1 журнала "Жизнь" под редакцией Фриче, Демьяна Бедного, Сосновского. Журнал хороший, но "выезжает" тоже на попутчиках: Пришвин, еще раз Пришвин, Ив. Вольнов, Валентин Катаев, Тан, Стоянов, Романов. Начинаешь думать: правы напостовцы - "Красная Новь" положительно развращает даже самых твердокаменных. Казалось бы: Демьян Бедный и Сосновский достаточная гарантия против попутческого засилья, а они - вот они, да скопом: "ба, ты, косой, пожаловал отколе?".

Впрочем, речь ведется о Майском. Примыкая по существу к напостовской ориентации, Майский недоволен пролетарскими писателями. За их "кружковое худосочие". Откуда же оно, это худосочие? Майскому не в домек, что в огромной мере оно питается теми самыми абстрактными теориями о пролетарской культуре и искусстве, которые он сам разводит в первой половине своей статьи в поучение и в назидание т. Троцкому.

Наш деликатный критик вопрошает: "Откуда придет художественная литература "переходного периода"? Из рядов попутчиков или из кругов "пролетарских писателей"? Для него ясно: из кругов пролетарских писателей. С нашей точки зрения — здесь на-лицо сплошная метафизика, метафизика в самом вопросе. Постараемся пояснить. В N 3 "Звезды" напечатана "Коммунэра

о предгубчека" С. Родова. "Коммунэра" из рук вон плохая, сдобренная нестерпимым слюнявым мещанским сентиментализмом. Но дело не в этом. "Коммунэра" Родова ведет свое начало от "Баллады о синем пакете" попутчика Н. Тихонова, баллады мужественной и прекрасной (Родовым списано иногда "из точки в точку". У Тихонова: "колесо к колесу", у Родова: "к аршину аршин", не говоря о ритме и т. д.). Выходит, что баллада попутчика стала образцом для "Коммунэры". Сегодня мы имеем плохое подражание,

#_317

а вот т. Ясный пользуется Тихоновым несравненно лучше, а послезавтра, может быть, и даже наверное, явится писатель-коммунист, который напишет лучше Тихонова. Еще примеры: Безыменский вышел из Маяковского (боимся, что тут и угробится), Казин — из Тютчева, Артем Веселый — из Андрея Белого и Пильняка, от них же идет Семенов, Либединский и т. д. Почти вся сейчас молодая советская проза окрашена могучим языческим и реалистическим жизненным током творчества Л. Н. Толстого (Сейфуллина, Бабель, Всев. Иванов и даже отчасти Бор. Пильняк) в противовес линии Достоевского, к которому чаще всего тянется упадочное, гнилое и порой прямо реакционное. Просмотрите № 1 "Перевала", где пишет наша молодежь. Три четверти стихов окрашено Есениным, шуйца и десница попутчиков нам очень хорошо известна; на литературном совещании Вардин и Раскольников уверяли, что Воронский дал попутчикам убийственную характеристику. Но пути развития современного художественного слова чрезвычайно сложны. Откуда придет "настоящая" литература? Оттуда, откуда она приходит: от классиков, от попутчиков, от пролетарских писателей.

Майский пишет, что попутчики "сейчас, действительно, являются наиболее видной группой в литературе". Мы скажем более резко: то, что именуется пролетарской литературой, большей частью является по отношению к коммунистической партии тоже попутнической литературой. Почему? Потому, что Воронские усиленно поливают грядку попутчиков, а на долю пролетарских писателей "остается меньше влаги", — пишете вы. Это — пустяки: слишком много чести Воронским. Почему грядку попутчиков усиленно поливают: "Звезда", "Жизнь", "Прожектор", "Журнал для всех", "Красная Нива" и т. д.? Об этом очень много говорилось раньше. На литературном совещании это было вскрыто прекрасно в речах Троцкого, Бухарина, Луначарского, Полонского, Радека и других — к ним мы и отсылаем читателя. Вопрос совсем не в том, следует ли всемерно поддерживать писателей, выходящих из рабоче-крестьянской среды, в этом нет никаких расхождений, - вся суть в том, как конкретно решить вопрос во всей его сложности для ближайшего будущего и для настоящего: голые абстракции о пролетарском искусстве тут не только не помогают, а сплошь и рядом заводят прямехонько в болото комчванства и кружковщины. В этом все дело.

III.

Шкловский человек веселый и любит мудрить. В N 2 "России" он что-то очень намурил с Горьким. Горький, действительно, пишет сейчас превосходно. Это - новый Горький. Его воспоминания о Толстом — шедевр; его "Мои университеты" ("Автобиографические рассказы"), "Из дневника", "Отшельник" и др. последние вещи написаны с превеликим мастерством. Горький так никогда не писал. Горький войдет в мировую литературу не с начала своей литературной деятельности, а с конца. Верно это отмечает и Шкловский. Но Шкловский — формалист, а Горький прибегает к форме воспоминаний,

#_318

дневника, заметок, записной книжки. По этому поводу Шкловский твердит о разложении старых форм: романа, повести, рассказа. Конечно, все существующее достойно гибели; нет канонов, нет раз-на-всегда отлитых форм. Но, думается, на наш век, действительно, хватит Гоголя, Толстого, Пушкина, Чехова, Мопассана, Анатоля Франса, Бальзака, Флобера и других. Вопрос с разложением "канонизированных" форм у Горького более простой: Горький в преклонных летах. Он очень оторван от советской действительности, ее не знает, много не понимает. Он — как все большие художники — очень осторожен и знает цену Исаакам и Чурилыным, требующим от художника, чтобы он изображал непременно сегодняшний день, при чем 1921 год для них уже - времена старозаветные. С другой стороны, у Горького — колоссальный материал из прошлого, еще далеко не исчерпанный, и совершенно необычайная образная память. Этим и объясняется, что он прибегает не к "канонизированной" форме повести, а к дневнику, к заметкам. Мудрить тут о разложении старых форм не приходится. Многим "старикам" от литературы форма дневника, воспоминаний — единственная или, во всяком случае, предпочтительная в их положении. Только и всего.

Шкловский мимоходом прохаживается по адресу тех, кто зовет то к Гоголю, то к Островскому. Грешны в этом стародумстве. Не прочь иногда "заразиться" даже у патриарха литературы Гомера. Думаем однако, что это лучше, чем звать к... Розанову. — "Новая проза, — пишет Шкловский, — исполнила приказание В. Розанова". — Нечего сказать, нашел отца современной прозы! К счастью, это не так: развинченный, сюсюкающий, подленький, продажный стиль В. Розанова очень далек от ясного, твердого, здорового реалистического письма Горького. Далека от этого и проза Всева Иванова, Бабеля, Сейфуллиной, Гладкова и других.

Это сплошь и рядом бывает: выступают бог весть какими революционерами и деканонизаторами, а на поверку тащут к Розановым.

Скажут, дело идет о форме. Но Шкловский — формалист: для него искусство есть чистая форма.

О политике и об искусстве. В том же номере "России" некий Стрелец поместил диалог между писателем и политиком. Писатель убежден, что политика для него, как для художника, дело не касаемое: "Я и политика, — уверяет писатель, — это вода и масло. Сколько ни перебалтывайте в бутылке масло с водой, стоит вам поставить бутылку на стол, глядь: масло само по себе, вода сама по себе". Почему? "Поэт изрекает мир — из себя. Он вечно открывает действительность: в себе..." "Действительность начинается в моей поэме, в моей повести. Вашей абстрактной действительности, которую вы расщелкали по счетам и привели к одному знаменателю, я не знаю". У политика мировоззрение есть "сумма установленных истин, неподвижно вырезанных на камне", у художника тема одна — "ток жизни", "особая мысль", из которой вылагается весь мир. Поэтому "искусство непроницаемо для политики". Потому-то и "восстает художник, когда ему предлагают положить в основу своего творчества политическое самоопределение".

#_319

Признаться, мы с удивлением читали всю эту несусветимо затхлую труху и дребедень.

Начнем с политики. Да, мы настаиваем на политическом самоопределении писателя, как художника. В каком смысле? Гете писал: "Наполняйте ваш ум и сердце, как бы они ни были обширны, идеями и чувствами века, и художественное произведение не замедлит явиться". Об этом же в своих "Беседах" говорил и Анатолий Франс. Мы утверждали и утверждаем, что великие писатели были потому велики, что они "наполняли свой ум и сердце идеями и чувствами века. Тогда они преодолевали свою ограниченность и говорили векам". Мы смеем, далее, думать, что коммунизм есть вершина, венчающая в нашу эпоху все лучшее в умах и в чувствах лучших людей. Естественно, что мы настаиваем на том, чтобы художник проникнулся, эмоционально воспринял и отразил в своих произведениях эти лучшие идеалы и настроения нашего века. "Писатель" Стрельца представляет коммунизм, как сумму механических знаний, как ряд закорюченных догм, правил, это — схемы, где все разграфлено, расписано, учтено, где живая жизнь с'едена формулой. Этот "писатель" — тупой филистер и мещанин. Коммунизм организует ум, волю и чувства человека. Ленин — живой человек, язычник, атеист, насквозь волевая и эмоциональная натура. У него даже стиль насквозь эмоционален. Ленинизм — живое, боевое мироощущение. Никто из мало-мальски понимающих коммунистов не предлагает усвоить, заучить курс политграмоты по пунктам и писать по заказу на заданные темы. Речь идет об идеях и чувствах века в гетевском смысле, именно о "токе жизни", об "основном смысле", которые пронизывают все произведение художника, составляют сердце и "душу" его. Если этот ток жизни не пережит, а воспринят только головой, пусть художник лучше бросит писать о новом и нарождающемся, пусть лучше он замкнется в кругу интимных, не своевременных, но родных и близких ему переживаний.

Как проявляет себя в произведениях "ток жизни"?

Ипполит Тэн, о котором с таким напрасным пренебрежением отзывается Стрелец, открыл один совершенно правильный закон для художественных произведений:

"Группа чувств, потребностей и наклонностей образует, когда она проявляется ярко и полно в одной и той же личности, господствующий тип, то есть тот образец, который окружен поколением и симпатиями современника; в Греции, это - юноша с нагим и породистым телом, искушенный во всех физических упражнениях; в Средние века - экзальтированный монах и влюбленный рыцарь; в XVIII столетии - изысканный придворный; в наши дни - вечно идущий и печальный Фауст или Вертер. И так как этот тип является самым интересным, значительным и заметным, то художник изображает его пред публикой, сосредоточивая все его характерные черты в одном живом лице... или раздробляя его на составные элементы... Таким образом все искусство зависит от него..." (И. Тэн, "Лекции об искусстве").

#_320

"Ток жизни", "основная мысль", идеи и чувства века находят образное, конкретное воплощение в господствующем типе. Вот о нем, об этом герое нашего времени, и идет речь. Наш век создает такой господствующий тип. Героем нашего времени является боец за социальную справедливость, здоровый, крепкий, дисциплинированный общественный человек, который бьется за новый общественный строй. Коммунист он или нет, это не так уже важно. Это — не господствующий тип развернутого социалистического строя — тогда наверное будет другой тип, это — тип переходного времени. Этот тип только в процессе формирования, он как тип еще не сложился вполне. Пусть поэтому современное искусство его еще не нащупало, пусть оно воспроизводит сейчас его криво, частично, по маленьким кусочкам, но оно работает, должно работать над этим. Эти кусочки мы находим у Всеv. Иванова, у Казина, у А. Толстого, у Тихонова, у Сейфуллиной, у Гладкова, у Безыменского, у Бабеля, у Пильняка и т. д. Вне этого стремления нет сейчас действенного художественного слова. Стрелец ссылается на книгу "Писатели об искусстве и себе". Но там есть прекрасная статья А. Толстого: она трактует об этом господствующем типе и недостаток нашей молодой литературы видит в том, что она его еще не нащупала.

Вот почему и в каком смысле мы говорим о политическом самоопределении для художника.

Конечно, дело это куда как не легкое, но ведь искусство — не игра в бирюльки. М. Столяров в той же "России" очень своевременно напоминает о пушкинском "Пророке":

И он мне грудь рассек мечем,
И сердце трепетное вынул
И уголь, пылающий о нем,
Во грудь отверстую водвинул...
Восстань, пророк, и виждь и внемли,

Исполнишь волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

О писателе-пророке мы говорим, о том, чтобы у него вместо сердца трепетного был уголь, пылающий огнем, чтобы он видел и внемлил и жег сердца людей, а не чадил головешкой.

Рассуждения Стрельца, что художник творит мир из себя, тоже не лишены интереса. Тут на-лицо чистейшая идеалистическая метафизика. Художник творит мир из себя. Если это только его мир, то для другого индивида он, повидимому, "непроницаем", непонятен и, следовательно, неинтересен. Тогда художник пишет только для себя: другим он не нужен. Если же мир художника "проницаем" для других, он, очевидно, не только мой. Он принадлежит и общественному человеку. Но общественный человек сам — продукт известной общественной среды. Значит, мир не только мой, но он дан и средой, действительностью. Если же он мой и не мой, то встает законный вопрос о взаимоотношениях моего и не моего, субъекта и объекта (опять

#_321

объект, тов. Майский и... Стрелец!). Положительно, во-время вспомнутого нами об объекте и об объективных истинах. Напоминать верные, хотя и "неопределенные", по терминологии Лелевича, истины, оказывается совсем не вредное занятие.

Статья Стрельца - явный анахронизм. Те самые художники, о свободе от политики которых хлопочет Стрелец, недавно писали в "письме" в Ц. К. Р. К. П. (б.): "Мы полагаем, что талант писателя и его соответствие эпохе — две основных ценности писателя".

Так что Стрелец наш стреляет вхолостую.