

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
КЫРГЫЗСКО-РОССИЙСКИЙ СЛАВЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра международной журналистики

**РЕВОЛЮЦИОННЫЙ  
ДЕРЖИТЕ ШАГ...**

**1917–2017**

**К 100-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

**Учебник-хрестоматия**

**Часть I**

Бишкек 2018

УДК 801.8(076.6)  
Р 32

Рецензенты:

*Б.Т. Койчурев*, д-р филол. наук, профессор,  
*Н.Л. Слободянюк*, канд. филол. наук, доцент

Редакторы:

*Е.И. Загребина*, канд. филол. наук,  
*А.В. Куликовский*, доцент

Авторы-составители:

*А.С. Кацев*, д-р филол. наук, профессор,  
*А.Т. Омурканова*, канд. филол. наук, доцент

Р 32 РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДЕРЖИТЕ ШАГ... 1917–2017. К 100-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ: учебник–хрестоматия.. Ч. I / авт.-сост. А.С. Кацев, А.Т. Омурканова. – Бишкек: КРСУ, 2018. – 346 с.

В хрестоматию вошли литературные манифесты, публицистика, критика и художественные произведения, появившиеся после Октября 1917 года (1917–1924) как отклик на революционные и послереволюционные события и явления. Эти эмоциональные, часто эпатажные выступления были опубликованы в прессе тех лет и вызывали бурные обсуждения и споры читателей.

В этой хрестоматии соседствуют произведения непримиримых оппонентов, идеологических противников и людей из разных, как выражались в дореволюционной России, сословий. А собранные вместе они создают представление о масштабах и последствиях Октябрьской революции, как для России, так и для Кыргызстана и о той творческой энергии, которую, выражаясь языком советских газет, «высвободила революция».

Хрестоматия адресована студентам-журналистам и будущим специалистам по связям с общественностью.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	5
<b>ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППИРОВКИ И ОРГАНИЗАЦИИ ЛЕФ</b> .....	6
Н. ЧУЖАК. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПАМЯТКА. ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ КАЖДОМУ МОЛОДОМУ ПИСАТЕЛЮ .....	6
<b>ПРОЛЕТКУЛЬТ И ПРОЛЕТАРСКИЕ ПИСАТЕЛИ</b> .....	15
А. БОГДАНОВ. ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО (Резолюция, предложенная на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций).....	15
<b>А. ГАСТЕВ. КОНТУРЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ</b> .....	16
<b>А. БОГДАНОВ. ПУТИ ПРОЛЕТАРСКОГО ТВОРЧЕСТВА</b> .....	18
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРОНТ»</b> .....	20
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «КУЗНИЦА»</b> .....	21
<b>ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА ГРУППЫ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «ОКТЯБРЬ»</b> .....	25
<b>КОНСТРУКТИВИСТЫ</b> .....	27
<b>О. ЧИЧАГОВА. КОНСТРУКТИВИЗМ</b> .....	27
<b>А. ЧИЧЕРИН, Э. СЕЛЬВИНСКИЙ. КЛЯТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ КОНСТРУКТИВИСТОВ-ПОЭТОВ</b> .....	27
<b>СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ</b> .....	29
<b>ЛЕВ ЛУНЦ. ПОЧЕМУ МЫ СЕРАПИОНОВЫ БРАТЯ?</b> .....	29
<b>ПУБЛИЦИСТИКА</b> .....	31
<b>В. ЛЕНИН. К ГРАЖДАНАМ РОССИИ. ДОКЛАД О ЗАДАЧАХ ВЛАСТИ СОВЕТОВ</b> .....	31
<b>В ЗАЩИТУ СВОБОДЫ СЛОВА</b>	
Газета-протест Союза Русских Писателей .....	33
Ф. К. Сологуб. Идеи не поддеваются на штыки .....	33
З. Н. Гиппиус. Красная стена .....	34
П. А. Сорокин. Мы возвратились к средним векам .....	35
В. И. Засулич. Слова не убить .....	35
В. Г. Короленко. Протест .....	36
М. В. Ватсон. В дни постыдного насилия .....	37
А. В. Тыркова. Опасный враг .....	37
<b>М. ГОРЬКИЙ. НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ «Новая Жизнь» N 205, 19 декабря 1917 г. (января 1918 г.)</b> .....	39
<b>М. ГОРЬКИЙ. РЕЧЬ НА МОСКОВСКОМ ПУБЛИЧНОМ СОБРАНИИ ОБЩЕСТВА «КУЛЬТУРА И СВОБОДА» «Новая Жизнь» N 126 (341), 30 (17) июня 1918 г.</b> .....	40
<b>АЛЕКСАНДР БЛОК. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ (Ответ Александру Блоку)</b> ....	42
<b>ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ (Ответ Александру Блоку)</b> .....	47
<b>АЛЕКСАНДР БЛОК. КАТИЛИНА. СТРАНИЦА ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ</b> .....	50
<b>В.Г. КОРОЛЕНКО. ПИСЬМА К А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ(ПИСЬМО ПЕРВОЕ)</b> .....	65
<b>Е. ЗАМЯТИН. Я БОЮСЬ</b> .....	68
<b>В. ХОДАСЕВИЧ. ВСЕ – НА ПИСАТЕЛЕЙ!</b> .....	70
<b>А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ. АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН</b> .....	72
<b>А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ. ЛЕВ ДАВИДОВИЧ ТРОЦКИЙ</b> .....	78
<b>М. ЛЕВИДОВ. ОРГАНИЗОВАННОЕ УПРОЩЕНИЕ КУЛЬТУРЫ</b> .....	83
<b>В. ПОЛОНСКИЙ. ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ И НЕКУЛЬТУРНОСТИ</b> .....	92
<b>И. БУНИН. МИССИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ (Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 года)</b> .....	100

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА..... 105**

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ БЛОКА В ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ МУЗЕЕ .....	105
А.К. ВОРОНСКИЙ. ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИЛУЭТЫ БОРИС ПИЛЬНЯК .....	113
А.К. ВОРОНСКИЙ. ВСЕВОЛОД ИВАНОВ .....	124
А.К. ВОРОНСКИЙ. ПАМЯТИ ЕСЕНИНА (Из воспоминаний).....	138
А.К. ВОРОНСКИЙ. ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН .....	144
А.К. ВОРОНСКИЙ. В. МАЯКОВСКИЙ .....	156
В. ШКЛОВСКИЙ. О БАБЕЛЕ (КРИТИЧЕСКИЙ РОМАНС).....	177
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ. О ПИСАТЕЛЕ И ПРОИЗВОДСТВЕ .....	180
К. ЧУКОВСКИЙ. АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ ВВЕДЕНИЕ В ПОЭЗИЮ БЛОКА .....	184
Л. ТРОЦКИЙ. ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ. ЧАСТЬ I. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	247
Юрий Боров. ЭСТЕТИКА ТРОЦКОГО .....	247
ПРЕДИСЛОВИЕ .....	256
Часть II. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	261
I. ВНЕОКТЯБРЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	261
II. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОПУТЧИКИ РЕВОЛЮЦИИ .....	274
III. А. БЛОК .....	295
IV. ФУТУРИЗМ .....	298
V. ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА ПОЭЗИИ И МАРКСИЗМ.....	312
VI. ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА И ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО .....	320
VII. ПАРТИЙНАЯ ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ.....	331
VIII. ИСКУССТВО РЕВОЛЮЦИИ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО .....	335

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Революция не могла не родить новое искусство. Оно как бы состояло из двух не равнозначных частей: предощущение народного возмущения и революция во всех ее ипостасях – неслучайно она воспринимается современниками как новая религия.

Многообразие талантов, художественных направлений, объединений, школ. Эмиграция еще не набрала энергии и скорости, поэтому схлестнулись две эстетические стихии – старые мастера и молодые бунтари (разрушители классического и эстетического наследия...)

Теоретические ристалища, книги тех, кто имел писательский опыт и тех, кто только научился складывать буквы в слова. Такая литературная сечь – будни революционного творчества, которое опровергает закономерности, создаваемые самим творчеством. Например, литературные манифесты – своеобразная квинтэссенция теоретизирования собственных художественных опытов, как оказалось позже, есть творчество в особой форме, т.к. сами основоположники литературных течений–направлений были в своих произведениях – литературной практике – самыми большими нарушителями канонов ими же и сформированными.

Манифесты, воспроизведенные в этой книге, имеют не только исторический интерес; они своеобразный опыт исследования личной и коллективной психологии творчества, как позже писал поэт по–другому поводу: «Сам себе привил чуму, последний опыт кончив раньше срока».

Как только устанавливается закономерность в творчестве века минувшего, написание которого римскими цифрами похоже на надолбы (XX), стоящие на пути различного рода запретов и сохраняющие право на эксперимент (не только в русской литературе).

А в ней, например, после 1917 года, если говорить о том, что постепенно в границах России – Советского Союза большевики устанавливают рамки дозволенного: 1920–1925–1932–1946, 1948 и пр. – даты партийных регламентаций творчества, в это же время формируется и утверждается литература эксперимента. Конечно, эпоха трагической участи отца и сына Гумилевых, Есенина–Маяковского, Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой; талантов и гениев, которых не счесть.

Одновременно, или по недосмотру, или каким другим способом, в 1937 году публикуется том «Литературного Наследства», посвященный символистам, в 50–е годы появляется на свет «Доктор Живаго», в очередной раз доказавший и текстом, и жизнью и судьбой его автора, что «мы дети страшных лет России». А Блок, а Гроссман, а ...

Это будет позже.

Книга же посвящена историческому явлению, объединяющему разных, непохожих, стремящихся осознать и воссоздать то, что стало поэтической строкой «революционный держите шаг...»

Это явление можно по–разному оценивать, но нельзя отрицать его мощный эстетический потенциал.

В книге представлены теория и практика тех, кто в муках рождает новое искусство.

На гребне гнева и бури в российской и киргизской художественно–публицистической словесности. Одни фамилии на слуху, другие лишь на книжных полках.

Тексты от эротического до трагического мироощущения преимущественно даются по первым изданиям, не скорректированным последующими цензурными правками.

Надежда, как известно, умирает последней, поэтому, она не оставляет авторов–составителей и авторов, чьи произведения вошли в книгу, в том, что она, эта книга, будет не только полезна, но и интересна ее открывшим.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППИРОВКИ И ОРГАНИЗАЦИИ<sup>1</sup> ЛЕФ

**Левый фронт искусств (ЛЕФ)** – литературная группа, возникшая в конце 1922 года в Москве и существовавшая до 1929 года. Возглавлял ЛЕФ В. Маяковский. Членами группы были писатели и теоретики искусства Н. Асеев, С. Третьяков, В. Каменский, Б. Пастернак (порвал с Лефом в 1927), А. Крученых, П. Незнакомов, О. Брик, Б. Арватов, Н. Чужак (Насимович), С. Кирсанов (начинал в Юго–Лефе, с центром в Одессе), В. Перцов, художники – конструктивисты А. Родченко, В. Степанова, А. Лавинский. Близок к Лефу был В. Шкловский.

Формально ЛЕФ не был общественной организацией, не имел устава, закреплённого членства и не был зарегистрирован в соответствующих органах, однако рассматривался в качестве такового литературной общественностью.

Леф, по мнению его создателей, был новым этапом в развитии футуризма. «Леф – есть объединение работников левого фронта, ведущих свою линию от старых футуристов», писал В. Маяковский.

Теоретики Лефа полагали, что после Октября, была уничтожена вековая грань между искусством и действительностью. Теперь стало возможным принципиально новое искусство – «искусство–жизнестроение».

Именно в лефовской среде родился термин – «социальный заказ», взятый на вооружение многими критиками и литературоведами 1920–х годов. Это понятие было противопоставлено «идеалистическому» представлению о свободной воле художника. лефовцы, как «работники левого революционного искусства», собирались выполнять «социальный заказ» пролетариата.

### Н. ЧУЖАК. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПАМЯТКА. ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ КАЖДОМУ МОЛОДОМУ ПИСАТЕЛЮ

Была когда–то «Солдатская памятка», которую усердно распространяли большевики. Сейчас приходится распространять «Писательскую памятку». Что нужно знать каждому рабкору и советскому писателю?

Всегда было так, что когда выступала впервые в истории какая–нибудь новая общественная группа, а тем более новый класс, их охватывала на известное время как бы строительская лихорадка. Люди с упоением принимались переделывать лицо земли по образу и подобию своих представлений о социальной правде, и самая литература этих людей приобретала характер земляной, упрямо актуальный, действенный. Менялось социальное назначение литературы; классово заострялась целевая установка писателя; увязывалось с непосредственными злобами творимого дня каждое произведение; изобреталась, говоря условно, максимально ударяющая в цель, революционная форма. (Условно потому, что ни текучесть форм, ни их преемственность, ни кажущаяся перебрасываемость их из эпохи в эпоху – этим совсем не отрицаются.) Вот то, что мы, лефы, называем литературой становления (т. е. процесса становления) новой культуры, жизнестроения тож, и что на языке разных эпох и критиков всегда носило разные, отнюдь не более точные, наименования.

Совсем иначе чувствуют себя общественная группа или класс, когда они прочно обставятся на земле, закончат устроительскую свою миссию и мирно вообще стабилизируются, еще не слыша приближения насменного хозяина и режиссера новой жизни. Ясно, что печатью большой отображательской успокоенности (классицизм), прославления разумно сущего задним числом (натурализм) и откровенного отрыва от конкретной злобы дня (монументальный реализм) отмечено и все искусство этих классов. В частности – литература. То, что вчера еще звучало очень временно и утилитарно–подсобно (как памфлет, как надпись, как текучий фельетон), отныне утверждается как безусловная, большая форма, презирующая «малый жанр» и явно претендующая на права гегемона. Это и есть литература стабилизации, как бы точнее ее ни называли. Критики приписывают ей цели жизнепознания, но как же познавать действитель-

<sup>1</sup> Тексты этого раздела печатаются по: От символизма к октябрю: Сборник материалов / Сост. Н.Л. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. М., 1929. // [http://teatr-lib.ru/Lit\\_manifest/manif\\_24/#\\_Тос285384856](http://teatr-lib.ru/Lit_manifest/manif_24/#_Тос285384856) (Театральная библиотека - авторский проект Антона Сергеева)тона Сергеева)

ность по «зеркалу», которое всегда чуть–чуть кривое?

Есть наконец и третья фаза в цепи развития той или иной группы и класса, которую можно охарактеризовать как стадию социального истощения и прямого упадка. Сам по себе этот период в жизни каждой группы или класса может быть и в меру длителен и, соответственно характеру отмирания, многовиден. Предчувствие ли близкой гибели, непосредственное ли осознание противника – все это неизбежно порождает в отмирающей группе всякого рода мистико–мечтательные настроения, тревогу, худо прикрываемую псевдогероической бравадой, жажду забыться в изошренности и всяческое бегство от реальности вообще. Литература умирания – вот точное определение литературы данных групп, как бы она по–разному в разные моменты ни именовалась (романтизм, модернизм, декадентство, психологизм и т. д.). Важно лишь помнить, что зараза литгниения может перебрасываться и на соседние участки.

#### В ПОИСКАХ НЕОБХОДИМОЙ ФОРМЫ

Ленин как–то сказал, что легче сделать революцию, чем удержать ее завоевания без соответствующей культуры. Это целиком, по–видимому, приложимо и к литературе. Революцию в литературе осуществить гораздо труднее, чем просто бросить литературу в поток революции.

По некультурности и по другим причинам наши молодые советские писатели шарахаются в поисках необходимой новой формы с одного соседнего участка на другой, явно желая осчастливить революцию потоком дедовской литературы, но меньше всего думая о самой революции в литературе. Объявляют учебу у Толстого и Достоевского; прихватывают сюда же Жуковского и Эдгара По; изобретают свой особенный «пролетарский реализм»; и вообще – очень заботятся о том, как бы не исчезли из советской литературы буржуазно–феодално–стабилизационные формы и как бы не забыть чего–нибудь перенять и из последышной, гнилой литературы. Впечатление такое, что товарищи играют в литературу, и – это было бы не так уж плохо, если б жили мы в усадебные времена и нечего бы нам было бы больше делать, как любовно созерцать содеянное, помышляя о загробностях, и... если бы не втягивалась в эту недешевую игру наша лучшая молодежь.

Вот ради этой–то последней мы и завели нашу беседу – о «солдатской»... то бишь писательской, памяти.

#### РОЛЬ БЕЛЛЕТРИСТИКИ КОГДА-ТО

Да, мы хотели бы, чтоб каждый неиспорченный писатель был действительно «солдатом» нового строительства и не пускался бы по линии наименьшего сопротивления, культивируя приемы–формы, органически несвойственные нашей эпохе. Вот почему нам определенно не нравится это вредное, в плане последовательного развертывания задач нашей эпохи, отвлечение нескольких наличных тысяч пролетарского литературного молодняка от их прямой работы над реальностью и столь же вредное натаскивание их внимания в сторону литературного вымысла. Мы – против литературы вымысла, именуемой беллетристикой; мы – за примат литературы факта. Писатели слишком долго «преображали» мир, уводя пассивного и эстетически одурманенного читателя в мир представлений, – когда же, как не сейчас, перестраивать этот мир, внося в него совершенно конкретные и нужные пролетариату изменения?

Лефы не выдумали теорию литературы факта, как не выдумали и лозунг искусства–жизнестроения. Заслуга их только в том, что они уловили величайшую потребность нашего времени и первые попытались уложить носившуюся в воздухе идею в несколько простых и, может быть, отпугивающих этой простотой положений.

Нам говорят: упрощенность. Это неверно. Мы вовсе не против условного признания момента выдумки как некоего диалектического предвидения, связующего и толкающего отложившиеся факты, – мы только против выдумки как абсолюта. Мы думаем, что точно так же вредно фетишизировать идею фактографии, как и «творить себе кумир» из представленческой литературы.

«Все хорошо в свое время», – сказал покойный Г. В. Плеханов.

Было время, когда простая историческая необходимость обращала активистов общества на путь культуры беллетристических именно форм, как максимально по тому времени жизнедейственных. Скудость научного исследования вообще, ничтожное количество весьма еще примитивных по заданию газет и полное почти отсутствие статистики – все это естественно

наталкивало писателя на мысль широкого использования приемов литературного отвлечения как неких условных средств не только нового познания, но – отдаленно! – и строительства. Учтите еще такие «достоинства» беллетристики, как туманная ее символика, недоговоренность, эзоповщина, произвольность построений и т. д., дававшие возможность писателю проводить кое-какие запретные идейки даже при наличии свирепой николаевской цензуры, и – вам ясны будут не только головокружительный успех беллетристизма у людей старой культуры, но и то, между прочим, почему пресловутый расцвет романной формы приходится на николаевские времена.

«Скудость действительной жизни есть источник жизни в воображении», – обмолвился один из наших недоклассиков (Писемский), написавший бесчисленное количество повестей и романов. Строительство путем представлений (воображения тож) было уделом не одного поколения наших предков. Вся теория так называемого «художественного творчества» – от Чернышевского до Бельтова–Плеханова – построена на этом несчастье. Люди переживали «действительную жизнь» в романах, и это было для них утешением.

Та же скудость научно–исследовательского, журнально–обозревательского и просто информационно–газетного оборудования, а главное – полное отсутствие 13 какого бы то ни было коллективного руководства (пусть даже парламент, не говоря уже о социальной организации наших дней), рождали спрос и на такого индивида и «творца», который бы не только собирал–записывал необходимый жизненный материал (рабкор, по–нашему), но он же бы, путем какого–то интуитивного предвосхищения (монтаж, по–нашему), по–своему и трансформировал и обобщал бы этот материал, являясь таким образом более или менее признанным шаманом... то бишь учителем жизни. Индивид этот туманно загадывает те или иные проблемы; другой индивид, именуемый критиком, старается их не менее туманно (помни о цензуре!) отгадать; а лучшие люди своего времени, в результате чтения того и другого, волнуются, пытаются перестроить свою жизнь... хотя бы «в уме».

Замечательна эта вынужденная игра целого ряда поколений в имитацию жизни. Жизнь строилась не на фактической, реальной правде, а на каком–то, существующем лишь в представлении, псевдореальном правдоподобию. Люди как будто молчаливо сговорились считать эту невинную подделку за действительную жизнь, и каждый в сущности делал «про себя» какую–то условную скидку на вымысел. Так называемый реализм (так называемый потому, что был он в действительности идеализмом) – так называемый реализм был для них определенно условным языком, который позволял им обходить противные рога их времени, – а между тем, ведь вся наша реалистическая критика, не исключая и Плеханова, построена на этом языке, и никто еще до сих пор не вскрыл его условности. Напротив: лаврами всегда венчался тот литературный критик, который ловчее оперировал с вымыслом...

#### А ВРЕМЯ ПОДВИГАЕТСЯ

Да, время подвигается...

Бывшая когда–то явлением исторически вынужденным и общественно–функциональным, несшая кое–какую социальную нагрузку и, значит, в меру исторически полезная, – литература вымысла перестает, однако, быть явлением условно–прогрессивным, по мере изменения общественной обстановки: утрачивает постепенно свою гибкость, эстетически стабилизуется и всячески вообще обрастает абсолютизмом. С выдвижением на сцену молодых хозяйственных слоев, с ростом научного познания и общественности – отпадает мало–помалу и учительная роль писателя как «познавателя» и «строителя» одновременно. Не отпадает лишь претензия условности – на самоцельность. Без серьезных оснований канонизируется вымысел. «Легальная возможность» николаевщины объявляется формой вневременной. Явно навязчивый оттенок приобретает учительный роман.

Следует недолгий сравнительно период буржуазного влияния, но он не подорвал очень серьезно престиж беллетристизма. Потускнела, правда, роль писателя, и самая литература больше потребляется как отдых, но – основы остаются те же.

#### КАК ЖЕ ДАЛЬШЕ?

Дальше, казалось бы, по–другому. Дальше очень изменились времена. Революция в корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу. Отпала всякая надобность в вымысле и выросла, наоборот, потребность в факте. Революция вот уже двенадцатый год перестраивает жизнь по–новому, а ведь на вымысле ничего не по-



строишь. Нет, казалось бы, предпосылок для «отвлечения». Нет никаких «законных причин». А вот поди ж ты: вымысел не исчезает, отвлечение от фактов существует незаконно!

Что это? «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»? Так ведь нет этих «низких истин» налицо, и незачем бежать советскому писателю в лагерь «обмана». В чем же дело? Сила ли спасительной (от революций) инерции? Сила ли глупости распространенных критиков, толкающих писателя на путь «обмана»? Не мотив ли уж, чего доброго – «о, дай мне забвенья, родная»? Или, может, недоделки самой революции? Не знаем. Нас и так частенько попрекают предумышленностью, – ну, а жизнь, мол, строится не по линейке.

Вот это верно, братья–писатели, – жизнь строится не по линейке. Но – не нужно забывать одного: линейка, если очень от нее отступать, за себя мстит. В результате, например, отступлений от линейки в области литературной грамоты приходится потом выписывать из заграницы признанных учителей, которые публично учат нас по голове линейкой.

Мы – не сторонники того, чтоб нас учили заграничные учителя, – да еще по азбуке «времен Очакова», – и...

Мы хотели бы учиться сами.

### НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Новая литература – это и есть литература утверждения факта. Дело это довольно сложное, и нашим мудрым теоретикам искусства все как-то некогда им заняться. У нас нет ни методики литературы факта, ни даже простейших рассказов о том, как сами фактисты ее понимают. Опыт когдатощних писателей–очеркистов теоретически не закреплен. Двухлетний опыт Лефа в этой области уже дает возможность зафиксировать кое–какие положения, но – только в плане ориентировочном. Для мудрецов – это лишь «малый жанр»; для нас – это вопрос жизни и смерти...

В старых журналах был отдел – «литература и жизнь». Жизнь противопоставлялась литературе; литература – жизни. Мы так сейчас вопрос не ставим. Литература есть такой же осколок жизни, как и всякий другой участок. Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет. Нам смешно сейчас всякое воспевание со стороны, и нас не убеждает даже та сатира, объект которой не подвергался предварительно определенному воздействию со стороны сатирика. Мы требуем строительной увязки писателя с темой.

Отрицательный пример – А. Безыменский.

Когда поэт описывал конкретные явления, он был и полезен и интересен (поскольку и вещи, им описываемые, были по–новому интересны). В «Комсомолии» – уже привкус воспевания. В «Войне этажей» – полный отрыв. Как было дело?

Московский Совет РИКД вынес постановление о том, что членами московских жилищных товариществ могут быть только лица, имеющие общеполитические избирательные права. Вот тут-то и началась прославленная «война этажей», на которую тотчас же откликнулся повышенно-восторженной поэмой Безыменский. Казалось бы – отлично (это не то, что Маяковский, который воспел Курскую аномалию спустя девять месяцев после ее открытия). Но в том-то и беда сторонних воспевателей, что сами они никак не связаны с предметом воспеваний, поскольку только наблюдают, но не участвуют в строении жизни. Если бы Безыменский как-то сам был связан с той войной, которая пошла по домам, он очень скоро убедился бы, что дело было вовсе не в патетике, в которой никто тогда не нуждался (драка и без музыки шла хорошо), а в непосредственном и ежедневном преодолении тех нудных и отвратных трудностей, которые сейчас же принялись рассеивать на этом... вот уж воистину «тернистом» пути чьи–то невидимые, но упорные, руки.

Начинается с того, что юрисконсульты самых влиятельных газет печатно разьясняют обиженным «гражданам» их права: к какому бы союзу им приписаться, какому судье лучше пожаловаться и по какой статье. Следует разьяснение какой–то комиссии, ограничивающее самое применение постановления (процентная условность). Выясняется неожиданно, что граждан нетрудовых в Москве почти нет, а самые сомнительные в доме граждане числятся в иждивенцах. Судьи разрешают споры, руководствуясь только формальными приметам. В результате, от прекрасного постановления остался лишь один приятный жест, война же этажей если и продолжалась, то едва ли не под знаком перевеса верхних над нижними.

Пишущему эти строки пришлось целых три года стоять во главе одной такой войны, и он помнит, каким ненужным раздражающим диссонансом прозвучали вовсе не плохие «сами по себе» строчки Безыменского. Нам нужен был тогда рабкор – в стихах или в прозе, безразлично, – который бы был так или этак с нами, ежедневно отмечал нашу борьбу и наши незадачи, «вдохновлял» бы нас, черт возьми, – это ведь тоже нужно! – и всячески вообще в стихах и в прозе продвигал бы с нами нашу драку, вплоть до полного одоления. Это не было бы, вероятно, поэмой, но... лучше маленькая рыбка, чем большой таракан. Безыменский же бросил нам свой шумный марш и – дезертировал!

И всякое такое воспевание со стороны сейчас, когда нужно работать, – есть дезертирство.  
**НУЖНО ПЕРЕСМОТРЕТЬ ПРИЕМЫ**

Переходя на новую литературу, мы все же учимся на старой. Нужно же у кого-нибудь перенимать – нельзя же так, совсем без наследства. Лучше всего, конечно, перенимать у близких – следует отгалкиваться от чужих. Радищев с его «Путешествием из Петербурга в Москву», Пушкин с «Путешествием в Эрзерум», Гончаров с «Фрегат Палладой», Аксаков с «Записками ружейного охотника», Достоевский с «Дневником писателя» и другие – все это наши более или менее отдаленные, хотя и «формальные» только, родственники. Их приемы нужно взять и приумножить. Нужно взять кое-что и от литературы выдумки, – поскольку стопроцентного разрыва между жанрами нет, – и приспособить это взятое к месту и времени, т. е. в порядке условного использования.

История литературы знает случаи превращения случайных и подсобных жанров в жанры длительного пользования и внеутилитарные, – вполне законно и обратное явление. «Путешествие Гулливера» делалось, как в меру конкретный памфлет, – время канонизировало этот подсобный жанр в литературу вневременно-сказочную. Мыслится опять такой момент, когда эта забава для детей окажется игрушкой острожалящей. Вчерашняя сатира «Дон Кихот» становится предметом эстетического потребления, – отчего бы и нам не отобрать у эстетики то или это из ее орудий, обратив их на потребу наших дней – в плане условности? Нет абсолютов на земле, и всякое явление приобретает ту или иную значимость – только в связи с местом и временем.

То же и относительно литературного наследства.

#### **ДИАЛЕКТИКА ПРИЕМОВ**

Старая литература держалась на нескольких прочных китах. Одним их главнейших китов был образ. Критик Белинский даже выразился так: «Художник мыслит образами». Устанавливая этим если не полный абсолютом образа в искусстве, в частности в литературе, то уж во всяком случае примат его.

Отрицаем ли мы теорию образа начисто? никоим образом. Мы только против абсолюта, и даже не за примат. Мы признаем огромно-вспомогательную роль уподобления как фактора, предвосхищающего мысль, это во-первых, и наводящего на точное понятие, во-вторых. Но мы отнюдь не склонны возводить это определенно подсобное – и очень преходящее – орудие мышления в какую-то литературную доминанту. Главное же, мы стремимся максимально рационализировать этот прием, усиленно подчеркивая относительность его значения в ряду других литературных приемов. Старые писатели слишком уж всерьез приняли положение об обязательности мыслить образно, и они старались измышлять свои образы даже там, где вещь воспринимается элементарным глазом. Вся старая поэзия построена на этой мистификации, и – сколько и сейчас еще есть чудачков, которые живут наследственным очковтирательством!

Новая литература впервые ставит образ на ноги. (Здесь, в частности, отметим колоссальную роль Маяковского, освободившего поэзию от мистицизма.) Новая литература на три четверти рациональна. Путь воздействия ее – через сознание. Не образность, а точность. Не дешёвая символика, а правда живого факта. Художники слишком долго извращали действительность во имя призраков – пора объявить войну художеству!

#### **ЕЩЕ О НЕСКОЛЬКИХ КИТАХ ХУДОЖЕСТВА**

Вот – типизация и обобщение.

Как относимся мы к обобщению? Очень неплохо относимся к обобщению. Без обобщения немислима ни старая, ни новая литература.

Только – разница.

Чем руководствовался классик–романист, сводя измышленную им действительность к какому–то единству? Классовым инстинктом в первую очередь, конечно, – хотя этот инстинкт и отрицался. Каждый измышлял действительность так, как она ему была милее. Но не за классовый инстинкт охаиваем мы старую литературу (наоборот: все лучшие произведения разных эпох, от «Капитанской дочки» до «Обрыва», от «Отцы и дети» до «Война и мир» – и явно классовы и максимально в рамках беллетристики актуальны), а за это вот как раз отрицание классовости, за подмену разума и воли интуицией, за объявление процесса «творчества» непроизвольным и таинственным. Мы плохо верим в этот таинственно организованный обман, именуемый объективизмом, и мы стремимся строить наше классовое обобщение вне всякого дурмана. Обобщение, т. е. монтаж, в литературе факта – это есть научное предвидение фактов на завтра, которое называется диалектическим материализмом. Последнее никак не исключает классовости. Наоборот. Оно научно обнажает классовость под флагом исторической условности: смотри – какой же класс; и что с собой несет; не отклоняется ли данный класс от разрешения возложенной задачи, – можешь действием вносить поправки!

Действенность есть первый вывод из идеи (нашего) обобщения. Старая литература строила свои выводы на песке – литература факта мыслится как побудитель к действию. (В наших газетах мало действенного обобщения, и – это минус.)

Теперь – о типизации. Типизация, по-старому – явление того же порядка, что и обобщение. Типизировать – это сводить всю сумму разнороднейших оттенков к одному явлению.

Не зная ли организованных путей к переустройству общества, лишённые ли воли к действию, люди искали выхода из «роковых» неразрешенностей путем шараханья от химеры к химере. Нашупав разрешение в одной какой–либо точке (тип), панически устремлялись к другой, столь же на время единоначальной и столь же, увы, социально беспомощной. В результате мы имеем такие сумасшедше волновавшие человечество «художественные» монады, как – «ревность», возведенная в извечное начало, как «любовь», ведущая весь мир, как «преданность», «измена», «скупость» и тому подобные властительные штампы, докатившиеся и до наших дней под псевдонимом «мировые проблемы». Особенно сказалась эта первобытная беспомощность образымышления в странах, – как Россия, – где буржуазные революции надолго оттянулись, а культура феодальная чуть не непосредственно смыкалась с древностью. Подобно тому, как художник «мыслит образами», – целые поколения так называемого мыслящего общества России мыслили... типами. Сочиняется штамп «Обломов», и – вся Россия уже ходит под знаком «обломовщины»; критики, т. е. попы дворянско–разночинских лет, проводят нити от Онегина к Обломову и «лишним людям», а более решительные из недомарксистов нашупывают даже смычку барина Обломова с толстовским мужиком Платоном Каратаевым. Так «познавалась» жизнь классической литературой, так оперировал старый «внеклассовый» учитель жизни типами. Новейшие советские «осознаватели» пытаются смягчить эту традиционную «внеклассовость»... новой тематикой, – но дело же, конечно, не в тематике, – дело в порочном применении явно изжитого приема.

Как относимся мы к типизации? Плохо относимся мы к типизации. Без должного почтения и – очень, главное, условно.

Мыслить придуманными типами мы, к счастью, уже не можем. Хорошо было нашим отцам мыслить «обломовщиной», например, чуть ли не целое десятилетие. Как можем мыслить мы навязчивыми «щинами», когда каждое газетное (буквально) утро приносит нам какую–нибудь новую «щину»?! Предоставим эти «щины» соответствующим учреждениям (ЦСУ, например) и – снизим типизацию, как литприем, до «малого жанра»!

Еще Щедрин использовал работу «типями» для нужд злободневной сатиры. «Новый Лев Толстой» (см. статью Третьякова) дельно приспособил литтипаж для целей маленького фельетона. Зорич и Сосновский «мыслят типами», – не правда ли, это по–своему звучит даже гордо?

#### К МЕТОДИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ ФАКТА

Методику еще нужно строить. И ясно, что построят ее не беллетристы. И не те, что в академиях художеств заседают («потому что»?..). Первые слова должны бы исходить от новых очеркистов, от работников газетных, от рабкоров. Но товарищи фактисты, к сожалению, молчат. Приходится – от умозрения. И ощущую.

Вот – главные как будто методические положения, которые по практике фактописателей первейше намечаются:

Первое – решительная переустановка всей новой, подлинно советской литературы на действенность. Писатель не пописывает больше, а читатель не почитывает. Долой отрыв писателя от производства, долой совращение хороших рабкоров в делателей литературного обмана. Литература – только определенный участок жизнестроения. Об этом мы уже довольно писали.

Второе – полная конкретизация литературы. Никаких «вообще». Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию. Все вещи именуются собственными именами и научно классифицируются. Только так возможно познавать и строить жизнь. Мы – злейшие враги номинализма; мы – за именованность.

Третье – перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества. Старая литература сплошь индивидуалистична – в том смысле, что строилась на внутреннем мире индивида («личности»). Она же и сплошь идеалистична, – поскольку ценит только преломление «процесса» борьбы за новую материю сквозь человека, игнорируя (как таковую) самую «материю». В результате – мы, плохо ли, хорошо ли, знаем «душу» человека, но совершенно не знаем подлежащего его переработке мира.

От этого страдает человечество.

От некоего же «сжата психологизма» дело продвижки человечества только выиграет.

**ПОСЛЕДНИЙ – «РОКОВОЙ ВОПРОС»**

И тоже – методического свойства.

Виктор Шкловский в одной из своих статей задается таким примерно вопросом: ну, вот, разрушили мы фабульную прозу, а чем же мы будем скреплять внесюжетные вещи? Вопрос действительно не пустяковый. И не только потому, что, борясь с сюжетной прозой, нам приходится вытаскивать ее чем-то столь же «завлекательным», – но и потому еще, что сюжет являлся до сих пор действительной и главной скрепой прозаической литературы. Без сюжета, как стихи без рифмы, проза рассыпается, – что же заменит сюжет?

Тут прежде всего, товарищи, нужно устранить одно недоразумение. Никакого сюжета мы нарочито не разрушаем: сюжет разлагается сам собою. Разлагается потому, что разлагается традиционный роман. И кроме того, говоря условно о разрушении сюжета, мы имеем в виду искусственный сюжет, т. е. фабулу, а не сюжет вообще. Фабулу давайте предоставим для отдохновенческой литературы, читаемой в вагоне и «на сон грядущий». Она же мыслится и в качестве подсобно-используемой – в утопической литературе (новая фантастика), в сатире, в маленьком фельетоне, в детской книжке и т. д. А о сюжете побеседуем – о внеискусственном.

Сюжет невыдуманный есть во всякой очерково-описательной литературе. Мемуары, путешествия, человеческие документы, биографии, история – все это столь же натурально-сюжетно, как сюжетна и сама действительность. Такой сюжет мы разрушать не собираемся, да и разрушить его нельзя. Жизнь – очень неплохая выдумщица, а мы – всячески за жизнь, мы только против выдумки «под жизнь». Напротив: нужно приветствовать такую натуральную сюжетность, и – чем сюжетнее, т. е. натурально-сюжетнее, вещь, тем натурально-интереснее она, а значит – и легче для восприятия, и в смысле результатов ощутимее.

Речь сводится – выходит – к тому, чем заменить естественную сюжетность там, где ее нет или она скудна; вернее же всего – как вскрыть эту сюжетность там, где она невъедчивому глазу не заметна. Вот это-то, товарищи, и будет искусство (т. е. умение): искусство видеть, во-первых, и искусство передать, во-вторых. Искусство увидеть скрытый от невооруженного взгляда сюжет – это значит искусство продвижки факта; а искусство изложить такой сюжет будет литература продвижки факта (для краткости мы просто говорим – литература факта), т. е. изложение скрытосцепляющихся фактов в их внутренней диалектической установке.

Как же вскрыть эту внутреннюю зависимость (точнее – целеустремленность) фактов; как же сделать так, чтобы факты эти не рассыпались; как сделать всю литературу факта натурально-сюжетной?

Достаточно исчерпывающий ответ на этот вопрос уже дает наличная литература факта. Просматривая лучшее в этой литературе, приходим к следующим заключениям:

Во-первых. Не нужно бояться «неинтересных» моментов как предмета изложения. Неинтересного в природе не бывает. Нужно только это «неинтересное» подать. У нас существует еще мнение, что целый ряд предметов для писательства «не подходит». Не подходит все простое, обыденное. Жизнь начинается тогда, когда кончается работа, служба. Как идет эта работа или служба, быт работы или службы, не говоря уже об оплате ежедневного труда, – все это «не тема». Тема – что «переживает» человек на службе. Самая-то служба существует в представлении писателя лишь в качестве территории для переживаний. Служба не живет, не действует. Ее только отбывают, как и все обыденное. Нужно ли долго пояснять, откуда идет такая точка зрения?

Практика лучших очеркистов свидетельствует о том, что этот-то взгляд на «тему» как раз никуда и не годится. Очеркист Семен Сибиряков («В борьбе за жизнь») ни о чем другом не говорит, как только о работах ссыльно-поселенца и об их оплате, а «работы» в его очерке насквозь сюжетны. Очеркист М. Адамович («На Черном море») рассказывает о проведении судовой забастовки; романист на его месте, а то и плохой фактист, построил бы повествование на психологии персонажей, – Адамович же только и говорит, что о технике: технике конспирации, технике подхода к массе, технике ведения стачки, технике выработки условий. Последнее даже по пунктам. Персонажей у него «нет», есть только дело, которое они строят. Почему же драматизм его определенно «технического» сюжета так захватывает, а самым потрясающим моментом является «сухая», бессюжетная формулировка требований, лишенная даже и тени патетики? Фактист В. Шкловский («Сентиментальное путешествие») говорит только о том, как он возится с автомобилями, с теорией сюжета, с грязью, с колкой дров, с переоценкой Стерна и со вшами, и нигде не «чувствует», – а ведь геллертерская проза Шкловского волнует больше специальной лирики!

Секрет скрытой сюжетности, оказывается, вовсе не в бегстве от тем «неинтересных», а – совсем наоборот – в бесстрашном углублении в это «неинтересное», «простое», «обыденное» до дна, – до выявления процесса «обыденного» (процесса ли труда, процесса забастовки, процесса починки штанов, черт возьми), до самого нутра его, – до техники! Секрет в огромной напряженности, в динамике, в стремлении преодолеть среду. Нужно заострить внимание на тяге к вещи, на организации ее, – нужно, как мы уже говорили, перенести центр тяжести интереса писателя с переживаний героя на переживания процессов. Герой от этого не пострадает, – он только будет говорить без слов, – а вещи оживут и много лучше заработают на человека. Процесс преодоления материи – вот лучшая скрыто-сюжетная героика наших дней. Он же – и лучшая внесюжетная скрепа. Это все во-первых.

Во-вторых: характер установки самого писателя. Наши писатели подходят в большинстве к предмету как чужие, – нужно, чтобы они подходили как свои. У лучших очеркистов это опять-таки есть. Б. Кушнер («103 дня на Западе») смотрит на мир глазами хозяина, притом – советского хозяина, слегка голодного: нельзя ли, мол, чего извлечь? И термины его – тоже хозяйские. Эти-то жадные на вещь глаза и делают книжку Кушнера по-своему сюжетной. С. Третьяков в замечательной своей автокорреспонденции «Сквозь не протертые очки» насквозь специфичен. Это – писатель-спец, поставивший себя в положение как бы вбирающего в себя аппарата, испытующий все мыслимые точки зрения и искренно желающий учиться видеть. Эта-то специфическая напряженность и делает теоретический в сущности очерк Третьякова «занимательным, как беллетристика».

Огромная внимательность к вещи и ее специфике присуща и тому же В. Шкловскому. Для него «всякая блоха – блоха», и нет вещей «неинтересных». Не в обиду будь писателю сказано, он обнюхивает весь мир, как впервые прозревший кутенок (такое принюхивание к вещи есть только у рабкора М. Горького). Стерн ему интересен также, как умышленно испорченный кем-то автомобиль. И Стерна и автомобиль он тут же починяет. Даже о вшах на фронте Шкловский отзывается, как большой специалист (позвольте не цитировать). И в шутку, и всерьез – он мастер производственного подхода. Вот – мелочь: автор удирает в Штеттин, по профессии же он шофер, – читайте: «Ехал потом на пароходе в Штеттин. Чайки летели за нами. По-моему, они устроили слежку за пароходом. Крылья у них гнутся, как жесь. Голос у них, как у мотоциклетки...»

Не потому ли, что товарищи не боятся специфики, – они читабельны и изнутри сюжетны?

Шкловский беспокоится о лоскутности своей книжки, и тут же признается: «И вся моя жизнь из кусков, связанных одними моими привычками». Разве плохая скрепа?

Нужно понять любую вещь в ее специфике и подходить к вещам «как свой»; нужно не только уметь, но и хотеть «видеть вещь»; нужно хозяйственно стремиться приспособить вещи на потребу человека, и тогда – можно не беспокоиться о сюжете.

#### КТО НАШИ ВРАГИ?

Стоит ли говорить о внешних врагах? К счастью, они отмирают. Гораздо интереснее поговорить о... прилипших. Да, литература факта так уже сильна, что может уже, кажется, позволить себе роскошь – иметь своих «примазавшихся»! Кто они? Гурманы старого художества, объевшиеся «красотой»; эстеты, потребители приевшегося вымысла, которых потянуло на «кисленькое». Один из них в «Вечерней Москве» (номер 203, 1928 года) так прямо и выбалтывается: «Мы уже достаточно пресытились фабулистическими хитросплетениями. Нас уже перестала интриговать запутанно–сложная приключенческая интрига. Подлинные события и истинные происшествия, даже простая хроника их, бесхитростное (!) воспоминание – вытесняют так называемую беллетристику». Отличное признание! Что же «им» нужно? «Интерес за последнее время к литературе фактов так возрос, что»... Ну, и? «Разве не заманчиво написать такие увлекательные романы, как биографии – берем почти наугад – Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Полежаева? История их жизни стоит (!) выдумки беллетриста. Факты их биографий ярче всякого вымысла». (Юр. Соболев. «Романы без лганья»).

Поняли, чего «им» хочется? То, что мы ставим на ноги, им хотелось бы прокатить на головах. Граждане, берегите карманы!..

Кроме прилипших, есть еще наивные. Они хотели бы работать с фактом, но организм их отравлен усадебной эстетикой. Их очень много. Вот – хороший юноша и коммунист, тов. Евгений Чернявский («Блики древнего города», изд. Московского т–ва писателей, 1928). Говоря о новом Самарканде, он жеманничает: «Зато растет новое, неожиданное»... «Но есть в нем что–то необычное, необыденное»... «Что придает ему какое–то особое очарование»... «Не правда ли, есть что–то любопытное в том облике Востока и приятное»... «И в этом доме, немного странном, но прекрасном, есть одна комната, почти зал, самая странная и самая прекрасная»...

Друг Евгений, не говори красиво!..

Кроме наивных, есть еще срывающиеся. Их тоже много. Вот – к примеру: автор прекрасного очерка «Начало», И. Жига (Москва, 1928). Работая определенно с фактами, он нет–нет да и сорвется в низкопробный беллетристизм. «Когда подъезжаешь к Питеру, всегда тебя что–то волнует. Всегда ожидаешь встретить что–нибудь необыкновенное. Словно едешь на переговоры к великому человеку и думаешь: а как–то он встретит, что–то скажет!» Автор хотел бы прямо сказать, к какому именно «великому» (великие всегда наперечет), да остерегся. А подумайте, как заиграло бы это неумело–типизированное «вообще», если бы подставить в эту алгебру конкретную фигуру!.. Или: только что точнее передав по пунктам принятую в Смольном резолюцию, товарищ ученически сбивается на прописные символы: «Черное осеннее небо сурово и холодно обнимало все. Окна плакали...» (Это еще от «море смеялось?»)...

Будем бороться с охвостьями беллетристизма!..

Кроме срывающихся, есть еще экзотики. Слово это звучит почти как «наркотики», и – во все не зря. Нет, оказывается, такого предмета, из которого нельзя было бы сделать средства для эстет–запоя. Есть два вида экзотики. Первый: для того, чтобы увидеть «факт», люди забираются куда–нибудь подальше, по возможности за сине море, за далеки горы, где не виданные раньше «факты» валяются так, что стоит только нагнуться... Мы не о таких уже «фактистах» говорим, как ленинградский журналист Евг. Шуан («В Аргентину на паруснике Товарищ», Гиз, Москва, 1928), объехавший полсвета только для того, чтоб описать потом душе–Тряпичкину, в каких домах терпимости и как советских матросов принимают. Есть, к сожалению, и среди лучших наших очеркистов это тяготение к легкой добыче. Детская болезнь очеркизма?..

Второй случай экзотики: побольше нанизать местных словечек. «Женщина, преступившая грозный закон шарията, женщина, снявшая паранджу и чачван, бежала по сонным улицам кишлака...» (Чернявский).

Братья писатели! Будем о том, что ближе!..

Кроме экзотики, есть еще легкомыслие. По–деликатному это называется – дилетантизм. Ста-  
ло уже модой, кажется – съездить на три недели за границу, осмотреть ее «в окно своей кареты»

и выпустить потом такую книжку, которая дает все основания нашим врагам (из внешних) праздновать дешевые победы над очеркизмом.

Ох, дилетантизм – большой порок! И легкомыслие – также...

Есть ли еще враги? Есть. И серьезные.

Отсутствие определенной целевой установки очеркиста все еще имеет место кое-где в наших писаниях. Факты фиксируются ради фактов. А это уж похоже на «пописывание» и ничего общего с необходимым очеркизмом не имеет...

Есть еще кое-где и вульгаризация. Явления берутся вне динамики. Отсюда – и бездейственность и подозрительный эпизм...

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Литература русская – на трудном переломе. Гальванизируемый труп поучительной беллетристики все еще камнем виснет над сознанием наших издателей. Но правильный уже прокладывает путь литература факта. Молодым нашим товарищам писателям необходимо разобраться:

– С кем идти?

Ответ на этот вопрос был бы не очень труден, если б можно было подходить к нему чисто умозрительно, исходя лишь из потребностей времени и игнорируя тяжелый груз традиций и писательских навыков. А тут еще потребности мещанского читателя! Воистину, легче мещанину 28 войти в царство небесное отвлекающей выдумки, нежели развращенному зиф'ами [т. е. «мещанскими», по мнению ЛЕФа, издательствами вроде «Земли и фабрики»] писателю облечься в верблюжью шкуру строителя. Вот тут-то и начинается отыгрывание на тематике. Товарищи думают, что стоит только революцию подать не по-пильнячьи, как революция в литературе тотчас осуществится. Нет, это дело все же труднее.

Кто хоть сколько-нибудь знаком с диалектикой литературных жанров, может засвидетельствовать, что всякая исторически необходимая форма ощущается впервые как факт, во второй же раз она работает только как пародия. Форма неотделима от социальной функции. Вот почему, перетаскивая чужую форму, мы естественно заимствуем нечто и от функции. Тут нужно прямо сказать: чем пародийно-откровеннее используем мы старую форму, тем менее опасность функционального заражения, и – чем серьезнее играют зиф'ы в беллетристику, тем лучше для... поповства.

Беллетристика – опиум для народа. Противозифие – в литературе факта.

Только решительный переход на новые, рационально-действенные приемы спасет нашу литературу от гниения. Одними тематическими привнесениями делу не поможешь. Нужно перевести самое дело литучебы на новые рельсы. Нужно решительно покончить с шаманством литературных попов.

Борьба литературных жанров есть такая же борьба общественных групп и классов, как и всякое иное столкновение надстроек. Действенным призывом к низвержению чуждых приемов начинается и кончается «писательская памятка».

## **ПРОЛЕТКУЛЬТ И ПРОЛЕТАРСКИЕ ПИСАТЕЛИ**

### **А. БОГДАНОВ. ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО**

#### **(Резолюция, предложенная на Первой Всероссийской Конференции Пролетарских культурно-просветительных организаций)**

1) Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом – сил классовых.

2) Пролетариату для организации своих сил в социальной работе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства – трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли.

3) Сокровища старого искусства не должны приниматься пассивно: тогда они воспитывали бы рабочий класс в духе культуры господствующих классов и тем самым в духе подчинения созданному ими строю жизни. Сокровища старого искусства пролетариат должен брать в своем

критическом освещении, в своем новом истолковании, раскрывающем их скрытые коллективные основы и их организационный смысл. Тогда они явятся драгоценным наследием для пролетариата, оружием в его борьбе против того же старого мира, который их создал, и орудием в устройствах нового мира. Передачу этого художественного наследия должна выполнять пролетарская критика.

4) Все организации, все учреждения, посвященные развитию дела нового искусства и новой критики, должны быть построены на товарищеском сотрудничестве, которое непосредственно воспитывает их работников в направлении социалистического идеала.

Принята единогласно при 1 воздержавшемся.

Ежемес. журн. «Пролетарская культура», № 5. Москва, 1918. «Горн». Книга первая. Московский Пролеткульт, 1918.

## **А. ГАСТЕВ. КОНТУРЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

К определению пролетарской культуры надо подходить с величайшей осторожностью. Храбрость некоторых мыслителей в этом вопросе большей частью венчается лишь банальностью.

Говорят, что это, прежде всего, культура труда. Но труд существует с сотворения мира. Это психология труда наемного. Но и здесь трудно отличить рабскую психологию от пролетарской. Психология борьбы, восстания, революции... Но разве мало прошло в общей исторической процессии революционных классов? Наконец, последняя, решающая характеристика – коллективизм. И опять же «но». Коллективы – артели, коллективы – коммуны, коллективы религиозные, коллективы политические, социальные... Их было тысячи...

Напрасно стали бы мы черпать материал для пролетарской культуры в различных формах рабочих организаций политических, профессиональных и кооперативных. Ведь эти организации свое организационное проявление находят лишь в одной форме – демократии, парламентарной или прямой в виде референдумов. Не надо думать, что тип «советской» организации открывает нам какие-либо новые горизонты для раскрытия пролетарской культуры. Ведь «советская» конституция есть не что иное, как демократия с избирательными ограничениями для имущих классов, и, кроме того, ведь советы это – политический блок пролетариата, крестьянской бедноты и даже крестьян «средняков». Куда-то вдаль, куда-то ввысь от этих временных образований надо идти, чтобы прощупать восходящую культуру пролетариата.

Для нового индустриального пролетариата, для его психологии, для его культуры прежде всего характерна сама индустрия. Корпуса, трубы, колонны, мосты, краны и вся сложная конструктивность новых построек и предприятий, катастрофичность и неумолимая динамика – вот что пронизывает обыденное сознание пролетариата. Вся жизнь современной индустрии пропитана движением, катастрофой, вделанной в то же время в рамки организованности и строгой закономерности. Катастрофа и динамика, скованные грандиозным ритмом, – вот основные, осеняющие моменты пролетарской психологии.

Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, инструменту, машине.

Машинизирование не только жестов, не только рабоче-производственных методов, но машинизирование обыденно-бытового мышления, соединенное с крайним объективизмом, поразительно нормализует психологию пролетариата. Смело утверждаем, что ни один класс ни старого, ни современного мира не проникнут такой нормализованной психологией, как пролетариат. Где бы он ни работал: в Германии, в Сан-Франциско, в Австралии, в Сибири, – у него есть только общие психологические формулы, которые воспринимают с быстротой электрического тока первый производственный намек и завершают его в сложный шаблонный комплекс. Пусть нет еще международного языка, но есть международные жесты, есть международные психологические формулы, которыми обладают миллионы. Вот эта-то черта и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, В, С или как 325,075 и 0 и т. д. В этой нормализованности психологии и в ее динамизме – ключ к величайшей стихийности проле-



тарского мышления. Это не значит, что пролетариат элементарно стихием, как крестьянская масса, артельная, шальная, слепая, – нет, это значит, что в его психологии из края в край мира гуляют мощные, грузные психологические потоки, для которых как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова. В дальнейшем эта тенденция незаметно создаст невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий.

Рядом с отмеченной, нормализованной психологией надо отметить ее особую социальную конструктивность.

Пролетариат, постепенно разбиваемый новой индустрией на определенные «типы», «виды», на людей определенной «операции», на людей определенного жеста, с другой стороны, впитывает в свою психологию весь тот грандиозный монтаж предприятия, который проходит перед его глазами. Это, главным образом, открытый и всем видимый монтаж самого завода, последовательность и соподчиненность операций и фабрикаций, наконец, генеральный монтаж всего производства, выражающийся в подчинении и контроле одной операции – другой, одной фабрикации – другой, одного «типа» – другому и т. д. Психология пролетариата здесь уже превращается в новую социальную психологию, где один человеческий комплекс работает под контролем другого и где часто «контролер» в смысле трудовой квалификации стоит ниже контролируемого и очень часто персонально совершенно неизвестен. Эта психология раскрывает новый рабочий коллективизм, который проявляется не только в отношениях человека к человеку, но и в отношении целостных групп людей к целостным группам механизмов. Такой коллективизм можно назвать механизированным коллективизмом. Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов–комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром.

Не ясно ли, что в лице пролетариата мы имеем растущий класс, который развертывает одновременно и живую рабочую силу, и железную механику своего нового коллектива, и новый массовый инженеризм, превращающий пролетариат в невиданный социальный автомат.

Все это не так просто, как хотелось бы думать многим специалистам по *пролетарской культуре*.

Не с такой простотой мы хотели бы подойти и к проблеме *пролетарского искусства*.

Обыкновенно, говоря о пролетарском искусстве, идеологи нетолько просто разрешают самый вопрос, но и главной характеристикой пролетарского искусства считают его нарочитую простоту. Такой подход к величайшей проблеме современности нам представляется большим недоразумением. Если даже говорить не о пролетариате, а о современном народе вообще, прошедшем через горнило техники, войны, революции, то к нему теперь не подойдешь с той нетронутой простотой, которой характеризуются наши народные художники-классики. Что же касается пролетариата, то подходить к нему с простотой, значит, с нашей точки зрения, проповедовать ханжество.

Конечно, не надо умышленно кривляться и заниматься стилизацией, но не надо упиваться и лубком.

Со стороны внутреннего содержания нового пролетарского искусства придется подойти к раскрытию всех сложных растущих психологических переживаний, посылно нами раскрытых выше. И если бы мы были только благочестивыми лубочниками, то, конечно, постарались бы только лишь влить «новое вино» в меха старые. Но такое предприятие будет обречено на неудачу. Класс, раскрывающий невиданную психологию, потребует рано или поздно новых методов раскрытия, он потребует нового художественного стиля.

Мы не хотим быть пророками, но, во всяком случае, с пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов. В частности, художникам слова придется разрешить уже не такую задачу, какую поставили себе *футуристы*, а гораздо выше. Если футуризм выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно недостаточ-

но для рабоче–производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предпрещаем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не только звуковым усилением, оно будет постепенно отделяться от живого его носителя – человека. Здесь мы вплотную подходим в какому–то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей, открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического.

А. Гастев, «Пролетарская культура», 1919, № 9–10.

## **А. БОГДАНОВ. ПУТИ ПРОЛЕТАРСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

### Тезисы

1. Творчество, всякое – техническое, социально–экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное, – представляет разновидность труда и точно так же складывается из организующих (или дезорганизующих) человеческих усилий. Это не что иное как труд, продукт которого не является воспроизведением готового образца, есть нечто «новое». Нет и не может быть строгой границы между творчеством и просто трудом; не только имеются все переходные ступени, но часто нельзя даже уверенно сказать, которое из двух обозначений более применимо.

Человеческий труд, всегда опираясь на коллективный опыт и пользуясь коллективно выработанными средствами, в этом смысле всегда коллективен, как бы ни были в частных случаях узко индивидуальны его цели и его внешняя, непосредственная форма (т. е. и тогда, когда это труд одного лица и только для себя). Таково же и творчество.

Творчество – высший, наиболее сложный вид труда. Поэтому его методы исходят из методов труда.

Старый мир не сознавал ни этой общей социальной природы труда и творчества, ни связи их методов. Он одевал творчество фетишизмом таинственного.

2. Все методы труда – а с ним и творчество – лежат, в одних и тех же рамках. Его первая фаза – комбинирующее усилие, вторая – подбор его результатов, устранение неподходящего. В труде «физическом» комбинируются материальные вещи, в «духовном» – образы; но как показывает новейшая психофизиология, природа усилий, комбинирующих и подбирающих, одна и та же – нервно–мускульная.

Творчество комбинирует материалы наново, не по привычному образцу, что ведет и к подбору более сложному, более интенсивному. Комбинирование и подбор образов происходит несравненно легче и быстрее, чем материальных вещей. Поэтому творчество чаще протекает в виде «духовного» труда, – но отнюдь не исключительно. Все почти открытия «случайные» и «незаметные» получились путем подбора материальных комбинаций, а не через предварительное сочетание и подбор образов.

3. Методы пролетарского творчества имеют свою основу в методах пролетарского труда, т. е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии.

Особенности этого типа: 1) соединение элементов «физического» и «духовного» труда; 2) прозрачный, ничем не скрытый и не замаскированный коллективизм самой его формы. Первое зависит от научного характера новейшей техники, в частности – от передачи механической стороны усилий машине: работник все более превращается в «руководителя» железных рабов, а его труд в возрастающей доле сводится к «духовным» усилиям – внимания, соображения, контроля, инициативы, роль же мускульных напряжений относительно сокращается. Второе зависит от концентрации рабочей силы в массовом сотрудничестве и от сближения специализированных видов труда силою машинного производства, которое во все большей мере непосредственную, физическую специализацию рабочих переносит на машины. Объективная и субъективная однородность труда возрастает, уничтожая перегородки между работниками; а при этой однородности фактическая совместимость труда становится основой товарищеских, т. е. сознательно–коллективистических отношений между ними. Эти отношения с их результатами – взаимным пониманием, взаимным сочувствием и стремлени-

ем заодно действовать – расширяются, переходя пределы фабрики, профессии, производства, на рабочий класс в национальном, а затем и мировом масштабе. Коллективизм борьбы человечества с природою впервые осознается.

4. Таким образом, методы пролетарского труда развиваются в направлении монистичности и осознанного коллективизма. В таком же направлении складываются, естественно, и методы пролетарского творчества.

5. Эти черты успели уже ясно выразиться в методах тех областей, где пролетарское творчество до сих пор проявлялось преимущественно – в экономической и политической борьбе и в научном мышлении. В первых двух областях это сказывалось постоянно в единстве строения организаций, которые пролетариат создавал, – партийных, профессиональных, кооперативных: один и тот же тип, один и тот же принцип – товарищеский, т. е. сознательно-коллективистический; сказывалось и в развитии программном, которое во всех них неуклонно тяготело к одному идеалу, именно социалистическому. В науке и философии марксизм явился воплощением и монизма метода и осознанно коллективистической тенденции. Дальнейшее развитие на основе тех же методов должно выработать всеобщую организационную науку, монистически объединяющую весь организационный опыт человечества в его социальном труде и борьбе.

6. Творчество бытовое, поскольку оно выходит из пределов экономической и политической борьбы, до сих пор у пролетариата шло стихийно, – тем не менее по той же линии; о том свидетельствует и развитие пролетарской семьи от авторитарного строения крестьянской или мещанской к товарищеским отношениям, и всемирно установившаяся пролетарская форма вежливости – «товарищ». Поскольку это творчество в дальнейшем будет идти сознательно, вполне очевидно, что его методы будут проникаться теми же самыми принципами: это будет творчество гармонически целостного; осознанно-коллективистического быта.

7. В сфере *художественного творчества* старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов («вдохновение» и т. п.), их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях. Хотя пролетариат делает здесь еще только первые шаги, но уже ясно намечаются общие, свойственные ему тенденции. Монизм сказывается в стремлении слить искусство с трудовой жизнью, сделать искусство орудием ее активно-эстетического преобразования по всей линии. Коллективизм, вначале стихийный, а потом все более сознательный, выступает ярко в содержании художественных произведений и даже в форме художественного восприятия жизни, освещая изображение не только человеческой жизни, но и жизни природы: природа, как поле коллективного труда; ее связи и гармонии, как зародыши и прообразы организованности коллектива.

8. Технические методы старого искусства развивались обособленно от методов других сфер жизни; техника пролетарского искусства должна сознательно искать и использовать материал и всех тех методов. Например, фотография, стереография, кинофотография, спектральные цвета, фонография и пр. должны найти свое определенное место в системе художественной техники как ее средства. Из принципа монизма методов вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого или косвенного применения в искусстве, – и обратно.

9. Осознанный коллективизм преобразует весь смысл работы художника, давая ей новые стимулы. Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности; новый поймет и почувствует, что в нем и через него творит великое целое – коллектив. Для первого оригинальность есть выражение самоценности его «я», средство его возвеличения; для второго она означает глубокий и широкий захват коллективного опыта и есть выражение его доли активного участия в творчестве и развитии жизни коллектива. Первый может полусознательно стремиться к жизненной правде – или уклоняться от нее; второй должен сознавать, что истина, объективность – это опора для коллектива в его труде и борьбе. Первый может ценить или не ценить художественную ясность; для второго она есть не что иное, как доступность коллективу, в котором живой смысл усилий художника.

10. Осознание коллективизма, углубляя взаимное понимание людей и связь чувства между ними, сделает возможным несравненно более широкое, чем до сих пор, развитие также и непосредственного коллективизма в творчестве, т. е. прямого сотрудничества в нем многих, вплоть до массового.

11. В искусстве прошлого, как и в его науке, есть очень много скрытых элементов коллективизма. Раскрывая их, пролетарская критика дает возможность творческого восприятия лучших произведений старой культуры в новом свете и с огромным обогащением их ценности.

12. Основное отличие нового творчества от прежнего то, что здесь оно впервые понимает себя и свою роль в жизни.

А. Богданов, «Пролетарская Культура», 1920, № 15–16.

## ДЕКЛАРАЦИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФРОНТ»

В связи с неоспоримыми победами пролетариата в широких слоях русской интеллигенции, доселе в массе враждебной пролетарской революции, происходит перелом настроения, иногда даже мировоззрения.

Характерно для пролетарской революции, что мнившие себя передовыми силами интеллигенции ее духовные вожди, в частности, художники слова, плетутся сейчас в хвосте обывательских масс. Насколько мы приветствуем духовный перелом интеллигенции в целом, настолько должно осторожно и строго критически отнестись к деятельности ее прежних вождей. Эти люди, в лучшем случае стоявшие в стороне в черные дни Советской России, теперь быстро меняют свои маски и краски и, чтобы не проиграть в дальнейшем, стараются заговорить чуждым им коммунистическим языком.

Так вырастает на наших глазах новая опасность – опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства. В свое время под флагом борьбы с мещанством в искусстве шли многие представители интеллигентских групп, проводя присущие им узкоиндивидуалистические, беспредметно революционные тенденции. Организация борьбы с буржуазной идеологией во всех ее видах должна перейти в руки тех, кто твердо стоит на платформе революционного марксизма. Углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве – основа всей работы «Литературного Фронта».

«Литературный Фронт» не ставит на своем знамени огульного отрицания всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм и направлений, которые несоответствуют новому восприятию жизни, поддерживая все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству.

Для этого «Литературный Фронт» исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и использует выработанные ими элементы, жизненного, здорового творчества. С этой точки зрения «Литературный Фронт» воспользуется и долгим опытом классической литературы и достижениями всех последних течений в искусстве.

Мы являемся лишь зачинщиками, инициативной группой будущего союза художников слова.

Не ставя никаких рамок в выборе форм, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм. Все вступающие в наш союз будут сплочены крепкой дисциплиной общей цели.

Призывая в наши ряды всех писателей–коммунистов и сочувствующих, мы особенно рассчитываем на могучие, еще только пробуждающиеся самобытные силы рабочих и крестьян, будущих творцов художественного слова.

В. Фриче, Н. Мещеряков, А. Луначарский, Н. Бухарин, Мих. Покровский, Ангарский, В. Полонский, В. Попов (Дубовской), В. Мордвинкин, К. Новицкий, Ив. Филиппченко, В. Вешнев, Е. Херсонская, Мих. Шимкевич, К. Лаврова, В. Кириллов, М. В. Морозов, Российский, Н. Кузько–Музин, О. Литовский, С. Басов–Верхожанцев, А. Серафимович, П. Коган, М. Герасимов, В. Мейерхольд, С. Лопашев, И. Касаткин, Г. Устинов, Чижевский, Н. Поваров.  
1920 г. «Горн», книга 5, с. 94.

## ДЕКЛАРАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «КУЗНИЦА»

### I. Диалектика.

Всякое явление в процессе развития таит внутри себя зародыш своего же собственного отрицания. Этот закон противоречия пронизывает красной осью как всю природу в ее бесконечном разнообразии движения, так и жизнь человеческого общества со всеми его надстройками.

### II. Скачок в царство свободы.

Рабочий класс в капиталистическом обществе есть противоречие этого общества. Фактом своего существования он отрицает его, развитием подтачивает изнутри и, созрев в его недрах, разрывает железное кольцо старого строя. Обездоленные множества, объединенные в процессе труда и борьбы за переустройство основ жизни, своим напором пересоздают и свою психику.

### III. Динамика форм.

Пролетарская революция, обусловленная факторами экономическими и политическими, разбивает старые формы общественной жизни. Революционное разрушение хоронит системы отживших идеологий, чувств, представлений. Новая психика завеществляется в новых формах общественной деятельности, общественная деятельность отливается в его художнике в новые формы искусства.

Так смена форм общества определяет формы искусства.

### IV. Искусство как особое орудие.

Пролетариату искусство так же необходимо, как армии транспорт, фабрики и заводы. Далекие горизонты новой эпохи, беспредельные перспективы деятельности, невиданная панорама революционного быта стоят перед новым искусством. Освобожденное от служения целям забавы и эксплуатации буржуазным классом, оно делается особым зрячим орудием организации грядущего коммунистического общества.

### V. Стиль – это класс.

Художники, откristализованные дореволюционным бытием, бессильны оформить творческий материал, вывернутый землетрясением Октябрьской революции. Для глыб грандиозных событий, созданных с любовью и энтузиазмом множествами, нет у этих художников собственного мировосприятия, мироема. И нет соответствующих орудий обработки, словесной техники, стиля. Стиль вообще – это внешняя маска произведения, за которой таится дух содержания; не только раковина, в которой прячется, как улитка, бытие и быт; не только почерк класса, где все открыто и ничего скрыть нельзя, это – живой волеобраз сращенных, органически законченных множеств класса. Буржуазные и мелкобуржуазные писатели в прошлом не имели связи с пролетариатом, чужды его практике, его устремлениям, его идеологии. А стиль – это класс.

### VI. Осужденные историей.

Символизм, футуризм и имажинизм как литературные течения единоутробные вскармленцы капиталистического строя.

Символизм был порожден страхом упадочного буржуазного общества перед революцией завтрашнего дня. Он всегда знаменует оборону, защиту и никогда – нападение. Он, как инок в келье, одновременно ненавидит и благоговеет.

Футуризм вырос из крайнего, гипертрофически развитого и в последнем счете сложившегося интеллигентского индивидуализма. Футуризм – значило смертницизм, будущий мертвицизм. Для него идти вперед – идти к собственной гибели, стоять на месте – значит окопаться в крепости техницизма и всяческой заумности. Отступить – некуда. Имажинизм – явление последних предсмертных конвульсий старого мелкобуржуазного общества (1918 г.), у которого осталось времени только на аналогию, бессвязную образологию происходящему. Вчерашнее искусство слова выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому.

### VII. Искусство мертвецкой.

*Техника искусства*, его изобразительные средства давно уже сделали самоцелью у художников предсмертной агонии капитализма. Пишутся громадные поэмы, исключительно

чтобы выявить «ритм»; делаются стихотворения ради «небывалой» рифмы, извергаются фонтаны строф, вызванивающие «аллитерацию», «образ» звука; строятся пьесы – удивить трепачком образного языка. Дробятся размеры (ямб, хорей и т. д.), дробится строчка стиха на, 1/2 строчки; 1/2 строчки на 1/4 строчки и т. д. Слова дробятся на слоги и пишутся один под другим, слоги делятся на отдельные буквы. Мир, из которого черпается литературный материал, – это неслыханный культ индивидуализма, близкого к умопомешательству, порнография, физиологические отправления, плохо прикрытая революционной фразой барковщина «серапионов», бессмысленные выкрики «слов с чужими брюхами» и т. п. Искусство старого строя вступило в фазу окончательного распада. И мы подымаем тяжелый рабочий молот заколотить наглухо дверь этой жуткой «храмины», мы вбиваем последний гвоздь в крышку этой раскрашенной гробницы искусства.

#### VIII. Красный флаг в пустыне.

НЭП как этап революции оказался в окружении искусства, похожего на искусничанье горилл. Художник–обезьяна как бы передразнивает своего предшественника, создававшего вдохновенно и в соответствии со своим временем непосредственно необходимое. В наши дни ненужное, пустое подражание, холодное жонглирование порожными формами ставятся в задачу дня – оживить упадочным техницизмом, вдохнуть жизнь в мумию искусства. На все это отпускаются средства. Ведется агитация. Рабочая молодежь, прорвавшаяся к знанию и художественному творчеству, в недоумении. Белинских нет. Над пустыней искусства – сумерки.

И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг платформы – декларации пролетарского искусства.

#### IX. Поросль в октябрь.

Искусство восходящего к власти пролетариата есть отрицание упадочного буржуазного искусства. Пролетариат в прошлом не имел собственного художника, а стоял перед глазами художника сочувствующего. И давно уже из недр капитализма проросла алая поросль.

Возникают его ростки во всех странах: Англии – Эллиот, Морис, Томас Гуд; Франции – Дюпон, Потье, Жюль Ромен, Верхарн; Бельгии – Менье, Экоут; Германии – Фрейлиграт, Штерн, Деммель, отчасти Гауптман; Италии – Ада–Негри; Америке – отчасти Уитмен, отчасти Лондон и Синклер; Украине – Франко, отчасти Шевченко; Венгрии – Петефи, Стефаник, Безруч; Латвии – Ян Рапнис; России – Некрасов, отчасти Горький. Пролетарские поэты и писатели вместе со своим классом, пережившим революцию 905 года, пришли как–то вдруг. Их искусство – искусство–антитеза молодого материалистического класса, – искусство, призванное заменить и заместить всякие мистические культы, уходящие в необратимость.

#### X. Мы.

Мы провозглашаем искусство как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм, формирующий кристаллы художественных потребностей. В нашем понимании художественное творчество – функция общественной идеологии, эмпиологии, психики вообще. Его база: состояние производительных сил страны и обусловленные ими экономические отношения; далее – социально–политический строй, выросший на данной экономической основе; затем определяемая частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально–политическим строем психика классового человека; и, наконец, идеология, отражающая в себе свойства этой психики. Труд и борьба за организацию коммунистического общества – первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества. Воздух для его дыхания – это массы. Связь с ними – открытые окна в психическую лабораторию художника.

#### XI. Поэзия – это практика пролетариата.

Класс Октября вздыбил социальную практику рабочего человечества на головокружительные высоты, откуда видно, что делать завтра, сделанное сегодня и вчера, – обратив эту практику в поэзию. Взгромождены горные вершины строительного материала; этаж за этажом вскинута невиданные перестройки начал новой жизни, затканые в подмостки и леса; черные провалы разрушенных суеверий и всяческой дикости; кольцо огня, накалившее докрасна горизонты небосклона, и орудийный грохот товарищеской защиты своего рабочего государства. Этот ежедневный творческий труд, ежечасное приспособление мирных условий

к себе и приспособление себя как строителя к ним, это изумительное, виртуозное мастерство организовать, разрушать, эта практика созидать и есть поэзия пролетариата. Его практика – его поэзия.

XII. Художник – медиум своего класса.

Каково мироощущение класса, таково и мироношение его художника. Каков мироем пролетариата, таков и мироем его функции – художника. Сколько может вдохнуть в свою грудь класс для жизнестроительства, сколько может вместить, чтобы дать форму воспринятому, – он выдыхает и формует через своего художника. Пролетарское искусство – это призма, где концентрируется лицо класса, зеркало, куда рабочие массы смотрятся на себя, на ими пройденное и созданное, на создаваемое и грядущее. Наша цель и задача осознать и выявить образ строителя коммунистического общества. Выковать революционные типы нового человека. Поднять орудием трудового слова девственную целину, на которой он возвращает условия нового существования, красную действительность. Показать этот новый быт не кинематографически, не жестиком, методами «Великого Немого», по-«серапионовски», бездушно, – но пронизать штурмом чувства и мысли, установить аккумуляторы для собирания, пока разрозненных, но уже включенных волю и сознаний в революционное жизнестроительство. Дать художественные образы научного революционно-марксистского миропонимания, художественно разрушить буржуазную идеологию наследственных переживаний первобытного собственника. Подвести итоги революции и наметить пути будущего. Оглянуться назад и снова вперед. Художник пролетариата есть творящий медиум своего класса.

XIII. Содержание и форма.

Бытие подсказывает и определяет форму и само показывается и определяется ею. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия творческого материала и стихии: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая – должны быть единым органическим целым. И далее: 1) картина произведения; 2) его пафос, напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звуковзвон – должны составлять единый органический образ и его атмосферу, – будь то поэма, драма, роман, небольшое стихотворение. Наше творчество должно захватывать не точкоподобные пятна жизни, а всю ее площадь. Соответственных средств, изобретательной техники у закатной буржуазии в ее упадочном искусстве нет, и мы должны искать их в мировых литературах, восходящих к жизни и власти исторических классов. И в жизни нашей эры Октября.

Мы – против бессодержательности и бессюжетности.

Мы – против пустозвонства, стихачества и рифмачества.

Мы – против словесных бездушных фокусов.

Мы – против индивидуалистических мигнов и настроений.

У пролетариата слишком здоров организм и крепки нервы, чтобы обращать внимание на эти миги, – когда перед ним стоят века, вдаваться в настроения, будучи в процессе исторических устремлений.

«Кузница» будет искать художественные формы, соответственные объему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать упадочников.

XIV. Пролетарское искусство.

*Пролетарское искусство* – это искусство, которое охватывает трехмерную площадь творческого материала в соответственную классу ясную, точную, синтетическую форму, – проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Это искусство по самой своей природе – искусство большого полотна, большого стиля – монументальное искусство.

Класс коллективного единодушия, всеобщего товарищества, рабочего содружества в труде, борьбе и поражении, класс единых интересов, чувств, переживаний, – от практических мелочей до взлетов к вершинам идеалов, – класс монолит, из которого история выграницила монумент Мемнона, возвещающий зарю нового дня; такой класс творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык, многосложный, многокрасочный, многообразный, богатством своего словаря выявляя бытие от пласта темного биозоологического существования до пласта сложнейших представлений и величественных идей, – способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля.

#### XV. Заглушение сорной травы.

Пролетарское творчество, освобождаясь от влияния упадочного искусства нашего времени, крепнет и все теснее связывается красными нитями с трудящимися и втягивает в сферу своего влияния не только пролетарские круги, но и примыкающие к революции мелкобуржуазные слои. Формы многих литературных течений уже испытывают на себе воздействие пролетарского искусства. Пробуют обрабатывать наш материал нашими же методами. Эти опыты нередко приводят к положительным результатам. Но некоторые товарищи–публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать оглоблей, часто по недосмотру вредят первым, но уже заглушающим сорную траву всходам нового искусства.

#### XVI. Смычка.

Мы открываем к нам доступ всем поэтам, писателям, художникам, музыкантам, кто тяготеет к пролетариату, его устремлениям и идеологии. Мы не боимся принимать их в свою среду и обработку. И в первую очередь – писателей из крестьянской среды. Ядро «Кузницы» крепко. Кузница углубляется и расширяется, молотов у диктатуры пролетариата хватит на всех.

#### XVII. Ударный отряд.

Объединение рабочих писателей «Кузница» – есть единственное объединение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и Р. К. П. В деле укрепления диктатуры и осуществления рабоче–крестьянской демократии в путях к коммунистическому обществу, оно осознает себя ударным отрядом на передовых позициях идеологического фронта.

#### XVIII. О международной «Кузнице».

Группа «Кузница» в организационной и творческой работе сплачивает ряды рабочих, писателей всей СССР, и выковывает основное ядро единого пролетарского искусства в целях международного объединения кузнецов рабочего искусства всех стран.

#### XIX. Заключение.

Буржуазное искусство выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому. Мы поднимаем тяжелый рабочий молот, вбить последний гвоздь в крышку этой гробницы искусства.

Смена форм общества меняет формы искусства. Мы провозглашаем искусство как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм. В нашем понимании художественное творчество – функция общественной идеологии, эмоциологии, классовой психики вообще. Пролетарское искусство, охватывая трехмерную площадь творческого материала в соответствующую классу ясную, точную, синтетическую форму, проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата. Труд и борьба за организацию коммунистического общества – первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества.

Бытие определяет форму и само показывается и определяется через нее. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая – должны быть единым, органическим целым. 1) Картина, 2) пафос, 3) звукозвон произведения должны составлять единый органический образ. Стиль – это класс. Художник – функция этого класса и его творящий медиум, и творчество поэзии – практика пролетариата.

Объединение рабочих писателей «Кузница» стоит на точке зрения Р. К. П. и осознает себя ударным отрядом на передовых позициях идеологического и художественного фронта. Группа «Кузница» в своей творческой работе сплачивает ряды рабочих–писателей всей СССР, и выковывает ядро кузнецов пролетарского искусства всех стран.

Председатель «Кузницы» Ив. Филиппченко.

Заместитель Н. Ляшко.

Секретарь Г. Санников.

Члены правления: Г. Айкуни, В. Кириллов.

Газ. «Правда», 1923 г., № 186.



## ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАТФОРМА ГРУППЫ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ «ОКТЯБРЬ»

Принята по докладу тов. Сем. Родова «Современный момент и задачи пролетарской литературы» в качестве платформы Московской Ассоциации Пролетарских Писателей.

### § 1

Эпоха социалистических революций, являющаяся переходом от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу, началась Октябрьской революцией, установившей в России диктатуру пролетариата при системе Советов, что только и дает пролетариату возможность стать организатором и переустроителем общества во всех отношениях.

### § 2

Оформив в процессе классовой борьбы революционно–марксистское понимание в области экономики и политики, пролетариат в остальных областях еще не вполне освободился от многовекового идейного воздействия со стороны господствовавших классов. Ныне, по окончании гражданской войны и в процессе углубления борьбы на экономическом фронте, выдвинулся фронт культурный, особенно важный в условиях НЭП'а и начавшегося идеологического наступления буржуазии, в связи с чем перед пролетариатом встает, в качестве первоочередной, задача строительства своей культуры, а, следовательно, и своей художественной литературы как могучего средства глубокого воздействия на чувственные восприятия масс.

### § 3

Пролетарская литература как движение только в результате Октябрьской революции получила необходимые условия для своего выявления и развития. Однако культурная отсталость русского пролетариата, вековой гнет буржуазной идеологии, упадочная полоса русской литературы последних лет и десятилетий перед революцией – все это вместе взятое влияло, влияет и создает возможность дальнейшего влияния буржуазной литературы на пролетарское творчество. Кроме того, на нем не могло не сказаться и влияние идеалистической мелкобуржуазной революционности, обусловленное стоявшей перед российским пролетариатом параллельной задачей завершения буржуазно–демократической революции. В силу этих условий пролетарская литература до сих пор неизбежно носила и часто носит эклектический характер как в области идеологии, так, следовательно, и в области формы.

### § 4

Между тем с началом планомерного социалистического строительства во всех областях методами НЭП'а и с переходом Р. К. П. (б) от агитации к систематической и глубокой пропаганде в широких пролетарских массах выявилась необходимость и в пролетарскую литературу ввести определенную систему.

### § 5

Исходя из всего вышеизложенного, группа пролетарских писателей «Октябрь», как часть пролетарского авангарда, проникнутая диалектически–материалистическим мировоззрением, стремится к созданию такой системы и считает достижение этого возможным лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы.

Полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы и борьбы на идеологическом фронте, группа «Октябрь», при своем возникновении, в основу своей деятельности кладет следующие исходные положения:

### § 6

В классовом обществе художественная литература, наряду с остальным, служит задачам определенного класса и только через класс – всему человечеству. Отсюда, пролетарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата как переустроителя мира и создателя коммунистического общества.

### § 7

В процессе распространения и укрепления диктатуры пролетариата и приближения к коммунистическому обществу пролетарская литература, оставаясь глубоко классовой, не только организует психику и сознание рабочего класса, но и все более влияет на остальные слои общества, этим самым выбивая последнюю почву из–под ног буржуазной литературы.

## § 8

Пролетарская литература противопоставляет себя буржуазной как ее антипод. Буржуазная литература, обреченная вместе со своим классом, старается затушевать свою сущность отрывом от жизни, уходом в мистику, в область «чистого искусства», форму как самоцель и т. д. Пролетарская литература, наоборот, кладет в основу творчества революционно–марксистское миропонимание и берет творческим материалом современную действительность, творцом которой является пролетариат, а также революционную романтику жизни и борьбы пролетариата в прошлом и его завоевания в перспективе грядущего.

## § 9

В связи с ростом общественного значения пролетарской литературы перед ней встает основная задача создания широких полотен, монументальных произведений с развернутым сюжетом, главным образом из жизни пролетариата. Группа пролетарских писателей «Октябрь» считает возможным выполнение этих требований лишь при условии, когда наряду с лирикой, господствовавшей последнее пятилетие в пролетарской литературе, в основу будет положен эпический и драматический подход к творческому материалу. В соответствии с этим и форма произведений будет стремиться к наибольшей широте, простоте и экономии художественных средств.

## § 10

Группа «Октябрь» утверждает примат содержания. Само содержание пролетарского литературного произведения дает словесно-художественный материал и подсказывает форму. Содержание и форма – диалектические антитезы: содержание определяет форму и художественно оформляется через нее.

## § 11

Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью всестороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы.

Поэтому группа не пойдет по пути увлечения какой-либо одной художественной формой и размежевания по формальному признаку, по которому до сих пор размежевывались буржуазные литературные школы, что по существу является перенесением идеализма и метафизики в процесс литературного творчества.

## § 12

Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния этих школ на пролетарское творчество и с опасностью их дальнейшего влияния, группа «Октябрь» в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм)

и стоит за единый, цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно необходимого содержания;

б) отвергает выделение слова–ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящие художественные произведения (футуризм)

и стоит за цельный ритм, организованно–развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм)

и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного произведения в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития, можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

## § 13

Таким образом, задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово–пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы.

## КОНСТРУКТИВИСТЫ

### О. ЧИЧАГОВА. КОНСТРУКТИВИЗМ

Конструктивизм не есть течение в искусстве, как думают многие. По существу своему конструктивизм отрицает искусство, как продукт буржуазной культуры. Конструктивизм – это идеология, возникшая в пролетарской России, во время революции, и как всякая идеология, – конструктивизм только тогда может быть жизнеспособным и непостроенным на песке, когда создает себе потребителя; а потому – задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека. Средствами к этому является интеллектуальное производство – изобретательство, и совершенствующее производство – техника.

Интеллектуально–материальное производство формуется из трех элементов: тектоники, конструкции и фактуры.

Тектоника – идеологическая часть конструктивизма – исходит, с одной 322 стороны, из свойств коммунизма, с другой стороны – из целесообразного использования материала.

Конструкция – организующая функция, доводящая до предела каждую данность.

Фактура – целесообразное использование материала, не ограничивающее тектоники.

Конструктивизм по своей природе динамичен; принципы сегодняшнего дня отпадают завтра, в связи с новыми достижениями техники. Критерием для этого служит целесообразность. Целесообразность не следует путать с утилитарностью. То, что утилитарно, – не есть еще целесообразно. Мы – конструктивисты – отрицаем искусство, так как оно не целесообразно: оно всегда было и есть достояние немногих.

Искусство по своему существу пассивно, оно только отражает действительность. Конструктивизм – активен, он не только отражает действительность, а действует сам.

Для расширения нашей деятельности мы, конструктивисты, должны стремиться войти во все области человеческой культуры и, разрушив изнутри старые мещанские устои, организовать новые формы бытия через воспитание нового конструктивного человека.

«Корабль», № 1 – 2 (7 – 8), январь 1923.

### А. ЧИЧЕРИН, Э. СЕЛЬВИНСКИЙ. КЛЯТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ КОНСТРУКТИВИСТОВ-ПОЭТОВ

Человеку свойственно развиваться – «духовно» расти. Рост его (жизненный опыт) кристаллизуется в зародыши индивидуальных творческих схем. Схемы эти объективируются (организуются) в том или ином материале потенциальным давлением (паром внутренним); 323 значит: «содержание» человека, естественное и различное, – толчок к материализации, материализация же зависит от объективных законов материала и произвола формовщика. Вот почему мы говорим только о «форме» из кусков скованных схем – кристаллов опыта–роста – искусстве.

Потенциальный схематический сгусток – эмбрион «содержания» – в силу основного закона человеческой психики – экономии сил, в каждом отдельном случае своего оформления требует себе соответствующих, и материалу, в котором организуется он, свойственных, закономерных приемов. Поэтому для передачи каких бы то ни было впечатлений и их комбинаций, в практически–жизненных приспособлениях или художественных концепциях, необходимы: подготовка и разрешение в фокусе (лушение ядра схемы), способами, функционально вытекающими из организуемого и того, что непосредственно связано с ним.

Подготовка и разрешение в фокусе без стороннего (неумышленного) заданию элемента достигается посредством *локализованного приема*.

*Локализованным приемом* мы называем центростремительную организацию материала.

Организованный *таким* образом материал мы называем *конструкцией, организатора – конструктивистом*, а принцип организации – *конструктивизмом*.

*Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированного (сведенного в фокус) в предустановленном месте конструкции.*

Принцип *конструктивного* распределения материала – *максимальная нагрузка потребности на единицу его*, т. е. – коротко сжато, в малом – многое, в точке – все.

324 Конструкция состоит из частей, нами названных *конструэмами*. *Конструэмы* стелятся вдоль стержня конструкции, но вынутые из нее они в себе замкнуты – целостны, каждая суть конструкция с иерархией своих конструэм; таким образом, каждая конструэма – законченная форма, принесшая себя в жертву стойкости целого.

Конструэмы бывают: *главные, вспомогательные и орнаментальные*.

*Главная* конструэма – задание; в ячейке ее находится матка конструкций.

*Вспомогательные* конструэмы – подготавливают к главной – ведущие.

*Орнаментальные* – подобно древним песнопевческим «Анененайкам» – вводятся якобы для украшения. Цель их, размещенных в конструкции расчетлив-целесообразно, – ввести умысел в кровь ворожкой. Орнаментальные – «опаснее» и надежнее всех остальных.

*Главная или магистральная конструэма*, в зависимости от характера организуемого, определяет строй всей конструкции. Подчиняясь объективным, законным свойствам материала, *магистрат* (ядро будущей матки) влияет на удельный вес остальных. Конструкция держится на упоре в него. Сдвиг его изменяет строй конструкции.

*Примечание:* Прекрасным примером сказанному может быть закон равнения по ударному слогу Московского слова: перемещение в конструкции – этом слове, – главной конструэмы – удара на слоге, – изменяет удельный вес всех вспомогательных, артикуляционно и экспираторно, иерархически соподчиненных слогов и дает новое слово.

Конструкция – монолит; выпад «песчинки» рушит целое.

Гиблая теория «разорванного сознания» и ублюдыш ее – теория «смещения планов», растлив легковерных поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошев и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров 98 % нынешних произведений можно читать вкривь и вкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т. д. безотносительно к целому.

Стать конструкции может потребовать ряда разнообразных, характерных для нее стилистических ходов; конструктивист, чтобы сделать задание, должен все знать, всем владеть в совершенстве; у нас нет двух одинаковых произведений – конструкций, мы отвергаем формальный канон.

Конструктивизм, как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: – звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции.

Мы знаем, что Мир необъемлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества – бесповоротное достижение – творчество; творчество: актуальность – движение – жизнь. Основа нашего творчества – организация жизни – организация локализаций.

Конструктивизм есть высшее мастерство, глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем.

Конструктивизм – это организация Конструктивистом себя в *форме форм*.

326 В машине винт винту помогает. Построенные на объективных, природных, открытых наукой законах, машины напоминают нам необходимость, естественность, наконец, – просто выгоду дружелюбной совместности.

Конструктивизм – школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте, – по существу своему коммунистичен. Организацией конструкций он воспитывает солидарность товарищескую и братскую спайку. Конструкция – яркий пример того, как «форма» может «со-

держат» необходимость и силу единства.

Мастера всех веков *предчувствовали* конструктивизм, и только *мы осознали* его как локализацию материала; мы сквозь форму идем *в форму форм* – мы растем. Содержание в нас естественно: природные свойства нудят материализовать его *в слове, в нем* конструируем мы пути *нашего* роста; мы клянемся: небывалые формы тесать – дальше некуда... Наш залог: воля, хитрость, верность и знания железобетонный упор.

Ноябрь 1922 – Март 1923. Москва. *Знаем*. Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-поэтов. М., 1923. К. П.

## СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ

Группа «Серapiоновы братья» возникла в начале 1921 г. в Петрограде. Ядром группы явилась литературная молодежь, занимавшаяся в студии переводчиков при издательстве «Всемирная литература»: И. Груздев, М. Зошенко, В. Каверин, Л. Лунц, Н. Никитин, В. Познер, Е. Полонская, М. Слонимский, Н. Тихонов, К. Федин. О формировании группы М. Слонимский писал: «Решили собраться вольно, без устава, и новых членов принимать руководствуясь только интуицией. То же – и в отношении «гостишек» Все, что писали, читалось на собраниях. То, что нравилось, признавалось хорошим, что не нравилось – плохим. Пуще всего боялись потерять независимость, чтобы не оказалось вдруг «Общество Серapiоновых братьев при Наркомпросе». В 1922 году петроградский журнал «Литературные записки» отвел большую часть своего третьего номера Серapiонам, предложив каждому из них рассказать о себе. Лев Лунц ответил: «Глупо писать автобиографию, не напечатав своих произведений... И не лучше ли будет, если я, вместо того чтобы говорить о себе, напишу о братстве?». Далее следовала статья, ставшая своего рода манифестом, «Почему мы Серapiоновы братья?». Статья Лунца вызвала острую дискуссию и в кругу Серapiоновых братьев, и в печати. Лунц участвовал в дискуссии, и в Москве напечатали его ответную статью «Об идеологии и публицистике».

### ЛЕВ ЛУНЦ. ПОЧЕМУ МЫ СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ?

1

«Серapiоновы Братья» – роман Гофмана. Значит, мы пишем под Гофмана, значит, мы – школа Гофмана.

Этот вывод делает всякий, услышавший о нас. И он же, прочитав наш сборник или отдельные рассказы братьев, недоумевает: «Что у них от Гофмана? Ведь, вообще, единой школы, единого направления нет у них. Каждый пишет по-своему».

Да, это так. Мы не школа, не направление, не студия подражания Гофману.

И поэтому – то мы назвались Серapiоновыми Братьями. Лотар издевается над Отмаром: «Не постановить ли нам, о чем можно и о чем нельзя будет говорить? Не заставить ли каждого рассказать непременно три острых анекдота или определить неизменный салат из сардинок для ужина? Этим мы погрузимся в такое море филистерства, какое может процветать только в клубах. Неужели ты не понимаешь, что всякое определенное условие влечет за собою принуждение и скуку, в которых тонет удовольствие?..»

Мы назвались Серapiоновыми Братьями, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману.

У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы, у каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний. «У каждого свой барабан» – сказал Никитин на первом нашем собрании.

Но ведь и Гофманские шесть братьев не близнецы, не солдатская шеренга по росту. Сильвестр – тихий и скромный, молчаливый, а Винцент – бешеный, неуправляемый, непостоянный, шипучий. Лотар – упрямый ворчун, брюзга, спорщик, и Киприан – задумчивый мистик. Отмар – злой насмешник, и, наконец, Теодор хозяин, нежный отец и друг своих братьев, неслышно руководящий этим диким кружком, зажигающий и тушащий споры.

А споров так много. Шесть Серapiоновых Братьев тоже не школа и не направление. Они нападают друг на друга, вечно несогласны друг с другом, и поэтому мы назвались Серapiоновыми Братьями.

В феврале 1921 года, в период величайших регламентаций, регистрации и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав, мы решили собираться без уставов и председателей, без выборов и голосований. Вместе с Теодором, Отмаром и Киприаном мы верили, что «характер будущих собраний обрисуетса сам собой, и дали обет быть верными до конца уставу пустынного Серапиона».

2

А устав этот, вот он.

Граф П\* объявил себя пустынным Серапионом, тем самым, что жил при императоре Деции. Он ушел в лес, там выстроил себе хижину вдали от изумленного света. Но он не был одинок. Вчера его посетил Ариосто, сегодня он беседовал с Данте. Так прожил безумный поэт до глубокой старости, смеясь над умными людьми, которые пытались убедить его, что он граф П\*. Он верил своим виденьям... Нет, не так говорю я: для него они были не виденьями, а истиной.

Мы верим в реальность своих вымышленных героев и вымышленных событий. Жил Гофман, человек, жил и Щелкунчик, кукла, жил своей особой, но также настоящей жизнью.

Это не ново. Какой самый захудалый, самый низколобый публицист не писал о живой литературе, о реальности произведений искусства?

Что ж! Мы не выступаем с новыми лозунгами, не публикуем манифестов и программ. Но для нас старая истина имеет великий практический смысл, непонятый или забытый, особенно у нас, в России.

Мы считаем, что русская литература наших дней удивительно чинна, чопорна, однообразна. Нам разрешается писать рассказы, романы и нудные драмы, – в старом ли, в новом ли стиле, – но непременно бытовые и непременно на современные темы. Авантюрный роман есть явление вредное; классическая и романтическая трагедия – архаизм или стилизация; бульварная повесть безнравственна. Поэтому: Александр Дюма (отец) – макулатура; Гофман и Стивенсон – писатели для детей. А мы полагаем, что наш гениальный патрон, творец невероятного и неправдоподобного, равен Толстому и Бальзаку; что Стивенсон, автор разбойничьих романов, – великий писатель; и что Дюма классик, подобно Достоевскому.

Это не значит, что мы признаем только Гофмана, только Стивенсона. Почти все наши братья как раз бытовики. Но они знают, что и другое возможно. Произведение может отражать эпоху, но может и не отражать, от этого оно хуже не станет. И вот Всев. Иванов, твердый бытовик, описывающий революционную, тяжелую и кровавую деревню, признает Каверина, автора бестолковых романтических новелл. А моя ультраромантическая трагедия уживается с благородной, старинной лирикой Федина.

Потому что мы требуем одного: произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью.

Своей особой жизнью. Не быть копией с природы, а жить наравне с природой. Мы говорим: Щелкунчик Гофмана ближе к Челкашу Горького, чем этот литературный босяк к босяку живому. Потому что и Щелкунчик и Челкаш выдуманы, созданы художником, только разные перья рисовали их.

3

И еще один великий практический смысл открывает нам устав пустынного Серапиона.

Мы собрались в дни революционного, в дни мощного политическою напряжения «Кто не с нами, тот против нас! – говорили нам справа и слева. С кем же вы, Серапионовы Братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?».

С кем же мы, Серапионовы Братья?

Мы с пустынным Серапионом.

Значит, ни с кем? Значит – болото? Значит – эстетствующая интеллигенция? Без идеологии, без убеждений, наша хата с краю?

Нет.

У каждого из нас есть идеология, есть политические убеждения, каждый хату свою в свой цвет красит. Так в жизни. И так в рассказах, повестях, драмах. Мы же вместе, мы – братство – требуем одного: чтобы голос не был фальшив. Чтоб мы верили в реальность произведения, какого бы цвета оно ни было.

Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность. Пора сказать, что некоммунистический рассказ может быть бездарным, но может быть и гениальным. И нам все равно, с кем был Блок – п о э т, автор «Двенадцати», Бунин – п и с а т е л ь, автор «Господина из Сан-Франциско».

Это азбучные истины, но каждый день убеждает нас в том, что это надо говорить снова и снова. С кем же мы, Серапионовы Братья? Мы с пустынным Серапионом. Мы верим, что литературные химеры особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать.

4

Братья!

К вам мое последнее слово.

Есть еще нечто, что объединяет нас, чего не докажешь и не объяснишь, наша братская любовь.

Мы не сочлены одного клуба, не коллеги, не товарищи, а Б р а т ь я!

Каждый из нас дорог другому, как писатель и как человек. В великое время, в великом городе мы нашли друг друга, авантюристы, интеллигенты и просто люди, – как находят друг друга братья. Кровь моя говорила мне: «Вот твой брат!» И кровь твоя говорила тебе: «Вот твой брат!» И нет той силы в мире, которая разрушит единство крови, разорвет союз родных братьев.

И теперь, когда фанатики–политиканы и подслеповатые критики справа и слева разжигают в нас рознь, бьют в наши идеологические расхождения и кричат: «Разойдитесь по партиям!» – мы не ответим им. Потому что один брат может молиться Богу, а другой Дьяволу, но братьями они останутся. И никому в мире не разорвать единства крови родных братьев.

Мы не товарищи, а Братья!

«Литературные записки». Литературно–общественный и критико–библиографический журнал, № 3, 1 авг. 1922 г. Петербург.

## ПУБЛИЦИСТИКА

### В. ЛЕНИН. К ГРАЖДНАМ РОССИИ. ДОКЛАД О ЗАДАЧАХ ВЛАСТИ СОВЕТОВ<sup>1</sup>.

#### К гражданам России!

Временное правительство низложено. Государственная власть перешла в руки органа Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов – Военно–революционного комитета, стоящего во главе петроградского пролетариата и гарнизона.

Дело, за которое боролся народ: немедленное предложение демократического мира, отмена помещичьей собственности на землю, рабочий контроль над производством, создание Советского правительства, это дело обеспечено.

Да здравствует революция рабочих, солдат и крестьян!

*Военно–революционный комитет при Петроградском Совете рабочих и солдатских депутатов*

25-го октября 1917 г., 10 ч. утра.

«Рабочий и Солдат» № 8, 25 октября (7 ноября) 1917 г.

Печатается по тексту газеты «Рабочий и Солдат», сверенному с рукописью

**Заседание Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов 25 октября (7 ноября) 1917 г.**

#### 1. Доклад о задачах власти Советов. Газетный отчет

Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась.

Какое значение имеет эта рабочая и крестьянская революция? Прежде всего, значение этого переворота состоит в том, что у нас будет Советское правительство, наш собственный орган

<sup>1</sup> Печатается по: В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Том 35. Октябрь 1917 – март 1918 // [http://fictionbook.ru/author/vladimir\\_lenin\\_ulyanov/polnoe\\_sobranie\\_sochineniyi\\_tom\\_35\\_oktya/read\\_online.html?page=2](http://fictionbook.ru/author/vladimir_lenin_ulyanov/polnoe_sobranie_sochineniyi_tom_35_oktya/read_online.html?page=2)

власти, без какого бы то ни было участия буржуазии. Угнетенные массы сами создадут власть. В корне будет разбит старый государственный аппарат и будет создан новый аппарат управления в лице советских организаций.

Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная, третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма.

Одной из очередных задач наших является необходимость немедленно закончить войну. Но для того, чтобы кончить эту войну, тесно связанную с нынешним капиталистическим строем, — ясно всем, что для этого необходимо побороть самый капитал.

В этом деле нам поможет то всемирное рабочее движение, которое уже начинает развиваться в Италии, Англии и Германии.

Справедливый, немедленный мир, предложенный нами международной демократии, повсюду найдет горячий отклик в международных пролетарских массах. Для того, чтобы укрепить это доверие пролетариата, необходимо немедленно опубликовать все тайные договоры.

Внутри России громадная часть крестьянства сказала: довольно игры с капиталистами, — мы пойдем с рабочими. Мы приобретем доверие со стороны крестьян одним декретом, который уничтожит помещичью собственность. Крестьяне поймут, что только в союзе с рабочими спасение крестьянства. Мы учредим подлинный рабочий контроль над производством.

Теперь мы научились работать дружно. Об этом свидетельствует только что происшедшая революция. У нас имеется та сила массовой организации, которая победит все и доведет пролетариат до мировой революции.

В России мы сейчас должны заняться постройкой пролетарского социалистического государства.

Да здравствует всемирная социалистическая революция! (*Бурные аплодисменты.*)

## **2. Резолюция**

Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов приветствует победную революцию пролетариата и гарнизона Петрограда. Совет в особенности подчеркивает ту сплоченность, организацию, дисциплину, то полное единодушие, которое проявили массы в этом на редкость бескровном и на редкость успешном восстании.

Совет, выражая непоколебимую уверенность, что рабочее и крестьянское правительство, которое, как Советское правительство, будет создано революцией и которое обеспечит поддержку городскому пролетариату со стороны всей массы беднейшего крестьянства, что это правительство твердо пойдет к социализму, единственному средству спасения страны от неслыханных бедствий и ужасов войны.

Новое рабочее и крестьянское правительство немедленно предложит справедливый демократический мир всем воюющим народам.

Оно немедленно отменит помещичью собственность на землю и передаст землю крестьянству. Оно создаст рабочий контроль над производством и распределением продуктов и установит общенародный контроль над банками, вместе с превращением их в одно государственное предприятие.

Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов призывает всех рабочих и все крестьянство со всей энергией беззаветно поддержать рабочую и крестьянскую революцию. Совет выражает уверенность, что городские рабочие, в союзе с беднейшим крестьянством, проявят непреклонную товарищескую дисциплину, создадут строжайший революционный порядок, необходимый для победы социализма.

Совет убежден, что пролетариат западноевропейских стран поможет нам довести дело социализма до полной и прочной победы.

*«Известия ЦИК» № 207, 26 октября 1917 г.*

*Печатается по тексту газеты «Известия ЦИК»*



## В ЗАЩИТУ СВОБОДЫ СЛОВА Газета-протест Союза Русских Писателей<sup>1</sup>

Петроград, воскресенье, 26 ноября 1917 г.

Однодневная газета под указанным названием, вышедшая в Петрограде 26 ноября 1917 года, – редчайший и яркий документ, свидетельствующий о противостоянии русских писателей и публицистов надвинувшемуся цензурному террору. Не случайно она приурочена к месяцу со дня выхода большевистского «Декрета о печати», о котором речь шла выше. В середине первого листа жирным шрифтом набрано: «Сегодня, 26 ноября, в помещении кинематографа „SOLEIL“ (Невский пр., 48, Пассаж) состоится МИТИНГ в защиту свободы печати. Речи произнесут: В. А. Базаров, М. Горький, Ф. И. Дан, А. М. Калмыкова, В. Лебедев, Д. С. Мережковский, В. Д. Набоков, П. Неведомский, А. В. Пешехонов, А. И. Потресов, Ф. И. Родичев, Ф. К. Сологуб, Н. В. Чайковский и представители печатного дела». Последний лист заканчивается лозунгом, набранным большими жирными буквами: «ДА ЗДРАВСТВУЕТ СВОБОДА ПЕЧАТИ!». Весьма красноречивы и названия рубрик и отдельных статей, помещённых в газете: «Слова не убить», «Осквернение идеала», «Насильникам», «Красная стена», «Протесты против насилия над печатью» и т. п.

В газете помещён также ряд других материалов: «Резолюции Союза печатников» и «Союза писателей»; под общей «шапкой» «Протесты против насилия над печатью» напечатана большая статья «Печать в наши дни» – о массовом закрытии «контрреволюционных» кадетских и социалистических газет, о том, что все они объявлены «вне закона», об арестах редакторов и т. д. В статье Петра Рысса «Крайности сходятся», в которой проводится аналогия между самодержавной и большевистской властью, говорится, в частности: «Царское самодержавие приветствует большевистское самодержавие. Покойные Д. Толстой и Плеве пожимают руки ученикам своим: Ленину, Троцкому, Бонч-Бруевичу. Крайности сошлись и на этот раз».

Далее публикуются лишь некоторые, наиболее выразительные тексты, принадлежащие перу писателей. Частично они были републикованы в подборке газеты «Совершенно секретно». 1990. № 5 (12). С. 5–6.

### Ф. К. Сологуб. Идеи не поддеваются на штыки

Пути истории, как прежде, очень скользки,  
И как судьбы страны ни проклинай, –  
Что из того, что он сидит в Тобольске, –  
Он царствует, безликий Николай!  
И вот опять, как и во время оно,  
Как в мантию царей, одет во тьму,  
Над словом он поставил фараона,  
Наполнил несогласными тюрьму.

\* \* \*

На что ему ничтожный Протопопов!  
Его жандармский голубой мундир!  
Нашлись толпы совсем иных холопов,  
Чтобы давить усердием весь мир.

\* \* \*

Но ты опять, растоптанное слово,  
Бессмертное, свободное живёшь,  
И мщение готовишь ты сурово,  
И стрелы смертоносные куёшь!

<sup>1</sup> Печатается по: Блюм А.В. От неолита до главлита // <http://coollib.com/b/187054/read>

### 3. Н. Гиппиус. Красная стена<sup>1</sup>

Хотелось бы мне знать, кто в наше время так прямо и скажет: «А я против свободы слова». Сам Бонч-Бруевич – спросите его! – непременно заявит, что он «всегда принципиально стоял за свободное слово». И верноподданные его с убеждением заявят, что Бонч – за всяческую волю. Да, пожалуй, так оно и есть. Мы можем оговориться, можем возразить Бончу тихим пушкинским стихом:

*«Ты для себя лишь хочешь воли...»*

Но и эта существенная поправка ничего не внесёт, и никаких изменений в действиях того же Бонча не может воспоследовать, ибо они, как действия и всех Троцких с Мстиславскими на придачу, – железно-логичны. Троцкие говорят и действуют со своего места. А место – обязывает. У каждого места – своя логика. Запрещение газет, отмена всей печати, кроме большевицкой, – одно из тысячи крайне положительных действий со стороны наших «властителей тел». Поведи они тут как-нибудь иначе, как-нибудь по-человечески, – нам, пожалуй, на этот беспорядок глядя, самим пришлось бы сказать, что случилось неладное: или логика их подвела, или они-логику. Пожалуй, и мы, на этот беспорядок глядя, спутались. А теперь, слава Богу, всё идёт хорошо. Всё ясно. Раз мы поняли, что наше «правительство» должно запрещать всё, не может, не изменяя себе, действовать по-человечески, мы самое его существо поняли.

По-человечески!

Вот три строки из моей «Современной записи» от 4 ноября 16-го года: «...сегодня буквально всем закрыли рот. Даже правым; даже попытки сказать что-нибудь окольными словами – всё было истреблено. Вечером из цензуры позвонили: „вы поменьше присылайте: нам приказ поступать по-зверски“».

И год минул. Завершается круг. Правда, год тому назад «зверство» было не такое реальное. Перед нынешним оно кажется несколько платоническим, щенячьим. Белую бумажку позволяли выпускать. Красными чернилами орудовали. Нынче не до чернил, когда у горла каждого редактора, почти каждую ночь – самая реальная винтовка. Но, по существу, два ноября – «два орешка под единой скорлупой», это надо помнить, что ж, что сегодняшней – погорче.

Хорошее дело – протест. Святое дело. Впрочем, нет, святой порыв, а не дело; потому что дела-то из протестов никогда, при наличии известного желания, не выходило. Мы, пишущие, всегда протестовали против насилия над словом. Я даже не знаю, когда мы не про-

<sup>1</sup> Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945) — поэт, прозаик, публицист, литературный критик (псевдоним Антон Крайний). Вместе с мужем, Д. С. Мережковским, эмигрировала в начале 1920 года. До 1990 года произведения Гиппиус у нас не издавались и находились под запретом. Занимала с самого начала резко враждебное отношение к октябрьскому перевороту как к «предательству» и «святотатству».

В Рукописном отделе Российской национальной библиотеки хранится несколько иной вариант статьи «Красная стена», но мы публикуем текст в первоначальном его варианте — таком, каким увидели его читатели 1917 года. Наиболее значительные дополнения и вставки, отсутствующие в опубликованном тексте: 1) После слов «самая реальная винтовка»: «Два ноября — „два орешка под единой скорлупой“, а то различие, что в нынешнем уже льются не чернила и не клюквенный сок, — показывает лишь, что орешек-то нынешний — погорче и потвёрже». 2) После слов «зверство красное»: «Любого цвета „державие“, со всеми его железно-логическими следствиями и зверствами, сметается только революцией. Только сила побеждает насилие. Есть такие явления, бывают такие моменты в истории, когда лишь сила внешнего удара пробуждает силу внутреннего...» Изменена и концовка в позднейших редакциях: «Да, наши протесты против удушения свободной печати, наши жалобы, наши возмущения, в каких бы горячих и убедительных словах они ни выражались, прямой своей цели не достигнут. В этом смысле они бесполезны. Так что же, молчать? Сидеть под подушками, вернее, под досками лежать, на которых сидят пирующие татары, и ждать? Нет! Уже потому нет, что молчать мы всё равно не можем. Когда режут — человек кричит, хотя бы это было бесцельно. Нас режут, и мы кричим, и будем кричать. Вот и всё. А может быть, и не дорежут. Может быть, не успеют...»

В ряде других сочинений Гиппиус не раз касается положения писателя и печатного слова после октября 1917 года. См., в частности, её «Чёрные тетради (1917–1919)».

тестовали. Разве уж так прихлопнут, так прихлопнут, что дух займётся и язык отнимется. А отдышимся – опять протестуем. Мы десятки лет стояли перед белой стеной, десятки лет били по ней «горячим словом убежденья», а стена... Да вот всего за два месяца до падения своего (уж не от наших протестов!) на ту же печать спокойно глядела «по-зверски». И не могло быть иначе. Такое свойство стены.

Совершенно та же стена стоит перед нами и сейчас. Не похожая, а именно та же самая, хотя окрашена не в белый, а в красный цвет. Истребление свободы слова – есть лишь частность, лишь одно из множества следствий, непобедимо вытекающее из первопричины. Из факта – стоит стена. От белодержавия – зверство белое над словом; от красnodержавия – зверство красное. Будем же трезвы, будем же мудры, перестанем обманывать себя: смягчилось ли зверство белое от «горячих слов» наших? Или для протеста против красного мы надеемся найти слова убеждения ещё более горячие? Нет. И больше скажу. Я дальше скажу. Наши протесты, наши святые требования свободы для слова – неисполнимы, пока стоит стена. Все частные свободы обусловлены свободой общей, первой. Но даже если бы мы, поняв это, обратили наши протесты, наши негодования от частного к общему, если б наши горячие слова стали бросать прямо в стену – если б! То и тут я скажу: бесполезно. Мы не дети. И жизнь чему-нибудь научила же нас, – всех нас, не писателей, а всю русскую интеллигенцию? Или мы не помним, что не побеждается насилие цветами слов?

Или мы не знаем, что «насилие силой побеждается...»?

Но возвращаюсь к частному, к нашему, к нам – рабочим пера. Что же нам делать сегодня, сию минуту? Лежать, не шевелясь, под досками, на которых сидят пирующие татары? Нет, нет! Уже потому нет, что молчать мы всё равно не можем. Когда режут – человек кричит, не раздумывая, что из этого выйдет. Нас режут, и мы кричим. Вот и всё.

А может быть, и не дорежут. Может быть, не успеют...

«Насилие силой побеждается...»

## **П. А. Сорокин<sup>1</sup>. Мы возвратились к средним векам**

Мы возвратились к средним векам. Свобода мысли распята большевиками и топчется каблуками красnogвардейцев и матросов, едва ли «ведающих, что они творят». Единственное утешение – что «на штыки идеи не уловляются», что идею каблуками нельзя раздавить и нельзя посадить её под арест. Так было в прошлом. Так есть теперь. И так будет в будущем. Да здравствует свободная человеческая мысль и её воплощение – свободная печать!

## **В. И. Засулич. Слова не убить<sup>2</sup>**

(...) Неустанной борьбой русские люди докажут – самим себе докажут, а это очень важно, – что, кроме деспотов и рабов, в России есть граждане, много граждан, дорожащих достоинством и честью своей страны, её свободой – больше, чем своим личным спокойствием, повседневным благополучием. В частности, свободу печати только так и можно защищать, как она теперь защищается. Несмотря на все закрытия, снова и снова возрождаются газеты и неустанно обличают всю ложь и злодейства нового деспотизма.

<sup>1</sup> Питирим Александрович Сорокин (1869–1968) — социолог с мировым именем. Принимал активное участие в партии эсеров. С 1918 года преподавал в Петроградском университете, в 1922 году был вместе с другими виднейшими деятелями культуры насильственно выслан из России на знаменитом «философском пароходе». Жил в США. Несмотря на определённые иллюзии в отношении советской власти, возникшие у Сорокина после Второй мировой войны, первые публикации его произведений на родине стали возможны лишь в горбачёвскую «перестройку».

<sup>2</sup> Вера Ивановна Засулич (1849–1919) — публицист, критик, активная участница революционного движения народников в шестидесятые-семидесятые годы. Неоднократно подвергалась арестам. В 1878 году совершила покушение на петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова. Была оправдана судом присяжных под председательством А. Ф. Кони. Долгое время жила в эмиграции. Вернулась в Россию в 1905 году. После переворота 1917 года обвиняла большевиков в узурпации власти, заняла резко непримиримую позицию, называя новое правительство «шайкой Ленина».

Я думаю, что Ленину и К° скоро надоеет так закрывать газеты, чтобы через день–другой они снова появлялись под другим именем. Он будет – и уже начинает – придумывать другие способы. Но другие способы должны изобретать и газеты, хотя бы пришлось в конце концов дойти и до подполья. Около них должны создаваться целые фаланги пособников и укрывателей, не пренебрегающих никакой работой.

В России, прожившей 7 месяцев на полной свободе, свободное слово не будет убито, и Ленину и Бонч–Бруевичу его не доконать.

### В. Г. Короленко. Протест<sup>1</sup>

Мне, профессиональному писателю, кровь бросилась в лицо от стыда и негодования, когда я увидел номер «Полтавского Дня» с белыми полосами, в которых так ясно почувствовалась властная «рука–владыка», считающая себя вправе стать между гласностью и населением нашего края.

Я спрашиваю: по какому праву это сделано и в чьих интересах? Ответ ясен: без всякого права и в интересах узкопартийных и односторонних. В Полтаве истинно неисповедимыми путями водворилась худшая и самая унижительная из цензур, потому что эта цензура партийная, во-первых, и самозванная, во-вторых. Это – не прежний гнёт, полный и бессмысленный, ложившийся равномерно на весь народ и на все партии, как стихия. Это – просто попытка одной партии наложить печать молчания на остальные, иначе мыслящие и не разделяющие её ожиданий.

В последнее время я по личным обстоятельствам держусь в стороне от местной политики. Но в такие дни, как нынешние, нельзя молчать. А постыдное зрелище газетного листа, изуродованного послереволюционными цензурными пробелами, наложенными неизвестно в каких видах и целях, меня, старого писателя, всю жизнь отстаивавшего свободу слова, побуждает к горячему протесту.

И я спрашиваю опять: кто и по какому праву лишил меня, как читателя и члена местного общества, возможности знать, что происходит в столице в эти трагические минуты? И кто заявляет притязание закрыть мне, как писателю, возможность свободно высказывать согражданам свои мысли об этих событиях без цензурской указки? И во имя каких государственных или общественных интересов я обязан этому подчиниться?

У меня нет к этому желанья, у гг. цензоров права. Но если речь идёт не о праве, а только о фактической возможности принудить меня подчиниться предварительной цензуре, то я жду от неё по меньшей мере того приёма, который практиковала хотя бы позорной памяти цензура губернаторских чиновников: вычёркивая «преступное» содержание, она не посягала на заглавие и подпись. Пусть будет ясна причина молчания. Явление дикое, странное, парадоксальное, но... водворившееся в Полтаве как торжествующий факт.

---

<sup>1</sup> Владимира Галактионовича Короленко (1853–1921) современники называли «нравственным гением». Всегда выступая против произвола и подавления мысли, писатель после октябрьского переворота остался верен своим гуманистическим убеждениям. Характерно, что первый его отклик на это событие — заметка «Опять цензура» (Вестник Полтавского губернского общественного комитета. 1917. 1 ноября) с протестом против введения предварительной цензуры. Второй — статья «Торжество победителей» (Русские ведомости. 1917. 3 декабря), направленная против подавления свободной мысли и слова. Живя в годы гражданской войны в Полтаве, Короленко неоднократно выступал с резкой критикой большевистской власти. После встречи с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским написал, по просьбе последнего, шесть писем, которые Луначарский обещал опубликовать. Обещание выполнено не было. Впервые «полтавские письма», в которых Короленко опять-таки не раз касается бессудного и несправедливого положения печатного слова, были опубликованы в парижских «Современных записках» (1922, т. 9). «Правительства погибают от лжи, — писал он в них. — Может быть, есть ещё время вернуться к правде». В России «Письма Луначарскому» смогли впервые появиться только в 1988 году.

## М. В. Ватсон<sup>1</sup>. В дни постыдного насилия...

В дни постыдного насилия,  
В дни гоненья мысли, слова —  
Палачам свободы юной  
Шлю проклятья я сурово.  
Но гоненья произвола  
Пламя мысли, пламя слова  
Погасить не смогут так же,  
Как огни светил небесных  
Погасить вовек не могут  
Ядовитые туманы.  
В храме мысли, в храме слова  
Свет горит неугасимый,  
Озаряя жизни путь.

## А. В. Тыркова. Опасный враг<sup>2</sup>

Так легко перестать верить в силу слова.

Какие тут слова, какие речи, когда ежеминутно подносят к вашему лицу кулак. Всё чаще слышишь от писателей:

Мы их статьями, а они нас штыками...

Детская игра...

Мелькали и у меня порой эти малодушные мысли. Но спасибо большевикам: они поддержали во мне писательское упрямство.

Ярость их борьбы с печатью лучше всего показывает, какая страшная сила — сила мысли, сила слова.

Физически Смольный и его руководители — не называю их по имени, потому что точный список подлинных руководителей мне неизвестен, завоевали Петроград. Что хотят, то и творят, не только здесь, но и на фронте.

Казалось бы, что такое газетные обличения и проклятия для победителей, да ещё опирающихся на «весь народ». Кричите сколько хотите. От слова не станется...

Но есть у человеческой мысли своя, тайная мощь. Есть у слова острота раскалённого железа, и присвоение его приводит врагов свободы в бессильную ярость, оставляет на их лицах следы нестираемые и беспощадные.

Никакими декретами—запретами не зальёшь пламя правдивого слова. Печатается оно обыкновенной типографской краской, на плохой газетной бумаге, а всё—таки, как в библейские времена, выводит на стенах дворцов своё вещее:

Мане... фэкел... фарес...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Мария Валентиновна Ватсон (1848–1932) — поэтесса, переводчица. С молодости была близка народническим и либеральным кругам, что и чувствуется в этом стихотворении, исполненном «гражданских» чувств.

<sup>2</sup> Ариадна Владимировна Тыркова-Вильямс (1869–1962) — публицист, общественный деятель, прозаик, литературовед. До революции — член ЦК кадетской партии. В ноябре 1917 года вместе с А. С. Изгоевым редактировала и издавала антибольшевистскую газету «Борьба». В марте 1918 года уехала в Англию, приняв там активное участие в лондонском Комитете освобождения России. В 1919 году вернулась в Россию, возглавила Отдел пропаганды при правительстве Деникина. С 1920 года жила во Франции, Англии и США.

В своих поздних мемуарах А. В. Тыркова-Вильямс, переосмысляя своё революционное прошлое, напишет: «Мы уверяли себя и других, что мы задыхаемся в тисках самодержавия. На самом деле в нас играла вольность, мы были свободны телом и духом. Многого нам не позволяли говорить вслух. Но никто не заставлял нас говорить то, что мы не думали. Мы не знали страха, этой унижительной, разрушительной, повальной болезни XX в., посеянной коммунистами. Нашу свободу мы оценили только тогда, когда большевики закрепили всю Россию. В царские времена мы её не сознавали».

<sup>3</sup> Исчислено, взвешено, разделено. — Слова, появившиеся на стене дворца во время пиршества царя

Хотя дворец этот не вавилонский, а Смольный, то древние слова переводятся на газетный русский язык. Но смысл остаётся тот же... И такую же смертельную, злую тревогу поднимают они среди больших и малых Валтасаров наших дней.

Значит, даже и они верят в вечную и непобедимую силу слова.

**М. ГОРЬКИЙ. НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ<sup>1</sup>**  
**«Новая Жизнь» № 205, 19 декабря 1917 г. (/января 1918 г.)**

Революция углубляется...

Бесшабашная демагогия людей, «углубляющих» революцию, дает свои плоды, явно гибельные для наиболее сознательных и культурных представителей социальных интересов рабочего класса. Уже на фабриках и заводах постепенно начинается злая борьба чернорабочих с рабочими квалифицированными; чернорабочие начинают утверждать, что слесари, токари, литейщики и г. д. суть «буржуи».

Революция все углубляется во славу людей, производящих опыт над живым телом рабочего народа.

А рабочие, сознающие трагизм момента, испытывают величайшую тревогу за судьбу революции.

«Боюсь, – пишет мне один из них – что недалек уже тот день, когда массы, не удовлетворившись большевизмом, навсегда разочаруются в лучшем будущем, навсегда потеряют веру в социализм и повернут все взоры опять к прошлому, к черному монархизму, и тогда дело освобождения народов погибнет на сотни лет.

Я думаю, что это будет, ибо большевизм не осуществит всех чаяний некультурных масс, и вот, я не знаю, что нам, находящимся среди этих масс, делать для того, чтоб не дать угаснуть вере в социализм и в лучшую жизнь на земле».

«Положение мало-мальски развитого рабочего в среде обалдевшей массы становится похоже на то, как бы ты стал чужой для своих же», – сообщает другой.

Эти жалобы, слышатся все чаще, предвещая возможность глубокого раскола в недрах рабочего класса. А иные рабочие говорят и пишут мне:

– «Вам бы, товарищ, радоваться, пролетариат победил!»

Радоваться мне нечему, пролетариат ничего и никого не победил. Как сам он не был побежден, когда полицейский режим держал его за глотку, так и теперь, когда он держит за глотку буржуазию – буржуазия еще не побеждена. Идеи не побеждают приемами физического насилия. Победители обычно – великодушны, – может быть, по причине усталости, – пролетариат не великодушен, как это видно по делу С. В. Паниной, Болдырева, Коновалова, Бернацкого, Карташева, Долгорукого и других, заключенных в тюрьму неизвестно за что.

Кроме названных людей в тюрьмах голодают тысячи, – да, тысячи! – рабочих и солдат.

Нет, пролетариат не великодушен и не справедлив, а ведь революция должна была утвердить в стране возможную справедливость.

Пролетариат не победил, по всей стране идет междоусобная бойня, убивают друг друга сотни и тысячи людей. В «Правде» сумасшедшие люди науськивают: бей буржуев, бей калединцев! Но буржуи и калединцы ведь это все те же солдаты – мужики, солдаты – рабочие, это их истребляют, и это они расстреливают красную гвардию.

Если б междоусобная война заключалась в том, что Ленин вцепился в мелкобуржуазные волосы Милюкова, а Милюков трепал бы пышные кудри Ленина.

– Пожалуйста! Деритесь, пань!

Но дерутся не пань, а холопы, и нет причин думать, что эта драка кончится скоро. И не возрадуешься, видя, как здоровые силы страны погибают, взаимно истребляя друг друга. А по улицам ходят тысячи людей и, как будто бы сами над собой издеваясь, кричат: «Да здравствует

---

<sup>1</sup> Особое место в наследии Горького занимают статьи, печатавшиеся в газете «Новая жизнь», которая выходила в Петрограде с апреля тысяча девятисот семнадцатого по июнь 1918 года. После победы Октября «Новая жизнь» бичевала издержки революции, ее «теневые стороны» (грабежи, самосуды, расстрелы). За это ее остро критиковала партийная печать. Кроме того, газету дважды приостанавливали, и в июне 1918 года закрыли совсем. В «Несвоевременных мыслях» Горький подходил к революции с морально-нравственных позиций, страшая неоправданного кровопролития. Он понимал, что при коренной ломке общественного строя вооруженных столкновений не избежать, но при этом выступал против бессмысленной жестокости, против торжества разнузданной массы, которая напоминает зверя, почуявшего запах крови. Печатается по: М. Горький. Несвоевременные мысли// [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1918\\_nesvoevremennye\\_mysl.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1918_nesvoevremennye_mysl.shtml)

мир!»

Банки захватили? Это было бы хорошо, если б в банках лежал хлеб, которым можно досыта накормить детей. Но хлеба в банках нет, и дети изо дня в день недоедают, среди них растет истощение, растет смертность.

Междоусобная бойня окончательно разрушает железные дороги; – если бы мужики дали хлеба, его не скоро подвезешь.

Но всего больше меня и поражает, и пугает то, что революция не несет в себе признаков духовного возрождения человека, не делает людей честнее, прямодушнее, не повышает их самооценки и моральной оценки их труда.

Есть, конечно, люди, которые ходят «гоголем», напоминая циркового борца, успешно пожившего противника своего «на обе лопатки», – о этих людях не стоит говорить. Но в общем, в массе – не заметно, чтоб революция оживляла в человеке это социальное чувство. Человек оценивается так же дешево, как и раньше. Навыки старого быта не исчезают. «Новое начальство» столь же грубо, как старое, только еще менее внешне благовоспитанно. Орут и топают ногами в современных участках, как и прежде орали. И взятки хапают, как прежние чинуши хапали, и людей стадами загоняют в тюрьмы. Все старенькое, скверненькое пока не исчезает.

Это плохой признак: он свидетельствует о том, что совершилось только перемещение физической силы, но это перемещение не ускоряет роста сил духовных.

А смысл жизни и оправдание всех мерзостей ее только в развитии всех духовных сил и способностей наших.

«Об этом – преждевременно говорить, сначала мы должны взять в свои руки власть».

Нет яда более подлого, чем власть над людьми, мы должны помнить это, дабы власть не отравила нас, превратив в людоедов еще более мерзких, чем те, против которых мы всю жизнь боролись.

### **М. ГОРЬКИЙ. РЕЧЬ НА МОСКОВСКОМ ПУБЛИЧНОМ СОБРАНИИ ОБЩЕСТВА «КУЛЬТУРА И СВОБОДА» «Новая Жизнь» N 126 (341), 30 (17) июня 1918 г.**

Доказывать необходимость культурно-просветительной работы излишне, эта необходимость очевидна, о ней красноречиво взывают и грязный камень наших мостовых, и вековая грязь сердца и мозга людей. Теперь более ясно, чем когда-либо раньше, мы видим, до чего глубоко заражен русский народ невежеством, до какой жуткой степени ему чужды интересы своей страны, какой он дикарь в области гражданской и как младенчески неразвито в нем чувство истории, понимание своего места в историческом процессе.

Говоря «русский народ», я отнюдь не подразумеваю только рабоче-крестьянскую, трудящуюся массу, нет, я говорю вообще о народе, о всех его классах, ибо, – невежественность и некультурность свойственны всей русской нации. Из этой многомиллионной массы темных людей, лишенных представления о ценности жизни, можно выделить лишь незначительные тысячи так называемой интеллигенции, т. е. людей, сознающих значение интеллектуального начала в историческом процессе. Эти люди, несмотря на все их недостатки, самое крупное, что создано Русью на протяжении всей ее трудной и уродливой истории, эти люди были и остаются поистине мозгом и сердцем нашей страны. Их недостатки объясняются почвой России, неплодородной на таланты интеллектуального характера. Мы все талантливо чувствуем – мы талантливо добры, талантливо жестоки, талантливо несчастны, среди нас немало героев, но – мало умных и сильных людей, способных мужественно исполнять свой гражданский долг – тяжелый долг в русских условиях. Мы любим героев – если они не против нас – но нам не ясно, что героизм требует эмоционального напряжения на один час или на день, тогда как мужество – на всю жизнь.

Культурная работа в условиях русской жизни требует не героизма, а именно мужества – длительного и непоколебимого напряжения всех сил души. Сеять «разумное, доброе, вечное» на зыбучих болотах русских – дело необычайной трудности, и мы уже знаем, что посева лучшей нашей крови, лучшего сока нервов дают на равнинах российских небогатые, печальные всходы. А, тем не менее, сеять надо, и это дело интеллигента, того самого, который ныне насильно отторгнут от жизни и даже объявлен врагом народа. Однако, именно он



должен продолжать давно начатую им работу духовного очищения и возрождения страны, ибо кроме него другой интеллектуальной силы – нет у нас.

Спросят: а пролетариат, передовой революционный класс? А – крестьянство?

Я думаю, что нельзя серьезно говорить о всей массе пролетариата как о силе культурной, интеллектуальной. Может быть, это удобно для полемики с буржуазией, для застрашивания ее и для самоободрения, но это излишне здесь, где, как я думаю, собрались люди, искренно и глубоко озабоченные будущим страны. Пролетариат в массе его – только физическая сила, не более; точно также и крестьянство. Иное дело, молодая исторически, рабочая и крестьянская интеллигенция, это, конечно, сила духовно–творческая и, как таковая, ныне она так же отколота от своей массы, так же одинока среди нее, как одинока и отколота от всей массы трудящихся наша старая, каторжная интеллигенция – каторжная не потому только, что часть ее бывала на казенной каторге, а по всем условиям ее существования в России, по всей ее жизни и работе.

Мне кажется, что первым должным делом следует признать необходимость объединения интеллектуальных сил старой опытной интеллигенции с силами молодой рабоче–крестьянской интеллигенции. Схема Всероссийской культурно–просветительной работы рисуется предо мною в таких линиях:

Прежде всего – самоорганизация всей интеллигенции, которая ныне поняла и почувствовала, что на одних политических программах, на политической пропаганде невозможно воспитать нового человека, что путь углубления вражды и ненависти ведет людей к полному озверению и одичанию, что для возрождения страны необходима немедленная напряженная культурная работа и что только это освободит нас от врагов внутренних и внешних.

Концентрация сил – первейшая задача дня и, концентрируя интеллектуальные силы страны, следует вовлечь в массу интеллектуальных работников весь запас рабоче–крестьянской интеллигенции, всех рабочих и крестьян, которые ныне бессильно и одиноко бьются среди родной им физически, но уже духовно чуждой, развращенной цинической демагогией искренних фанатиков или замаскированных авантюристов. Эти силы имеют огромное значение железного звена, посредством которого старая интеллигенция будет прочно соединена с массой и получит возможность непосредственного влияния на нее.

Концентрируя силы, объединив их со свежими силами рабоче–крестьянской интеллигенции, деятели культуры должны озаботиться координированием своей работы – это необходимо в целях экономии энергии, которой не так много у нас, это необходимо и для устранения параллелизма в работе.

Покрыв всю страну сетью культурно–просветительных обществ, собрав в них все духовные силы страны, мы зажжем повсюду костры огня, который даст стране и свет, и тепло, поможет ей оздороветь и встать на ноги бодрой, сильной и способной к строительству и творчеству. Речь идет не о внешнем и механическом соединении людей, разно мыслящих, но о внутреннем и живом слиянии едино чувствующих. Только так и только этим путем мы выйдем к действительной культуре и свободе.

Предвижу возражения: – а политика?

Надо встать над политикой, надо научиться и уметь ограничивать свои политические эмоции. При желании – это возможно. Политика является чем–то подобным низшим физиологическим потребностям, с тою неприятною разницей, что потребности политические неизбежно совершаются публично.

Политика, кто бы ее ни делал, всегда отвратительна, ибо ей неизбежно сопутствуют ложь, клевета и насилие. И так, как это правда, ее все должны знать, а это знание, в свою очередь, должно внушить сознание преимущества культурной работы над политической.

Более серьезной помехой культурной работе является наблюдаемое на почве голода и разочарований понижение жизнеспособности интеллигенции, апатия, все более угнетающая ее.

С голодом надо бороться развитием взаимопомощи среди лиц интеллектуального труда, а что касается до «разочарований» в народе, в социализме, в России – думаю, что я не сумею ничего сказать по этому поводу.

Конечно, лучше бы не поддаваться в свое время очарованию, ибо решительно ничего очаровательного в русском народе никогда не было, но уж если увлеклись и разочаровались, – тут

ничего не скажешь. Очарование – дело веры, разочарование – возмездие за слепую веру. От разочарования хорошо помогает знание, и это единственное, что можно рекомендовать разочарованным. Лично я всю жизнь во всех моих чувствах, и мыслях, и делах отправлялся от человека, будучи навсегда и непоколебимо убежден, что существует только человек, все же остальное есть его мнение и его деяние.

И в эти дни, страшные для всех, для всей страны, созданной множеством поколений, воспитавших нас таковыми, каковы мы есть, в эти дни безумия, ужаса, торжества глупости и пошлости, я помню одно: все это от человека идет, все это он творит...

И он же сотворил все прекрасное на земле, всю поэзию ее, все великолепные подвиги мужества и чести, все радости и праздники жизни, всю прелесть ее, ее смешное и великое, ее красивые мечты и чудесные науки, он создал свой дерзкий разум и непреклонную волю к счастью.

И это он, человек, всегда во все дни трагедий, страданий, мук – упрямо верующий в победу новых добрых начал над старыми и злыми, это он, непобедимый ничем, соединил нас здесь для дружеской человеческой беседы.

Пойдемте же к человеку, который и грязно, и много грешен, но – искупает грязь и грех величайшими, невыносимыми страданиями.

Можем ли мы создать атмосферу, в которой человеку дышалось бы легче?

И можем, и должны.

## **АЛЕКСАНДР БЛОК. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ<sup>1</sup>** (Ответ Александру Блоку)

*Впервые опубликовано: «Знамя труда», 1918, 19 января.*

«Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России», слышу я вокруг себя.

Но передо мной – Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь называл несущейся тройкой.

Россия – буря. Демократия приходит «опоясанная бурей», говорит Карлейль.

России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому – великой.

В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда.

То были времена, когда царская власть в последний раз достигла, чего хотела: Витте и Дурново скрутили революцию веревкой; Столыпин крепко обмотал эту веревку о свою нервную дворянскую руку. Столыпинская рука слабела. Когда не стало этого последнего дворянина, власть, по выражению одного весьма сановного лица, перешла к «поденщикам»; тогда веревка ослабла и без труда отвалилась сама.

Все это продолжалось немного лет; но немногие годы легли на плечи как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь.

Распутин – всё, Распутин – всюду; Азефы разоблаченные и неразоблаченные; и, наконец, годы европейской бойни; казалось минуту, что она очистит воздух; казалось нам, людям чрезмерно впечатлительным; на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина.

Что такое война?

Болота, болота, болота; поросшие травой или занесенные снегом; на западе – унылый немецкий прожектор – шарит – из ночи в ночь; в солнечный день появляется немецкий фоккер; он упрямо летит одной и той же дорожкой; точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку; вокруг него разбегаются дымки: белые, серые, красноватые (это мы его обстреливаем, почти никогда не попадая; так же, как и немцы – нас); фоккер стесняется, колеблется, но старается держаться своей поганой дорожки; иной раз методически сбросит бомбу; значит, место, куда он целит, истыкано на карте десятками рук немецких штабных; бомба упадет

---

<sup>1</sup> Печатается по: Александр Блок. Интеллигенция и Революция // [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_intelligentzia\\_i\\_revolutzia.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_intelligentzia_i_revolutzia.shtml)

иногда – на кладбище, иногда – на стадо скотов, иногда – на стадо людей; а чаще, конечно, в болото; это – тысячи народных рублей в болоте.

Люди глазеют на все это, изнывая от скуки, пропадая от безделья; сюда уже успели перетащить всю гнусность довоенных квартир: измены, картеж, пьянство, ссоры, сплетни.

Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидит с убеждением (не символ ли это?) на узенькой тысячеверстной полоске, которая называется «фронт».

Люди – крошечные, земля – громадная. Это вздор, что мировая война так заметна: довольно маленького клочка земли, опушки леса, одной полянки, чтобы уложить сотни трупов людских и лошадиных. А сколько их можно свалить в небольшую яму, которую скоро затянет трава или запорошит снег! Вот одна из осязаемых причин того, что «великая европейская война» так убога.

Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то *безделье*, та *скука*, та *пошлятина*; имя обоим – «великая война», «отечественная война», «война за освобождение угнетенных народностей», или как еще? Нет, под этим знаком – никого не освободишь.

Вот, под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя: точно сидели под колпаками, из которых постепенно выкачивался воздух. Вот когда действительно хамело человечество, и в частности – российские патриоты.

Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909–1916. Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит, и в шуме его – новая музыка.

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в людном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это – о том же, все о том же.

Музыка ведь не игрушка; а та *бестия*, которая полагала, что музыка – игрушка, – и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!

Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую немного равных себе по величию. Вспоминаются слова Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые,  
Его призвали все благие,  
Как собеседника на пир,  
Он их высоких зрелищ зритель...

Не дело художника – смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполнится оно или нет. У художника – все бытовое, житейское, быстро сменяющееся – найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни. Те из нас, кто уцелеет, кого не «изомнет с налету вихорь шумный», окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладеть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион; он, «выброшенный волною на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою» сушить «на солнце, под скалою».

Дело художника, *обязанность* художника – видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».

Что же задумано?

*Переделать все*. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное – называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*.

Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но – это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда – *о великом*.

Размах русской революции, желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может, исполнится это желание или нет, – гадать не нам), таков: она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны – теплый ветер – и нежный запах апельсиновых рощ; увлажнит спаленные солнцем степи юга – прохладным северным дождем.

«Мир и братство народов» – вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать.

Русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия – большой корабль, которому суждено большое плаванье. Они, как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: «все, все, что гибелью грозит», таило для них «неизъяснимы наслажденья» (Пушкин). Чувство неблагополучия, незнание о завтрашнем дне, сопровождало их повсюду. Для них, как для народа, в его самых глубоких мечтах, было *все или ничего*. Они знали, что только о прекрасном стоит думать, хотя «прекрасное трудно», как учил Платон.

Великие художники русские – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой – погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто – злобе. Но они знали, что, рано или поздно, *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*.

Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Который разочаровался в жизни, живет у нее «на подаянии», «из милости»? Который думает, что жить «не особенно плохо, но и не очень хорошо», ибо «все идет своим путем»: путем... эволюционным; люди же так вообще плохи и несовершенны, что дай им только бог прокряхтеть свой век кое-как, сколачиваясь в общества и государства, ограждаясь друг от друга стенками прав и обязанностей, условных законов, условных отношений...

Так думать не стоит; а тому, кто так думает, ведь и жить не стоит. Умереть легко: умереть можно безболезненно; сейчас в России – как никогда: можно даже без попа; поп не обидит отпевальной взяткой...

Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать неожиданного; верить не в «то, чего нет на свете», а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – *прекрасна*.

Смертельная усталость сменяется животной бодростью. После крепкого сна приходят свежие, умытые сном мысли; среди бела дня они могут показаться *дурацкими*, эти мысли. Лжет белый день.

Надо же почуять, откуда плывут такие мысли. Надо вот сейчас понять, что народ русский, как Иванушка–дурачок, только что с кровати схватился и что в его мыслях, для старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила.

Почему «учредилка»? (Между прочим, это вовсе не так обидно. У крестьян есть обычное – «потребилка».) – Потому, что мы сами рядили о «выборных агитациях», сами судили чиновников за «злоупотребления» при этих агитациях; потому, что самые цивилизованные страны (Америка, Франция) сейчас захлебнулись в выборном мошенничестве, выборном взяточничестве

Потому, что (я по-дурацки) самому все хочется «проконтролировать», сам все хочу, не желаю, чтоб меня «представляли» (в этом – великая жизненная сила: сила Фомы Неверного); потому еще, что некогда в многоколонном зале раздастся трубный голос весьма сановного лица: «Законопроект такой-то в тридцать девятом чтении отклоняется»; в этом трубном голосе будет такой тупой, такой страшный сон, такой громовой зевок «организованной ответственности», такой ужас без имени, что опять и опять наиболее чуткие, наиболее музыкаль-

ные из нас (русские, французы, немцы – все одинаково) бросятся в «индивидуализм», в «бегство от общественности», в глухую и одинокую ночь. Потому, наконец, что бог один ведает, как выбирала, кого выбирала, куда выбирала неграмотная Россия сегодняшнего дня; Россия, которой нельзя втолковать, что Учредительное Собрание – не царь.

Почему «долгой судьбы»? – Потому, что есть томы «уложений» и томы «разъяснений», потому, что судья-рин и «аблакаты»-барин толкуют промеж себя о «деликте»; происходит «судоговорение»; над несчастной головой жулика оно происходит. Жулик – он жулик и есть; уж согрешил, уж потерял душу; осталась одна злоба или одни покаянные слезы: либо удрать, либо на каторгу; только бы с глаз долой. Чего же еще над ним, напакостившим, измываться?

Либерального «аблаката» описал Достоевский; Достоевского при жизни травили, а после смерти назвали «певцом униженных и оскорбленных». Описал еще то, о чем я говорю, Толстой. А кто обносил решеточкой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не «надругались»? А почему вы знаете, может быть, рад бы был Лев Николаевич, если б на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки – Божьи, а решеточка – не особенно.

Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их ‘ развесистыми липами и кленами господина показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью.

Всё так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают.

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие».

Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно-ценного? Мало мы любили, если трусим за любимое. «Совершенная любовь изгоняет страх». Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, – не кремль. Царь, сам свалившийся с престола, – не царь. Кремли у нас в сердце, цари – в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и с головой.

Что же вы думали? Что революция – идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ – паинька? Что сотни обыкновенных жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что так «бескровно» и так «безболезненно» и разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом?

Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? Не вам ли надо крикнуть: «Noli tangere circulos meos» («Не тронь моих кругов» (лат.))? Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше, чем с кого-нибудь. В вас не было этого хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышат музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» – сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя.

А лучшие люди говорят: «Мы разочаровались в своем народе»; лучшие люди ехидничают, надмеваются, злобствуют, не видят вокруг ничего, кроме хамства и зверства (а человек – тут, рядом); лучшие люди говорят даже: «никакой революции и не было»; те, кто места себе не находил от ненависти к «царизму», готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит; вчерашние «пораженцы» ломают руки над «германским засильем», вчерашние «интернационалисты» плачутся о «Святой Руси»; безбожники от рождения готовы ставить свечки, молясь об одолении врага внешнего и внутреннего.

Не знаю, что страшнее: красный петух и самосуды в одном стане или эта гнетущая немужественность – в другом?

Я обращаюсь ведь к «интеллигенции», а не к «буржуазии». Той никакая музыка, кроме фортепьян, не снилась. Для той все очень просто: «в ближайшем будущем наша возьмет», будет «порядок», и все – по-старому; гражданский долг заключается в том, чтобы беречь добро и шкуру; пролетарии – «мерзавцы»; слово «товарищ» – ругательное; свое уберечь – и сутки прочь: можно и посмеяться над дураками, задумавшими всю Европу взбаламутить, потрясти брюхом, благо удалось урвать где-нибудь лишний кусок.

С этими не поспоришь, ибо дело их – бесспорное: брюшное дело. Но ведь это – «полупросвещенные» или совсем «непросвещенные» люди; слышали они разве только о том, что нахрюкали им в семье и школе. Что нахрюкали, то и спрашивается:

*Семья:* «Слушайся папу и маму». «Прикапливай деньги к старости». «Учись, дочка, играть на рояли, скоро замуж выйдешь». «Не играй, сынок, с уличными мальчишками, чтобы не опорочить родителей и не изорвать пальто».

*Низшая школа:* «Слушайся наставников и почитай директора». «Ябедничай на скверных мальчишек». «Получай лучшие отметки». «Будь первым учеником». «Будь услужлив и угодлив». «Паче всего – закон божий».

*Средняя школа:* «Пушкин – наша национальная гордость». «Пушкин обожал царя». «Люби царя и отечество». «Если не будете исповедоваться и причащаться, вызовут родителей и сбавят за поведение». «Замечай за товарищами, не читает ли кто запрещенных книг». «Хорошенькая горничная – гы».

*Высшая школа:* «Вы – соль земли». «Существование Бога доказать невозможно». «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки». «Вам еще рано принимать участие в политической жизни». «Царю показывайте кукиш в кармане». «Заметьте, кто говорил на сходке».

*Государственная служба:* «Враг внутренний есть студент». «Бабенка недурна». «Я тебе покажу, как рассуждать». «Сегодня приедет его превосходительство, всем быть на местах». «Следите за Ивановым и доложите мне».

Что спрашивать с того, кто все это добросовестно слушал и кто всему этому поверил? Но ведь интеллигенты, кажется, «переоценили» все эти ценности? Им приходилось ведь слышать и другие слова? Ведь их просвещали наука, искусство и литература? Ведь они пили из источников не только загаженных, но также – из источников прозрачных и головокружительно бездонных, куда взглянуть опасно и где вода поет неслыханные для непосвященных песни?

У буржуа – почва под ногами определенная, как у свиньи – навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это – и все полетит вверх тормашками.

У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны.

Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знание, методы, навыки, таланты – имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи, – что же нам терять?

Стыдно сейчас надмеваться, ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над Россией, над которой пролетает революционный циклон.

Значит, рубили тот сук, на котором сидели? Жалкое положение: со всем сладострастьем ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегами и дождями коряг – сухие полешки, стружки, щепочки; а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), – бегать кругом и кричать: «Ах, ах, сгорим!»

Я не говорю о политических деятелях, которым «тактика» и «момент» не позволяют показывать душу. Думаю, не так уж мало сейчас в России людей, у которых на душе весело, которые хмурятся по обязанности.

Я говорю о тех, кто политики не делает; о писателях, например (если они делают политику, то грешат против самих себя, потому что «за двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь»: политики не сделают, а свой голос потеряют). Я думаю, что не только право,

но и обязанность их состоит в том, чтобы быть нетактичными, «бестактными»: слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра.

Русской интеллигенции – точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки. Не стыдно ли издеваться над безграмотностью каких-нибудь объявлений или писем, которые писаны доброй, но неуклюжей рукой? Не стыдно ли гордо отмалчиваться на «дурацкие» вопросы? Не стыдно ли прекрасное слово «товарищ» произносить в кавычках?

Это – всякий лавочник умеет. Этим можно только озлобить человека и разбудить в нем зверя.

Как аукнется – так и откликнется. Если считаете всех жуликами, то одни жулики к вам и придут. На глазах – сотни жуликов, а за глазами – миллионы людей, пока «непросвещенных», пока «темных». Но просветятся они не от вас.

Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте (своей); такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы – глупые, мы понять не можем; а есть и такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и кцижная литература.

Надменное политиканство – великий грех. Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать кругом. Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная «адогматическая догматика», приправленная снисходительной душевностью. За душевностью – кровь. Душа кровь притягивает. Борьба с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью пути к духовности? Прекрасное и без того трудно.

А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию.

9 января 1918

## **ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ (Ответ Александру Блоку)<sup>1</sup>**

Напечатано в газете «Труд» – органе Московского комитета эсеров – 27.01.1918.

ЕЩЁ ОДИН писатель выступил с прославлением большевизма. На сей раз не вздох о субсидии нищезанца Ясинского, не рассказы о зверстве офицеров (за приличное вознаграждение) Серафимовича – раздался искренний, пламенный голос большого русского поэта Александра Блока. В статье \*, напечатанной в газете левых социалистов-революционеров «Знамя Труда», Блок прославляет «рабоче-крестьянскую революцию» и обличает интеллигенцию, которая, по его словам, ныне идет против народа.

Речь идет о статье А. Блока «Интеллигенция и революция». Усмехаясь при известиях об «обращении» разных Ясинских, все мы, интеллигенты, в частности русские писатели, к которым обращается А. Блок, с глубокой скорбью читаем его иступленные и недостойные обвинения. Не только потому, что Блок истинный поэт, но потому что большой и многострадальной любовью любит он Россию. Во всей его поэзии главное место принадлежит России. Она появляется еще давно в туманном облике Прекрасной Дамы, она мелькает в снежных вьюгах, она дремлет в вековечном снегу, она – отроческая и жертвенная – бьется на Куликове, пьяная мечется, темная плачет, нищая поет, страдает, любит, верует. И теперь А. Блок всецело исходит из любви к России, в отличие от многих иных его мало интересуется, насколько различные эксперименты над живой плотью родины выгодно отразятся на опыте и развитии германской социал-демократии. Но, любя Россию, Блок ее не видит, не хочет видеть. Ему мнится, что она ныне ветер, что она несет с силой бури к новому, к иному. Мчись! и нашу болящую родину, изнемогающую мать нашу, голодную духом и телом, днем творящую самосуды, вечером от стыда ревушую, вьющуюся от муки червем с единым стоном «доживу ль до завтра», – он представляет в роли мировой акробатки, с юным задором прыгающей в новый мир.

---

<sup>1</sup> Печатается по: И.Эренбург. Интеллигенция и революция (ответ Александру Блоку)// <http://www.proza.ru/2012/01/26/999>

Блок зовет нас понять происходящее, прислушаться к музыке революции, к ритму ее.

Мне кажется, что я сейчас, закрыв глаза, слушаю. Вот крики убиваемых, пьяный смех, треск револьверов, винтовок, пулеметов, плач «подайте хлебушка, милостивец», – целых губерний и бодрый гимн марсельцев, запеваемый чисто по-русски на похоронный лад... Я слышу, как поют, стреляют, хоронят... Кто? Кого?... «Товарищи красногвардейцы» – большевики Пресненского района РСДРП расстреливают «товарищей» меньшевиков Пресненского района РСДРП... Я слышу много голосов, но нет среди них радостного, кроме разве сентиментального чириканья германских радиотелеграмм, над всем слышу один крик – всех, всех, большевиков, меньшевиков, просто людей: «Доколе? Доколе?» Блок говорит, что ныне старое сменяется новым, истинным, справедливым. Надо лишь понять... Разогнана «учредилка», но сколько предвыборных махинаций, как гнусен парламентаризм на Западе, и, наконец, Бог знает «кого выбирала темная Русь». А Советы? Или туда выборы происходят не подсчетом голосов, а сошествием Св. Духа? Или та же «солдатская, рабочая и батрацкая Русь» перестает быть темной, просветляется, выбирая в Советы? Конечно, много темного и отрицательного не только в парламентах, но в существе демократического государства, но все же лучше избирательная система французской палаты, чем прусского ландтага. А выборы в Советы тем отличаются от выборов в презренную «учредилку», что это выборы, как в прусский ландтаг, классовые, а не всеобщие. Старое заменится не новым, справедливым, а лишь карикатурой на старое. Дальше Блок говорит – «долгой суды!» Разве это не понятный клич? Суд, правосудие чуждо духу русского народа. Но разве суды отменены? (Только разве для проворовавшихся комиссаров.) Конечно, мы теперь любим слова благородные, иностранные. Вот иностранцы для определения законов самодура употребляют русское «слово «Oukase», а мы не закон – декрет, не суд – трибунал. Разве не злые карикатуры на суд разыгрываются в Митрофаньевском зале? Суд как суд, только судьи подобраны по партийной принадлежности, защитников арестовывают и пр. Это ли. Блок, замена старого новым? «Мир и братство народов» – вот как определяет Блок смысл происходящего. Да, эти слова часто раздаются в речах большевистских ораторов и пестреют на «заборных» воззваниях. Но разве не великие слова: «Братство, Свобода, Равенство» значатся над воротами парижских тюрем, на тысячефранковых билетах, на левом уголке смертных приговоров! «Мир, братство народов», Гофман, Кюльман, карта и палец Гофмана, показывающий услужливому Троцкому судьбы племен. Разгром татар в Крыму, поход на Дон, завоевание Украины... Бедные мы! Слова «мир», «братство» звучат для нас непостижимым, и на говорящего смотрим с опаской: не убьет ли... Р. Кюльман – дипломат, глава немецкой делегации на мирных переговорах в Брест–Литовске. М. Гофман – немецкий генерал, участник этих же переговоров. Л.Д. Троцкий (Бронштейн) – глава советской делегации на переговорах с немцами. Мне все равно, как это вы делаете, мне важно, что, – откровенно заявляет Блок. Но разве от «как» не зависит «что»? Во имя Христова и для насаждения Его учения гибли плотью первые мученики, каждым предсмертным хрипом укрепляя веру истинную, и во имя Христова и для насаждения Его учения сжигали кротких индейцев в Мексике, гонимых марранов в Испании, гуситов в Богемии, всюду, – сжигая и губя веру. Разве «как» не меняло «что»?.. Сам Блок, описывая в статье ужасы и пошлости европейской войны, заявляет – ее зовут освободительной войной, но так нельзя никого освободить. Но разве «так» могут дать мир – не Европе, не России, хотя бы одной Великодержаве, разве можно насадить братство хотя бы меж меньшевиками и большевиками Пресненского района?

РУССКИЙ народ жаждет подлинной правды, хочет построить жизнь по-своему, лучше, справедливее прежней. Интеллигенция, «просвещение» (в понимании XVIII века), «культура» (поверхностная) за это объявили ему войну. Писатель А. Блок это заявляет под одобрительный гул молодцов, чинящих быстрый суд над «саботажниками» ...

Нет, не в прививке простой «просвещения» видела спасение русская интеллигенция десятками лет. Она томилась и верила в душу России. Не только о «четырёххвостке» и хороших порядках она тосковала. Не та же ли тоска о родной правде сжигала Гоголя, искажала усмешкой отчаянья и слезами умиления лицо Достоевского, гнала из норы умирающего старца Толстого? Ради России, правды народной, любви ради пролилась на желтый петроградский снег кровь декабристов, любви ради стриженные, выращенные в холе, такие беспомощные



девушки тысячами умирали на каторге, любви ради – да, да! взяв на себя тяжелый крест любви – шли убить и умереть Каляев, Сазонов, иные. Революционеры–террористы.

Вы скажете – это было! Нет! тот же крест вы могли видеть на плечах гимназистиков в октябрьские дни, 5 января – когда на флагах было «Да здравствует Учред. Собрание!», а в сердце – «умираем за Россию и за правду», тот же крест приняли умученные Шингарев и Кошкин . «Буржуй»? Кадет? конституция и пр. А вот прочтите недавно напечатанные письма Кошкина из Германии – сколько в них отвращения к благоустроенной буржуазной стране, сколько веры в великую, еще нераскрывшуюся душу России.

Лидеры кадетской партии, депутаты Учредительного собрания. Убиты революционными матросами.

Блок заверяет – народ хочет «все или ничего». Интеллигенция – по–мещански трезво рассуждает. Поэт Блок будет прекрасен, если в своей жизни сотворит нелепое страшное безумие. Но этого ли хочет народ? Миллионы крестьян, хотят они гибельного и прекрасного безрассудства – или земли, дешевых товаров, порядка? Опыт делается без их ведома, но за их счет. Делается кучкой интеллигентов, которым интересы доктрины важнее жизни России.

Вся остальная интеллигенция и мы, писатели (кроме Ясинского, Серафимовича и, увы, Блока), отвергнутые, затравленные, оплеванные, кричим: «Что вы делаете?» Мещанская мораль? отвратительное благоразумие? Нет, отчаянье зрячих среди слепцов, губящих себя и то, что не их, не наше, а общее – Россию. Или матери, которая хватает падающего в воду ребенка, вы тоже скажете – «не будь мещанкой! Он бы упал и погиб бы в сем водопаде».

Сам Блок подтверждает, что не ради «земных благ» борется с большевистской волной интеллигенция... У нас нет сейфов, и не о новом Галифе мы мечтаем. Мы боремся за народную душу, против течения идем. «А! в воротничках! буржуи! саботажники», и, повседневно распинаемые, мы приняли и ваш гвоздь, Александр Блок! Вы грозите – если не уступите, будет еще хуже! Может быть, но этого мы уступить не можем, ибо надо через години смуты пронести те источники, из которых пила и будет вновь пить, возжаждав, Россия.

Французский генерал, подавивший Парижскую коммуну.

Вы правы, когда говорите, что ужасны те, кто ныне отрекаются от России. Разлюбить страдающую мать нельзя, ибо «любовь все покрывает». Правы и когда верите, что Россия будет вопреки всему жить, что она не может умереть. Мы все помним прекрасные строки к России, написанные вами давно, задолго до революции:

...Какому хочешь чародею  
Отдай разбойную красу!  
Пусть заманит и обманет, –  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты...  
Ну что ж? Одной заботой боле –  
Одной слезой река шумней,  
А ты все та же – лес, да поле,  
Да плат узорный до бровей...

Не пропадет, не сгинет Россия, хоть отдала свою разбойную красу ныне «чародею» – не Стеньке Разину, не Бронштейну даже, а деловитому Германцу.

Опомнись она, опомнитесь и вы, Блок, и мне горько и страшно за вас.

Вы увидите, не «одной слезой река шумней» – кровью русской, не «одной заботой боле» – рабами германцев будем – вы увидите обманутую Россию и далеко непоэтическую, скорее коммивояжерскую улыбку чародея. Вы скажете себе – в судный час, когда Россию тащили с песнями на казнь, и я! и я! тащил, и я кричал тем, что хотели удержать, боролись, молились, плакали.

А вы не с нами?

Враги народа!

## АЛЕКСАНДР БЛОК. КАТИЛИНА. СТРАНИЦА ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ<sup>1</sup>

### 1.

Люций Сергий Катилина, римский революционер, поднял знамя вооруженного восстания в Риме за 60 лет до рождения Иисуса Христа.

Ученые нового времени полагают, что жизнь Катилины не получила до сих пор справедливой оценки. Правы они в этом или нет, мы посмотрим.

Во всяком случае, они правы по отношению к ученым филологам; эти – действительно не умели справедливо оценить Катилину; в руках у них были источники, принадлежащие перу его яростных врагов: историка Саллюстия и оратора Цицерона; источники, к тому же, весьма талантливые; а собственное соображение и собственная группировка фактов, как известно, доступны очень немногим филологам. Так и случилось то, что филологи хватились переоценивать слишком поздно, когда переоценка уже давно была произведена – только не ими.

Прежде, чем говорить о самом Катилине, я хочу коротко сказать о Риме его времени.

То было время давно непрекращавшихся внешних войн и гражданских раздоров. Внешние завоевания старой республики (Рим был республикой с V века) все расширялись. С III века Рим стал перерастать сам себя, выходя далеко за пределы Италии. К тому времени, о котором идет речь, были уже завоеваны Сицилия, Цизальпинская Галлия, Сардиния, Корсика, Испания, Иллирия, Кареагенская область, Греция, Македония. Рим готовился овладеть на востоке Сирией, Малой Азией, Иудеей, Египтом, на западе Галлией Трансальпийской; все это досталось ценою потери республики, что произошло за 30 лет до Р. Хр.; после этого, великая держава, все продолжавшая внешним образом шириться и расти, стала погружаться в тени и уплывать из мира. «Падение римской империи» совершалось столетиями, медленно и неуклонно, преисполненное житейской пестроты и сутолоки, как все в мире; но ослепительный луч, предвещавший это падение, сверкнул именно в это время, предопределив ход «человеческой трагикомедии» на столетия раньше.

Иисус Христос родился за четыре с половиной столетия до гибели Римской Империи; через несколько десятков лет после Христа, Тациту уже выпало на долю оплакать падение старого мира и большой цивилизации и воспеть мощь и свежесть грядущих в мир варваров; а за несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю восстать против старого мира и попытаться взорвать растленную цивилизацию изнутри.

Итак, Рим, счастливый обладатель республиканских вольностей и великодержавный завоеватель почти всего известного в то время мира, уже сам, как это всегда бывает, не имел власти сдерживать размах собственных притязаний на окончательное мировое владычество и свои империалистические аппетиты; он продолжал воевать. Войны эти порождали бесконечные внутренние затруднения в области продовольствия, финансов, военного дела; правительство было не в силах справиться с такими затруднениями. Власть непрерывно переходила из рук одного диктатора в руки другого. Между тем, солдаты, которые набирались из беднейших классов, были изнурены войной, требовали огромных денег и просто отказывались воевать; так что, всеобщая воинская повинность сделалась невозможной; военачальники стремились к удовлетворению личных честолюбий; большинство граждан беднело, а в руках немногих сосредоточивались громадные капиталы, нажитые военными грабежами, спекуляциями, взятками; рост городского пролетариата усиливался с непомерной быстротой, так как землю в разоренных и разграбленных наместниками – казнокрадами провинциях поделить не могли; однако, несмотря на то, что в столице, в течение ряда годов, происходила резня буржуазии, у власти продолжали оставаться олигархи, т. е. небольшая кучка лиц, соблазнявших народ даровой раздачей хлеба и богатыми зрелищами, но неспособных улучшить продовольствие и суды, искоренить взяточничество, справедливо распределить землю, которую богатые по-прежнему скупали, или просто отбирали даром у бедных.

Историк Саллюстий, живший в это время, рассказывает о нем так:

«Оптиматы начали обращать свое достоинство в надменность, а народ свою свободу в необузданность. Каждая сторона все, что могла, тащила себе, рвала, грабила. Все разделилось

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в 1919 г. в издательстве «АЛКОНОСТ». Петербург. Печатается по: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1918\\_katilina.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1918_katilina.shtml)

на две партии, и они раздирали государство, лежавшее между ними. Олигархи были, впрочем, могущественнее, как одна дружная партия, народ же имел менее значения, ибо здесь не было такой связи, и его сила терялась в массе. Государство управлялось во время мира и войны по произволу немногих. В их руках была казна, провинции, должности, слава и триумфы; остальные граждане были удручены бедностью, отягощены службой в легионах; полководцы делили военную добычу с немногими, а между тем, родители и дети воинов изгонялись из своих поместий, ежели по несчастю, их участок находился близ имени могущественного соседа. Олигархи все оскверняли и опустошали; ни до чего им не было дела, ничего для них не было святого дотоле, покуда они не рухнули в бездну, которую сами себе подготовили. Ибо, когда нашлись в самой олигархии люди, которые предпочли истинную славу незаконному своему могуществу, тогда зашатался город, и поднялся, как хаос, раздор гражданский».

Автор этого талантливое и высоконравственное описание сам занимал довольно высокий пост в провинции, причем оставил по себе очень плохую память: ему удалось выжать все соки из богатой страны взятками и поборами; размеры этих взяток были так исключительны, что на них обратили внимание даже в то время, когда такой способ обогащения считался делом обыкновенным и общепринятым. Саллюстия предали суду; пришлось обратиться к протекции Цезаря; Цезарь ходатайствовал перед судьями за своего верноподданного; суд оправдал чиновника; ведь никакие республиканские вольности не освобождают людей от уважения к влиятельным лицам! Что же случилось с народными деньгами, расхищенными Саллюстием? Их употребили на покупку дачи для Цезаря около Тибура и на разбивку великолепных садов при даче Саллюстия в Риме.

Саллюстий покаялся. Когда не стало его могущественного покровителя, которому Саллюстий был всем обязан, он уединился в собственной вилле и здесь, в тени вышеупомянутых садов, предался литературным занятиям. Первым его трудом был «Катилина»; здесь историк лишь пробовал перо на легком деле: он изобличал всеми признанного революционера и негодя; далее, перо Саллюстия разошлось, и он написал блестящую историю войны с Югуртой; здесь он выместил все свои личные обиды; действительно, изображение грязи и болезней, разъедавших господствующую партию, ярко и сильно, о чем свидетельствует вышеприведенная страница; правда, не все разделяют симпатии Саллюстия, которые отданы полководцу Марию, но надо войти в положение обиженного бюрократа из плебеев, для того чтобы понять, что думать иначе он не мог.

Марий был человек, созданный войной и для войны; т. е., создание бессмысленное и вредное. Это был человек огромной личной храбрости, хвастун, «любимец солдат» и городской черни и принципиальный невежда, питавший глубокое презрение ко всякому образованию – презрение, свойственное людям неразвитым. Плебей по происхождению, как и Саллюстий, он достиг высших военных должностей без протекции; из солдата и центуриона (унтер–офицера) скоро превратился в полководца. Как же мог не отдать такому человеку всех своих симпатий Саллюстий, который и сам воевал когда то, хотя и неудачно, и был тоже не знатного происхождения; в обоих была «военная косточка»; оба презирали и ненавидели чуждых и непонятных им «образованных аристократов», вроде Суллы, счастливого соперника Мария; Саллюстий не пожалел красок для того, чтобы изобразить в лице Суллы всю глубину падения аристократии. Историк преуспел в этом деле, потому что материал был, действительно, богатый.

В противоположность суровому, тяжеловесному, молчаливому и жестокому солдату Марию, который не брал взяток даже тогда, когда их брали все офицеры и все нижние чины, подрывая этим последнюю дисциплину в войсках, – Сулла был человеком свободным и легким. Родом он был очень знатен; сорил деньгами, любил славу и удовольствия. Неповоротливый старик Марий таскал за собой всюду какую то еврейскую гадалку Марему, которой слепо слушался во всех своих начинаниях; Сулла, бегавший за танцовщицами, был красноречив и быстр во всех своих делах. Он обладал большими дипломатическими способностями; ему легко удалось втереться в доверие к Марию, заслужить одобрение солдат, одалживая деньги направо и налево, и – вырвать победу у Мария из под носа: единственно, при помощи ловкости и проворства рук, он добился того, чего не удавалось сделать железом: хитростью заманил он в ловушку и забрал в плен вороватого и кровожадного африканского царька Югурту.

Хотя триумф по окончании этой войны достался Марию, последний не мог простить Сулле того, что произошло; борьба между этими двумя людьми разгорелась; борьба, стоившая жизни Марию, кончилась торжеством Суллы; естественно, что всего этого никогда не мог простить Сулле обойденный аристократами Саллюстий, который скорбит по этому случаю и о падении старинной римской доблести, и об уничтожении дисциплины в войсках; вообще обо всем, о чем свойственно скорбеть чиновникам, которые всю жизнь грели руки около правых убеждений и вдруг оказались не у дел, по случаю победы партии, им враждебной.

Слаб человек, и все ему можно простить, кроме хамства; так и Саллюстию можно, пожалуй простить и разврат, и взяточничество, и подхалимство; все это ему и простил уже один английский историк – за его «талант»; нельзя только простить ему одного: принятого им нравственного и патриотического тона. «От стыда ли, от досады ли, я не хочу терять слов на описание того, что делал Сулла», ломается Саллюстий; вот это ломание даровитому стилисту и взяточнику простить трудно.

Если грабеж и взяточничество были распространены в такой мере и даже возведены в систему среди представителей власти, то естественно, что мелкие жулики тоже не отставали; они образовали, где только возможно, банды «пиратов» и грабителей. Век отличался, вообще, как принято говорить среди филологов, повсеместным падением нравов и ростом самого ужасного разврата.

На профессорском языке развратом называется все: и мелкое взяточничество, и низкие похоти, и великие мечты и страсти, иногда находящие исход в преступлении и приводящие к гибели. Эта гибель вспыхивает пламенем дымного факела над обреченной головой. Мрачный свет этого факела падает в грядущие столетия, и они умеют оценить по новому того, кто погиб жертвою неотступной мечты и непреодолимой страсти. Так и в тот великий век; он создал взяточника Саллюстия и честного законника Цицерона; оба они сошлись, однако, на непримиримой злобе к «изменнику родины» Катилине; но тот же век создал царицу цариц Клеопатру, и битву при Акциуме, в которой римский триумвир отдал весь флот великой державы за любовь египтянки; он же создал, наконец, и революционный порыв промотавшегося беззаконника и убийцы – Катилины.

## 2.

Катилина принадлежал к знатной и разорившейся семье. У него было устроенное тело и устроенная голова. Он был красноречив и образован; таким рисует его история.

Каково было образование Катилины, мы не знаем. Но мы знаем, каково было образование римлян его времени и его сословия.

Государство разбухало неудержимо. Чем дальше заходили его успехи, тем труднее становилось жить людям, тем ожесточеннее становилась борьба их за существование; и народ, который от природы был народом-практиком, устремил все силы и все способности на практическую жизнь. Оттого и воспитание и образование детей было устремлено на то же. Эта картина опять таки очень нам знакома; так ведь воспитывается всякий средний человек в современной Европе: упражнять волю, не падать духом, сохранять всегда бодрость, готовиться стать хорошим пушечным мясом и гражданином.

Это воспитание подготавливает к чему угодно, кроме самого главного и единственно нужного человеку; результат его был на глазах у всего Рима, он на глазах и у нас: большинство – тупеет и звереет, меньшинство – хиреет, опустошается, сходит с ума. Глаза Рима, как и наши глаза, не видели этого; а если кто и видел, то не умел предупредить страшной болезни, которая есть лучший показатель дряхлости цивилизации: болезни вырождения. За этим опущенным словом стоит довольно жуткое содержание.

Катилина начал службу в войсках Суллы. Если Марий, пополняя недостаток в людях, который становился все ощутительнее, набирал в свои войска последнюю сволочь, то Сулла дошел в этом отношении до крайних пределов. Вся цель его заключалась в том, чтобы завлечь людей в войско; он льстил солдатам и платил им огромные деньги. Дисциплина была совершенно подорвана, солдаты в походах пьянствовали и развратничали; эти люди, отвыкшие от земледельческого труда, были грозой для столицы; едва какому-нибудь богачу надо было получить лишний голос в сенате, он подольщался к солдатам; солдаты являлись по первому его знаку в Рим, наводняли город, ночуя около храмов на улицах, и отстаивали своего

кандидата не одним голосованием, но и оружием. Недовольство среди них, вечный спутник праздной и бессмысленной военной жизни, росло; с ним вместе готова была разразиться гражданская война.

В такой-то среде жил Катилина, который выделялся среди всех храбростью, физической силой и выносливостью. Он умел сносить голод, холод и жар. Наружность Катилины, по описанию, представляется такой: его взгляд был дик и неприятен; его походка была то ленивая, то торопливая. Катилина предавался крайним порокам; он убил своего брата, жену и сына; последнего он убил за то, что тот был против его связи с кокоткой Орестиллой; кроме того, говорят, что Катилина был в связи с весталкой и с родной дочерью. Если даже три четверти всего этого – злобная сплетня, то и остающейся четверти довольно.

Проходя ряд государственных должностей, Катилина проявил склонность к корыстолюбию; при управлении Африкой, он был обвинен в лихоимстве; защищал его тогда Цицерон, впоследствии – его злейший враг. Однако, Цицерон признавал обаяние Катилины; он говорил, что тот, кто раз сойдется с Катилиной, уж не оставляет его и совершенно подпадает его влиянию.

Катилина увлекал своими громадными замыслами, которыми он блистал среди развратной золотой молодежи, окружавшей его и составлявшей его гвардию; он пировал с ними, таскался по улицам и притонам, сорил деньгами; слухов о преступлениях этих людей, сидевших, как и сам Катилина, по уши в долгах, не перечать. Самая ужасная сплетня (пущенная позже Плутархом) заключалась в том, что они поклялись в верности Катилине и, в подтверждение клятвы, принесли в жертву человека, причем съели по куску человеческого мяса.

Благодаря такой ужасной и соблазнительной славе, Катилина был любимцем римской аристократии, в особенности – женщин. Однако, когда он стал искать консульства, его не выбрали, ибо нашлись люди, которые понимали всю его опасность для государства; нашлись также люди, которые помнили его дела в Африке. Тут-то Катилина и составил свой первый заговор, набрав себе в соратники до четырехсот человек. В заговоре участвовали не одни головорезы; по некоторым данным, к нему примыкал умный, осторожный и вкрадчивый Цезарь. Многие из этих людей надеялись, при помощи Катилины, устроить собственное благополучие и удовлетворить свое честолюбие. Точно так же смотрел на заговор Помпей, в те годы воевавший в стороне от Рима, и вся его партия. Беспорядки и анархия в Риме были выгодны Помпею.

Весь Рим ждал, что заговор вспыхнет в определенный день. Были вызваны на этот случай войска, но, в сущности, никаких решительных мер принято не было; никто и не думал арестовать Катилину. Анархия уже царствовала в Риме, не принимая пока определенной формы, а правительство было совершенно слабо и лишено власти; к тому же, многие из членов правительства – или были сами причастны, или относились сочувственно к заговору против сената.

О целях заговора и размерах участия в нем Катилины ученые спорят. Все согласны, разумеется, только в одном, – что у Катилины были неоплаченные долги, и что он надеялся при помощи восстания поправить свои денежные дела; но, так как даже филологам кажется, что это объяснение недостаточно, они рассуждают о том, чего искал Катилина: искал диктатуры; хотел быть «вторым Суллой»; добивался «проскрипций» (известный в то время способ – истребить часть граждан с тем, чтобы забрать их имена в государственную, т. е. в личную собственность): некоторые полагают, что Катилина был только вовлечен в этот заговор; хотя он и принимал в нем энергичное участие, но был только орудием Цезаря и Красса. Истинные же цели Катилины признаются не совсем ясными, так как известия об этом первом заговоре скудны и противоречивы. О том, что Катилина был народолюбом, или мечтал о всеобщем равенстве, речи, конечно, быть не может. Катилина был революционером всем духом и всем телом; он был сыном жестокого и практического народа; никакая отвлеченная теория, или кабинетная мысль не могли одушевлять его. Но, если отсутствие в его голове уравнилельных идей неоспоримо, то также неоспоримо и то, что он был создан социальным неравенством, вскормлен в его удушливой атмосфере. Это не значит, конечно, что Катилина бичевал пороки современного общества; напротив, он соединил все эти пороки в своем лице и довел их до легендарного уродства. Он имел несчастье и честь принадлежать к числу людей, которые

«среди рабов чувствуют себя рабами»; многие умеют говорить об этом красно, но почти никто не подозревает, какой простой и ужасный строй души и мысли порождает такое чувство, когда оно достигает действительно человеческой силы, когда оно наполняет все существо человека; едва начнут подозревать, как уже с отвращением, или с презрением, отшатываются от таких людей.

Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек – безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы, подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому, и весь состав – и телесный и духовный – оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству. Когда – то в древности явление превращения, «метаморфозы» было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа; не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже «вышла из жизни»; о ней стало «трудно думать»; она стала метафорой, достоянием литературы; поэт Овидий, например, живший немного позже Катилины, знал, очевидно, состояние превращения; иначе, едва ли, ему удалось бы написать свои пятнадцать книг «Метаморфоз»; но окружающие Овидия люди уже опустили на дно жизни: произведения Овидия были для них, в лучшем случае, предметом эстетической забавы, рядом красивых картинок, где их занимали сюжет, стиль и прочие постылые достоинства, но где самих себя они уже не узнавали.

Так как мы все находимся в тех же условиях, в каких были римляне, т. е., все запылены государственностью, и восприятие природы кажется нам восприятием трудным, то я и не стану навязывать своего объяснения темперамента революционера при помощи метаморфозы. Сколь убедительным ни казалось бы мне это объяснение, я не в силах сделать его жизненным. Поэтому я и не прибегаю к нему и обращаюсь к другим способам, может быть, более доступным.

Двадцать столетий, протекшие со дня заговора Катилины, не дали филологам достаточно количества рукописей; зато, они дали нам большой внутренний опыт. Мы уже можем смело сказать, что у иных людей, наряду с материальными и корыстными целями, могут быть цели очень высокие – нелегко определяемые и осязаемые. Этому нас, русских, научил, например, Достоевский. Поведение подобных людей выражается в поступках, которые диктуются темпераментом каждого: одни – таятся и не проявляют себя во внешнем действии, сосредоточивая все силы на действии внутреннем; таковы – писатели, художники; другим, напротив, необходимо бурное, физическое, внешнее проявление; таковы – активные революционеры. Те и другие одинаково наполнены бурей и одинаково «сеют ветер», как полупрезрительно привык о них выражаться «старый мир»; не тот «языческий» старый мир, где действовал и жил Катилина, а этот, «христианский» старый мир, где живем и действуем мы.

Выражение «сеять ветер» предполагает «человеческое, только человеческое» стремление разрушить правильность, нарушить порядок жизни. Вот почему к этому занятию относится пренебрежительно, иронически, холодно, недружелюбно, а, в иных случаях, с ненавистью и враждою – та часть человечества, которая создавала правильность и порядок и держится за него.

Но напрасно думать, что «сеяние ветра» есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надыхавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомы ветром. Катилина принадлежал к последним. В его время подул тот ветер, который разросся в бурю, истребившую языческий старый мир. Ибо подхватил ветер, который подул перед рождением Иисуса Христа, вестника нового мира.

Только имея такую предпосылку, стоит разбираться в темных мирских целях заговора Катилины; без нее они становятся глубоко неинтересными, незначительными, ненужными; исследование их превращается в историческое гробокопательство филологов.

### 3.

Первый заговор Катилины не удался. Были ли тому причиной несогласия в среде заговорщиков, или их неосторожность, неизвестно. Вопрос этот столь же туманен для науки, сколь мало интересен для нас; мы знаем, что «всему свое время под солнцем», что воплощается лишь то, что созрело для воплощения.

Катилина не оставил своих замыслов; через год он вновь начал добиваться консульства. Тут–то ему пришлось, наконец, столкнуться вплотную с Цицероном, с которым они, до поры до времени, друг друга взаимно охаживали. Прежде, чем рассказать, кто из них вышел победителем из этой борьбы, посмотрим, что за человек был Цицерон.

Цицерон принадлежал к культурнейшим людям своего времени. Человек незнатного происхождения, он сумел получить весьма разнообразное образование и посвятил себя законоведению. Он был, как сказали бы у нас, «помощником знаменитого присяжного поверенного» (Муция Сцеволы); некоторое время он отбывал воинскую повинность, но скоро оставил это занятие и предался жизни интеллигентной, полагая, что «воинская служба уступает гражданской, и лавр – красноречию». Конечно, он не был тем, что в наше время называется словом «пораженец»; он не был им, почему ему и не пришлось произвести такого гигантского и не совсем ловкого прыжка от «пораженчества» к «оборончеству», и даже еще гораздо дальше, какой пришлось недавно произвести многим умеренным русским интеллигентам. Нет, он рассуждал гораздо последовательнее; я думаю, не потому, чтобы он был головой выше многих русских интеллигентов; нет, Цицероны есть в России и в наше время; может быть, это можно объяснить тем, что в Риме был уже четыреста лет республиканский образ правления, и римская интеллигенция, развиваясь более естественно, не была так оторвана от почвы; она не надорвалась так, как наша, в непрерывных сражениях с чем–то полусуществующим, тупым, бюрократически идиотским.

Как бы то ни было, Цицерон остался штатским в то время, когда в моде были военные, ибо римский империализм был ненасытен, и его размах хватил еще века на три после описываемого мной времени.

Первая «защита» Цицерона была блестяща. Отчаянное честолюбие помогло ему победить недостатки в произношении и неуклюжесть телодвижений и добиться адвокатской славы.

После этого ему удалось показать и административные таланты. Во время непомерной дороговизны съестных припасов, он управлял Сицилией, откуда приходилось грузить хлеб на Рим; тут проявились твердость и добросовестность Цицерона; ему удалось прижать сицилианцев не мало и не много, – ровно настолько, что ни сицилианцы, ни римляне не померли с голоду; к тому же, он сумел, обладая умеренным состоянием, и отказываться от взяток и не показаться от того дураком, для чего тоже требовалось всегда не малое искусство.

Возвратясь в Рим, Цицерон ушел, как говорят, с головой в общественность, выиграл еще один блестящий процесс (Верра) и прошел ряд административных должностей, достигнув, наконец, консульского достоинства, в получении которого ему одинаково способствовали и дворяне, и «народ»; главным образом, говорит история, первые.

До сих пор, Цицерон принадлежал к так называемой «народной партии»; но поддержка олигархов вызвала перемену в его воззрениях, и он присоединился к партии сената; разумеется, поправению либерального адвоката способствовали причины самые «уважительные»: рост римской разрухи, все возрастающая дороговизна съестных припасов, а, главное, возникновение заговора Катилины, как раз с этим временем совпавшее: надо ведь было спасти свое отечество, т. е. безмерно разбухающее и начинающее выказывать явные призраки разложения государственное тело Рима; надо было спасти ту «великую культуру», которая породила и еще должна была породить так много ценностей, но которой через несколько десятков лет был произнесен навеки и бесповоротно приговор на другом суде – на суде нелицемерном, на суде Иисуса Христа.

Итак, римская знать, забыв всякие раздоры и несогласия, сплотилась теперь вокруг чуждого ей до сих пор Цицерона, и они принялись вместе защищать свое громадное, расплывшееся отечество от маленькой кучки людей, которая вся помещалась в нескольких домах Рима и провинции, но во главе которой стоял далеко не расплывшийся, а собранный и острый человек – Катилина. Тут-то нашла себе выражение настоящая деловитость Цицерона, его

увертливость, его дипломатическая тонкость. Началось с того, что он, как впоследствии юристы всех веков, взялся защищать Катилину тогда, когда, по его собственному выражению, «не признать его виновным значило бы признать, что среди бела дня темно». Защита касалась обвинений Катилины в лихоимстве во время управления африканскими провинциями, а цель ее состояла в том, чтобы Катилина, в случае оправдания, оказался сговорчивее на следующих выборах в сенат. Защитить Катилину Цицерону удалось; но тут–то Катилина, против ожиданий, и не смирился.

Катилина все еще думал, что удача на его стороне, что многие сенаторы ему сочувствуют; он дерзко отвечал Цицерону: «Какое я делаю зло, если из двух тел, одно из которых тоще и слабо, но с головою, а другое – велико и сильно, но без головы, выбираю последнее, для того, чтобы дать ему голову, которой у него нет?»

Цицерон понял иносказание; оно относилось к сенату и народу. В день выборов Цицерон надел латы и вышел на Марсово поле в сопровождении знатной молодежи, причем умышленно показал часть лат, чтобы дать этим понять, какой опасности он подвергается. «Народ» (так называет Плутарх собравшуюся здесь толпу римской публики) выразил свое негодование и окружил Цицерона. Катилина вторично не был выбран в консулы.

Тогда Катилина собрал своих молодцов и распределил роли: одни должны были поджечь город с двенадцати концов; другие – перерезать всех сенаторов и столько граждан, сколько будет возможно; в доме одного из заговорщиков устроили склад оружия и серы. В разных частях города было назначено дежурство; часть людей была назначена к водопроводам, чтобы убивать всех, кто придет на водой.

Однако, среди заговорщиков нашлись доносчики, а, может быть, и провокаторы. Некий знатный развратник Квинт Курий, когда-то исключенный из сената за порочное поведение, был в связи с аристократкой Фульвией. Фульвия собралась его бросить (он надоел ей, потому что не мог делать дорогих подарков); Курий неожиданно стал сулить ей золотые горы; она легко выпытала все подробности заговора и сама разболтала о них по всему Риму.

С другой стороны, Цицерону были вручены друзьями подметные письма от неизвестного человека; в этих письмах также заключались подробности о заговоре.

Цицерон провел ночь в обсуждении тех материалов, которые попали к нему в руки, а утром собрал заседание сената, в котором письма были прочитаны вслух.

Сенат проникся сознанием того, что отечество находится в опасности, и провозгласил Цицерона диктатором. Цицерон ежедневно ходил по улицам, охраняемый вооруженной толпой. Людей, которые должны были его убить, до него не допустили. В те места Италии, где зрел заговор, были отправлены надежные чиновники с большими полномочиями. Консулу Антонию, который склонялся на сторону Катилины, Цицерон заткнул рот, отдав ему одну из лучших провинций – Македонию. Однако, арестовать Катилину было все еще невозможно, ибо не хватало улик. Тогда Цицерон решил избрать путь словесных разоблачений, на которые он был великим мастером. Он собрал заседание сената в храме (Юпитера Статора) и произнес здесь свою знаменитую речь против Катилины.

Катилина, присутствовавший на заседании, обратился к сенаторам с речью со своей стороны. Тут он, по–видимому, унизился (слаб человек), стараясь доказать, что он – аристократ, что он, как и предки его, неоднократно оказывал услуги отечеству и не мог желать его гибели, а Цицерон – даже не римский гражданин.

Речь Катилины все время прерывали; никто не хотел его слушать; отказались даже сидеть с ним рядом на той скамье, которую он занял.

Катилина продолжал ругать Цицерона. В храме поднялся ропот. Кто–то обозвал Катилину преступником и врагом отечества. Цицерон повелительно приказал Катилине выйти из города, говоря: «Нас должны разделять стены, потому что я, при отправлении моей должности, употребляю только слово, а ты – оружие».

Тут Катилина увидал, что его дело проиграно, и что все против него. Его обуяла ярость, которая не знает пределов. «Если так, закричал он, я потушу развалинами пожар моего жилища!»

В ту же ночь Катилина вышел из Рима с тремястами товарищей. Он надеялся, что город ночью будет подожжен, что враги его будут убиты, что сенат будет запуган быстротой его действий.



Катилина шел, заставляя нести перед собою связки прутьев, секиры и римские знамена, как то приличествовало консулу. По дороге к нему примыкали люди, и он набрал двадцать тысяч человек войска. Революционные надежды его, однако, не оправдались.

Римские приверженцы Катилины не подумали поджигать город. По распоряжению Цицерона, были произведены обыски, и склад оружия был открыт. Одному из заговорщиков было обещано прощение, если он выдаст остальных; выданные заговорщики были отданы под надзор сенаторов; на следующий день уже обсуждался вопрос о смертной казни.

Цезарь склонялся к помилованию; чувствовалось, что он в этом деле – не без греха; по настояниям Цицерона и Катона, мятежники были, однако, приговорены к смерти.

Чернь все время толпилась и любопытствовала. Заговорщиков вывели тайком, по одиночке, и казнили; Цицерон присутствовал при всех этих казнях, распоряжаясь, кого прежде предать в руки палача. Возвращаясь домой к ночи, он встретил толпу народа и крикнул: «Они мертвы!» Чернь сопровождала Цицерона рукоплесканиями и криками: «Спаситель!» «Отец отечества!»

Что касается самого Катилины, то против него были посланы надежные войска под начальством Целера и Антония. Часть банд Катилины из взбунтовавшихся рабов разбежалась; другая часть была окружена в горных проходах. Во время жестокой битвы, Катилина бросился в середину врагов и погиб.

#### 4.

Я вспоминаю довольно известную страницу древней истории. Это – одна из многочисленных неудавшихся революций, одно из многих подавленных восстаний. Я старался только рассказать об этом такими словами, которые дали бы возможность сделать некоторые сопоставления, которые показали бы, что узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве. Никаких схем, никаких отвлеченных теорий я не хочу навязывать.

Я думаю, что навязывание мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между миром языческим и миром христианским, между Венерой и Богородицей, между Христом и Антихристом – есть занятие книжников и мертвецов; это – великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей; ведь надо иметь мощные лебединые крылья, чтобы взлететь на них, долго держаться в воздухе и вернуться назад неопаленным и неповрежденным тем мировым пожаром, которого все мы – свидетели и современники, который разгорается и будет еще разгораться долго и неудержимо, перенося свои очаги с востока на запад и с запада и на восток, пока не запылает и не сторит весь старый мир дотла.

И так, я не навязываю схем. Но я хотел бы, чтобы сами читатели сделали некоторые выводы из приведенных мною фактов. Чтобы помочь в этом, я старался набросать образ живого Катилины и очертить тени покойников: Саллюстия, Мария, Суллы, Цицерона. С той же целью, я хочу сейчас привлечь еще несколько соображений и фактов.

Катилина погиб, большинство его товарищей также погибло. Что же случилось с остальными действующими лицами развернувшейся перед нами трагедии?

Юлий Цезарь вышел из заговора невредимым; он не только сумел замести этот чуть заметный след за собою; он раздул над своей до гениальности хитрой головой пламя славы. Это была земная, житейская слава; она докатилась и до нашего времени; пути славы неисповедимы, но, если мы начнем разбирать те события, на которых основана слава Цезаря, мы увидим, что во главе этих событий стоит знаменитый поход против варваров, война с галлами, германцами и другими народами; в комментариях к этой войне, которым учили и учат каждого христианского школьника нашей эпохи, автор уделяет большое внимание оправданию своих войн, доказательству необходимости торжества римского империализма.

Кабинетный стратег действительно удивил мир гениальностью своей военной тактики; хладнокровнейший честолюбец достиг действительной вершины почестей; но он все-таки пал – в ту самую минуту, когда его должны были провозгласить царем всех римских провинций; и рука, сразившая его, принадлежала к той самой «народной партии», в делах которой когда-то тайно, как заговорщик, Цезарь сам принимал участие.

Так кончил Цезарь – военный сообщник и тайный враг Катилины. Иначе кончил его штатский противник и открытый враг – Цицерон. Цицерону не была прощена казнь участников

заговора Катилины. Это – один из редких примеров того, как «белый террор», обыкновенно безнаказанный, не остался без наказания. Друзья Катилины преследовали Цицерона несколько лет, и он принужден был, наконец, удалиться в добровольную ссылку для того, чтобы избежать ссылки административной. Правда, через год его вернули в Рим, и римская чернь опять встретила его ликованием; но решительность его была надломлена; он принимал меньше участия в государственных делах; говорят даже, что его мучили упреки совести. Во всяком случае, этот непрозорливый интеллигент продолжал упорно и тупо «любить отечество» в то время, когда римская империя поживала последние дни, когда готов был прозвучать из Назарета беспощадный приговор старой цивилизации; он продолжал руководиться старой, провинциальной, мещанской, позитивной моралью (мы видели, какая это была мораль) накануне того времени, когда в мир пришла новая мораль, – мораль, как «огнь поедающий»; он продолжал верить в политическое строительство в то время, когда государство, в котором он состоял присяжным адвокатом, обрекло само себя на гибель собственным ростом, неудержимым распуханием, напоминающим распухание трупа. Он посвятил, наконец, большую часть своей жизни, своей серенькой философии, которой он предавался в виде отдыха от государственных забот. Это была эклектическая философия, никому не обидная, приноровленная к потребностям Рима: немножко теории познания – для того, чтобы подчеркнуть скептическое отношение к метафизике; предпочтение морали всем физическим проблемам; центр тяжести – в скромном изяществе изложения; Цицерон собрал жалкие остатки меда с благоуханных цветов великого греческого мышления; с цветов, беспощадно раздавленных грубым колесом римской телеги.

В философии, изложенной Цицероном, задохнулись средние века. Люди пили эту мертвую воду до тех пор, пока Возрождение не открыло источников живой воды. Над сочинениями Цицерона теряли время школьники всех цивилизованных стран, в том числе, как все знают, и русские школьники.

Сам Цицерон только на год пережил Цезаря; он был убит, несмотря на все свои способности приспособляться к партиям, ибо затесался, против воли, в одну из бесчисленных политических авантюр.

Это утомительное мелькание авантюр, беспрестанная смена политических комбинаций и лиц, каковы бы они ни были по своим умственным и нравственным качествам, десятки других признаков – все это само по себе могло бы убедить людей прозорливых и чутких в том, что в мире творится нечто особенное; что старыми мерами мира уже не измерить; что старые понятия уже переросли сами себя, выродились и умерли. Однако, если такой чуткостью и прозорливостью не обладали культурнейшие книжники того времени, вроде Цицерона, то что же можно было требовать с римских патрициев, с римских дам, с римских лавочников, с римских чиновников?

Заговор Катилины – бледный предвестник нового мира – вспыхнул на минуту; его огонь залили, завалили, растоптали; заговор потух. Тот фон, на котором он вспыхнул, остался, по-видимому, прежним, окраска не изменилась. Республикой по-прежнему управлял никуда негодный, подкупный и дряхлый сенат. Рабы, число и бедственное положение которых росло с каждым новым триумфом римского оружия, вся эта безлика, лукавая и несчастная римская беднота (столь галантно названная филологами – «пиратами») – по-прежнему дезертировала, спекулировала, продавалась за деньги; сегодня – члену одной партии, а завтра – его врагу; аристократическая сволочь, сурмившая брови красной краской, по-прежнему лорнировала с любопытством рослых и здоровых варваров, купленных в рабство по сходной цене; римские барыни по-прежнему красили волосы желтой краской, так как германский цвет волос был в моде. Состоятельные буржуа по-прежнему держали у себя в доме комнатную собачку и грека; то и другое тоже было в моде. При этом, все эти граждане великого государства имели смелость сокрушаться о древней римской доблести; у них хватало духу говорить о «любви к отечеству и народной гордости», у них хватало бесстыдства быть довольными собой и своим отечеством: триумфально гниющим Римом.

Я не хочу множить картин бесстыдства и уродства. Я хотел бы, чтобы читатели сами дополнили их, при помощи воображения; в этом пусть поможет им наша европейская действительность. Рим был таким же студнем из многих государств, как и современная нам Ев-

ропа. Одни из этих государств были при последнем издыхании; другие еще бились в агонии, целое же полагало, что оно есть великое целое, а не студень; все были также слеплены друг с другом, как нынешние; расцепить их уже не могла никакая историческая, человеческая сила; все это грызлось между собой, грабило друг друга, старалось додушить друг друга; огромное умирающее тело государственного зверя придавило миллионы людей – почти всех людей того мира; только несколько десятков вырожденцев дотанцовывали на его спине свой бесстыдный, вырожденный, патриотический танец. Все это, вместе взятое, называлось величественным зрелищем римской государственной мощи.

В числе задушенных людей был и Катилина вместе со всеми своими сообщниками. Между людьми того старого мира, также как и между людьми нашего старого мира, была круговая порука, безмолвное согласие, передаваемое по наследству от одних мещан к другим: эта порука заключалась и заключается в том, чтобы делать вид, будто ничего не произошло и все осталось по старому: был заговор, была революция; но революция подавлена, заговор раскрыт – и все опять обстоит благополучно; так случилось, конечно, и с восстанием Катилины. Рим, насторожившийся в предчувствии опасности, распоясался, как только ему удалось уничтожить Катилину; жизнь вошла в свои берега – до следующего раза. Мы и не могли бы, пожалуй, восстановить ритма римской жизни во время революции, если бы нам не помогла в этом наша современность и еще один небольшой памятник той эпохи. Во времена Катилины в Риме жил «латинский Пушкин», поэт Валерий Катулл. Среди многих его стихотворений, дошедших до нас, сохранилось одно, не похожее на другие ни содержанием, ни размером. Год написания этого стихотворения филологам неизвестен.

Я говорю о 63–м стихотворении Катулла, озаглавленном «Аттис». Содержание его следующее: Аттис, прекрасный юноша, впал в неистовство от великой ненависти к Венере; он покинул родину, переплыл море и, вступив в священную рощу великой богини Кибелы (*Magna Mater*) во Фригии, оскотил себя. Тут, почувствовав себя легким, она (поэт сразу начинает говорить об Аттис–женщине, показывая тем, что превращение совершилось просто и мгновенно) подняла белоснежными руками тимпан и, дрожа, созвала жриц богини – оскотенных, как и она, «галлов» – сбросить «тупую медлительность и мчаться в божественные рощи.

Достигнув рощ богини, измученные голодом («без Цереры») Аттис и ее спутницы погрузились в ленивый сон. Когда взошло солнце, и они проснулись, неистовство прошло. Аттис вышла на морской берег и стала горько плакать о покинутой отчизне, сокрушаясь о том, что она над собой сделала.

Тогда разгневанная богиня послала двух свирепых львов вернуть Аттис назад. Испуганная львами нежная Аттис вновь обезумела и на всю жизнь осталась прислужницей богини.

Стихотворение Катулла написано древним и редким размером – галлиамбом; это – размер исступленных оргийных плясок. На русском языке есть перевод Фета, к сожалению, настолько слабый, что я не решаюсь пользоваться им и позволяю себе цитировать несколько стихов по латыни для того, чтобы дать представление о размере, о движении стиха, о том внутреннем звоне, которым проникнут каждый стих.

*Super alta vectus Atys celeri rate maria,  
Phrygium nemus citato cupide pede tetigit,  
Adiit que opaca silvis redimita loca Deae  
Stimulatus ubi furenti rabie, vagus animi,  
Devolvit ilia acuta sibi pondera silice.*

В этих пяти строках описано, как Аттис переплыл море и как он оскотил себя. С этой минуты, стих, как сам Аттис, меняется; прерывность покидает его; из трудного и мужественного он становится более легким, как бы, женственным: Аттис подняла тимпан и созывает жриц богини:

*Itaque ut relictas sensit sibi membra sine viro,  
Et jam recente terrae sola sanguine maculans,  
Niveis citata cepit manibus leve tympanum,  
Tympanum, tubam, Cybelle, tua, mater, initia  
Quatiansque terga tauri teneris cava digitis,  
Canere haec suis adorta est tremebunda comitibus:*

A gite, ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul, Simul ite.  
Dindvmenae dominae vaga Decora...

Далее, стих претерпевает вновь ряд изменений; он становится непохожим на латинские стихи; он как бы растекается в лирических слезах, свойственных христианской душе, в том месте, где Аттис оплакивает родину, себя, своих друзей, своих родителей, свою гимназию, свое отрочество, свою возмужалость.

Последние три строки стихотворения показывают, что поэт сам испугался того, что он описал. Катулл взывает: Dea, magna Dea, Cybelle, Didyrai Dea domina, Procul a mea tuus sit furor omnis, hera, domo: Alios age incitatos, alios age rabidos.

Т. е.: «Великая богиня, да минует меня твое неистовство, своди с ума других, а меня оставь в покое».

Что такое стихотворение Катулла? Филологи полагают, что поэт вспомнил древний миф о праматери богов. В этом не может быть сомнения, но говорить об этом не стоит, потому что это явствует из самого содержания стихотворения. Кроме того, художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую и мифологическую картину. Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями.

В таком случае, поправляются филологи, это – описание одной из фаз знаменитого и несчастного романа Катулла и Лезбии; может быть, та фаза, когда Лезбия стала открыто развратничать, а Катулл продолжал ее любить со страстью и ревностью, доходящими до ненависти?

Я не спорю с тем, что это вероятно; но этого тоже мало. Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой.

Катулла никто еще, кажется, не упрекал в нечуткости. Я считаю себя вправе утверждать, что Катулл, в числе других римских поэтов (которых, кстати, тогда так же мало читали, как поэтов нынешних), не был таким чурбаном и дубиной, чтобы воспевать какие то покойные римские гражданские и религиозные доблести в угоду меценатам и императорам (как склонны полагать филологи); право, иногда может показаться, что ученых филологов преследует одна забота: во что бы то ни стало, скрыть сущность истории мира, заподозрить всякую связь между явлениями культуры, с тем, чтобы в удобную минуту разорвать эту связь и оставить своих послушных учеников бедными скептиками, которым никогда не увидеть леса за деревьями.

Дело художника – истинного врага такой филологии – восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы.

Я верую, что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем. Нам все равно, в каком именно году Катулл написал «Аттиса»; тогда ли, когда заговор Катилины только созрел, или когда он вспыхнул или, когда он только что был подавлен. О том, что это было именно в эти годы, спору нет, потому что Катулл писал именно в эти годы. «Аттис» есть создание жителя Рима, раздираемого гражданской войной. Таково для меня объяснение и размера стихотворения Катулла и даже – его темы.

Представьте себе ту нечеловеческую ярость, которая охватила озлобленного и униженного Катилину в храме Юпитера Статора. Продажные сенаторы не пожелали сидеть с ним на одной скамье и повернулись к нему спиной. Инициатор всей этой пышной церемонии избрал нарочно ее местом храм, как будто храм есть именно то место, где можно и должно оскорблять и травить человека, каков бы этот человек ни был. Вся церемония была инсценирована. В нужную минуту были оглашены анонимные письма. В заключение, самый унижаемый и самый ученый муж города, не погнушавшийся связаться с сенаторами во имя

спасения отечества, разыграв всю эту унижительную комедию, кончил тем, что вылил на отравленного человека ушат блестящего адвокатского красноречия; Катилине оставалось, как будто, одно: захлебнуться в море уничтожающих Цицероновских слов. Но Катилина отряхнулся. Он довольно таскался по грязным притонам и достаточно огрубел; брань не повисла у него на вороту; ему помогло стряхнуть тяжесть и обуявшее его неистовство; он, как бы, подвергся метаморфозе, превращению. Ему стало легко, ибо он «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног.

Представьте себе теперь темные улицы большого города, в котором часть жителей развратничает, половина спит, немногие мужи совета бодрствуют, верные своим полицейским обязанностям, и большая часть обывателей, как всегда и везде, не подозревает о том, что в мире что-нибудь происходит. Большая часть людей всегда ведь просто не может себе представить, что бывают события. В этом заключается один из величайших соблазнов нашего здешнего существования. Мы можем спорить и расходиться друг с другом во взглядах до ярой ненависти, но нас все же объединяет одно: мы знаем, что существует религия, наука, искусство; что происходят события в жизни человечества: бывают мировые войны, бывают революции; рождается Христос. Все это, или хоть часть этого, для нас – аксиома; вопрос лишь в том, как относиться к этим событиям. Но те, кто так думает, всегда – в меньшинстве. Думает меньшинство и переживает меньшинство, а людская масса – вне всего этого; для нее нет такой аксиомы; для нее – событий не происходит.

Вот на этом–то черном фоне ночного города (революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту) – представьте себе ватагу, впереди которой идет обезумевший от ярости человек, заставляя нести перед собой знаки консульского достоинства. Это – тот же Катилина, недавний баловень львиц римского света и полусвета, преступный предводитель развратной банды; он идет все той же своей – «то ленивой, то торопливой» походкой; но ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто, это уже не тот – корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека – мятеж, восстание, фурии народного гнева.

Напрасно стали бы мы искать у историков отражений этого гнева, воспоминаний о революционном неистовстве Катилины, описаний той напряженной грозовой атмосферы, в которой жил Рим этих дней. Мы не найдем об этом ни слова ни в разглагольствованиях Саллюстия, ни в болтовне Цицерона, ни в морализировании Плутарха. Но мы найдем эту самую атмосферу у поэта – в тех галлиямбах Катуллы, о которых мы говорили.

Вы слышите этот неровный, торопливый шаг обреченного, шаг революционера, шаг, в котором звучит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках?

Слушайте его:

*Super alta vectus Attis celeri rate maria,  
Phrygium nemus citato cupide pede tetigit...*

От дальнейших сопоставлений я воздержусь; они завели бы меня слишком далеко и соблазнили бы на построение схем, которое, повторяю, кажется мне самым нежелательным приемом – подсовываньем камня вместо хлеба. Я хочу указать только, что приемы, которыми я (удачно или неудачно) пользовался, кажутся мне единственным путем, идя по которому можно восстановить разрушенную филологами историю культуры. Эти приемы отличаются двумя особенностями: 1) я обращаюсь не к академическому изучению первой попавшейся исторической эпохи, а выбираю ту эпоху, которая наиболее соответствует в историческом процессе моему времени. Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически; 2) я прибегаю к сопоставлениям явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего; в данном случае, например, я сопоставляю римскую революцию и стихи Катуллы. Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, Можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл.

## 5.

Итак, римский «большевик» Катилина погиб. Римские граждане радовались; они решили, что «собаке – собачья смерть». Знаменитые писатели разделили мнение своих сограждан в своих сочинениях.

Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима. Организм монархии был так громаден, что потребовались века для того, чтобы все члены этого тела перестали судорожно двигаться; на периферии почти никто не знал о том, что совершилось в центре. Знали об этом только люди в катакомбах.

Но века прошли; империя прекратила не только бытие, но и существование. Варварский вихрь занес многое землей и развалинами; в том числе – сочинения знаменитых римских писателей.

Прошла тысяча лет. Вихрь Возрождения снес земляные пласты и обнаружил остатки римской цивилизации, в том числе – сочинения Саллюстия.

К чему же послужили эти сочинения? – К воскрешению грозного духа Катилины. Какие-то итальянские юноши замыслили убить миланского тирана Галеаццо Сфорца.

Они устроили настоящий заговор, упражнялись в искусстве наносить смертельный удар кинжалом и, действительно, убили тирана в церкви. По собственному их признанию (в Летописи города Сиены) оказалось, что они научали Саллюстия и находились под влиянием заговора Катилины.

Юношей, конечно, подвергнули пыткам и умертвили. Но дух римского «большевизма» продолжал жить. Катилина исстари поминался в итальянских народных легендах. В цивилизованном обществе представление о Катилине раздвоилось: гласно, легально, в школах, в учебных сочинениях – Катилина изображался гнусным злодеем; негласно, нелегально, в художественной литературе и в жизни молодежи – образ Катилины принимал иные очертания. Даже во Франции первой половины XVIII века, казалось бы, совершенно неожиданно появилась трагедия Кребийлона «Катилина». Впрочем, автор и сам почувствовал неловкость, когда ему пришлось несколько принизить Цицерона для того, чтобы лучше изобразить Катилину. Чтобы исправить свою ошибку, Кребийлон принялся за сочинение новой трагедии, по настоянию своей придворной покровительницы – Madame de Pompadour.

Новая и достойная человечества оценка Катилины была произведена, однако, только в половине прошлого века. После этого филологи могут не беспокоиться; оценка сделана одним из величайших писателей XIX века.

## 6.

Через девятнадцать столетий после гибели Катилины, двадцатилетний юноша, аптекарский помощник, а впоследствии – великий писатель Генрих Ибсен, вдохновленный всемирной революцией 1848 года, показал истинные побуждения римского революционера – Катилины.

«Без чтения Цицерона и Саллюстия поэт, вероятно напал бы на этот сюжет», верно говорит об Ибсене один из его критиков. Сам Ибсен рассказывает, как он «с жадностью проглотил» «Катилину» Саллюстия и речи Цицерона: «через несколько месяцев у меня уже была готова драма. Как видно из нее, я в то время не разделял воззрений двух этих древних писателей на характер и поступки Катилины, да и до сих пор склонен думать, что должен же был представлять из себя нечто великое или значительное человек, с которым неутомимый адвокат Цицерон не считал удобным сразиться до тех пор, пока обстоятельства не приняли такого оборота, что нападки на него уже перестали грозить какой-либо опасностью. Надо также помнить, что в истории найдется мало лиц, чья память находилась бы и большей зависимости от врагов, чем память Катилины».

Это пишет Ибсен о своей драме почти через 30 лет; это – Ибсен уже давно возмужалый, получивший всеобщее признание, прославившийся и потому – устающий: тот Ибсен, которого прилежные критики изо всех сил стараются спасти от обвинений в революционности.

Доказывать, что Ибсен был социалистом, едва ли придет кому-нибудь в голову. Но едва ли могут быть сомнения в том, что Ибсен был революционером. Его пресловутый «аристократизм» и «индивидуализм» суть та полуложь, полуправда, при помощи которых толкователи не раз приспособляли писателя к пониманию обывательскому, оказывая ему тем хорошую личную услугу (в смысле, например, хорошего сбыта его произведений на книжном рынке, пока этот рынок находится в руках буржуазии); не знаю, очень ли плоха та услуга, которую они оказали Ибсену и многим другим, сузив смысл их произведений; думаю, что это лишь временный ущерб, дело десятков лет, или столетий – все равно. Дело Катилины гласно считалось проигранным в течение девятнадцати столетий, и однако, по прошествии их, миру пришлось вспомнить о Катилине, потому, между прочим, что о нем ему напомнил великий художник.

Устающий и уставший Ибсен не сопротивлялся толкованиям критиков; но дело совсем не в том, что он оставил «революционные бредни» своей молодости; Ибсен многократно настаивал на том, что все его творения представляют одно целое: «я не желал бы, чтобы хоть что-нибудь из оставшегося теперь позади было выброшено из моей жизни» (1875); «лишь восприняв и усвоив себе мою литературную деятельность во всей ее совокупности, как одно последовательно развившееся целое, возможно получить и от отдельных его частей верное, соответствующее моим намерениям, впечатление» (1898).

Стареющий художник отличается от молодого только тем, что замыкается в себе, углубляется в себя. Изменить самому себе художник никак не может, даже, если бы он этого хотел. Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, не нуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник личной трагедии для него.

Вернемся к «Катилине».

Пока филологи предаются кропотливым изысканиям о том, в каком году, каким способом и кого именно убил Катилина, пока они анализируют обстоятельства, под влиянием которых он вступил на революционный путь, художник дает синтетический образ Катилины.

Катилина следует долгу, как «повелевает ему тайный голос из глубины души». «Я должен!» – таково первое слово Катилины и первое слово драматурга Ибсена. – Катилина ищет, чем утолить «страстную душевную тоску» в мире, где «властвуют корысть и насилие» и потому, Катилина – «друг свободы».

«Единственное, что я ценю в свободе, это – борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует», писал Ибсен к Брандесу уже во время следующей революции (1871 года). «Вы делаете меня ненавистником свободы. Вот петух! Дело в том, что душевное равновесие остается у меня довольно неизменным, так как я считаю нынешнее несчастье французов (*т. е., поражение! А. Б.*) величайшим счастьем, какое только могло выпасть на долю этого народа...

То, что вы называете свободой, я зову вольностями; а то, что я зову борьбой за свободу, есть ни что иное, как постоянное живое усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание свободой, исключаящее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь само понятие свободы тем и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот, я обрел ее, тот докажет как раз то, что ее утратил. Такой-то мертвый застой, такое пребывание на одном известном пункте свободы и составляет характерную черту наших государств, и это я не считаю за благо». Устами Катилины говорит в драме Ибсена демоническая весталка Фурия:

Я ненавижу этот храм вдвойне  
За то, что жизнь течет здесь так спокойно,  
В стенах его опасностям нет места.  
О, эта праздная, пустая жизнь,  
Существованье тусклое, как пламя  
Лампады, угасающей без масла!..  
Как тесно здесь для полноты моих  
Широких целей, пламенных желаний!..  
Мысль в дело не стремится перейти!

Ибсеновскому Катилине свойственны: великодушие, кротость и мужество, которых нет у окружающих его людей; цель его, «пожалуй, выше, чем кто либо указывает здесь». Перед ним «проносились великие виденья», он мечтал, что «вознесся к небесам на крыльях, как Икар».

Когда мечты эти рушились, так как вокруг царствовали только измена, низость, шпионство, стремления к господству и богатству и женские обиды, Катилина восклицает:

Пусть так! Моя рука восстановить  
Не в силах Рима древнего, так пусть же  
Она погубит современный Рим!  
Перед смертью Катилина говорит:  
И я – глупец с затеями своими!  
Хотел я Рим – змеиное гнездо–  
Разрушить, раздавить; а Рим давно –  
Лишь куча мусора...

Рядом с Катилиной, через всю его жизнь, проходят две женщины – демоническая и тихая – те самые, которые проходят через жизнь всех героев Ибсеновских драм. Одна, соблазненная им когда-то, неотступно следует за ним по пятам; внешним образом она – носительница призыва к восстанию; в глубине, напротив, она ищет только его гибели. Другая – «утренняя звезда» Катилины и зовет его к тишине; он убивает ее своей рукой за то, что она, как ему кажется, «хотела его обречь на ужас полужизни».

Убивший свою утреннюю звезду и с нею имеете «все сердца земные, все живое и все, что зеленеет и цветет», и сам убитый другою женщиной, Катилина ждет пути «налево, в мрачный ад», но душа его попадает, вместе с душою убитой жены, «направо, в Элизиум». Это (несколько неумелое и наивное) окончание юношеской драмы и дало критике один из поводов считать Ибсена не демократом.

Сама наивная схематичность этого заключения говорит о его большой внутренней сложности, которой двадцатилетний юноша не мог преодолеть. Мало того, ее не преодолел, может быть, Ибсен и во всем своем дальнейшем творчестве. У меня нет ни времени, ни места, ни сил, ни права для того, чтобы развивать сейчас эту тему. Скажу только, что речь здесь идет не о демократии и не об аристократии, а о совершенно ином; вследствие того, критикам не надлежало бы особенно радоваться тому, что Катилина идет «направо». Вряд ли, это – та спасительная «правость», которая дает возможность сохранить разные «вольности»; Ибсеновский Катилина, как мы видели, был другом не свалившихся с неба прочных и позитивных «вольностей»; он был другом вечно улетающей свободы.

Критикам надлежало бы, однако, обратить свое внимание на то, что Ибсен, на 48-м году своей многотрудной жизни, вне всяких революций, обработал, «вовсе не касаясь идей, образов и развития действия», и переиздал свою юношескую драму, которая заканчивается отнюдь не либерально: достойным Элизиума и сопричтенным любви оказывается именно бунтовщик и убийца самого святого, что было в ж и з н и, – К а т и л и н а.

*Апрель 1918.*

### **Приложения** **ИЗ РЕЦЕНЗИЙ НА «КАТИЛИНУ»** **Н. Лернер. «Катилина» А. Блока**

*Александр Блок. Катилина. Страница из истории мировой революции. Изд. «Алконост». Петербург, 1919 г. Цена 3 р. 50 коп.*

Новое произведение А. Блока экскурс в область не столько самой истории, сколько психологии истории. Катилина дал ему лишь канву, на которой он вышил узоры своих мыслей о природе революционера, этой истинной стихии революции. «Филологи», к которым автор относится с незаслуженным пренебрежением, давно уже подвергли строгой критике исторические материалы, где партийные враги знаменитого бунтовщика не поскупились на темные краски для портрета Катилины, но так и остается неясным, к чему стремится этот человек. Блок также не дает объяснения, но, впрочем, не это было его целью. «Я выбираю, говорит он, ту эпоху, которая наиболее соответствует в историческом процессе моему времени». Этот выбор несколько автором не мотивирован и, конечно, не более обоснован, чем всевозможные аналогии «филологов», но не в нем дело: «Я думаю, что навязывание мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между миром языческим и миром христианским есть занятие книжников и мертвецов; это великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей. Ведь надо иметь мощные лебединые крылья, чтобы взлететь на них, долго держаться в воздухе и вернуться назад не опаленным и не поврежденным тем мировым пожаром, которого все мы свидетели...»

Чего хочет сам автор? Его, как поэта, пленяет полноводное кипение жизни. Он описывает «великий век», создавший «взяточника Саллюстия и честного законника Цицерона», которого обвиняют в мелочном и недальновидном политическом интриганстве, «но (!) тот же век создал царицу цариц Клеопатру, битву при Акциуме, в которой римский триумвир отдал весь флот великой державы за любовь египтянки; он же создал, наконец, и революционный порыв промотавшегося беззаконника и убийцы Катилины». Улыбка Клеопатры и порыв Катилины в



глазах поэта равноценны, к моральному и эстетическому принципу он относится одинаково равнодушно... Но это лишь свидетельствует о его художественно психологической объективности, и мы узнаем автора «Двенадцати» в характеристике прирожденного революционера, создающего <так!> революционным неравенством не народолюбца, не теоретика, а существа, обуреваемого духом революции. «Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными, ни на чем не основанными. Такой человек безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени... У иных людей, наряду с материальными и корыстными целями могут быть цели очень высокие нелегко определяемые и осязаемые. Этому нас, русских, научил, например, Достоевский. Поведение подобных людей выражается в поступках, которые диктуются темпераментом каждого: они таятся и не проявляют себя во внешнем действии, сосредоточивая все силы на действии внутреннем; таковы писатели, художники; другим, напротив, необходимо бурное, физическое, внешнее проявление; таковы активные революционеры. Те и другие одинаково наполнены бурей и одинаково «сеют ветер»... Напрасно думать, что «сеяние ветра» есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые Ветром. Катилина принадлежал к последним».

### **Роман Гуль**

*Александр Блок. «Катилина» (страница из истории мировой революции), изд. Алконостъ. Петербург, 1921 г.*

Блок берет полузабытый эпизод неудавшегося восстания Катилины за четыре с половиной века до падения Античного Мира и свободно трактует патриция Люция Сергия Катилину «римским большевиком», а между старой Римской империей и современной Европой проводит параллели сходства.

«Старый мир», величественный и могучий извне, загнивал и разваливался изнутри. На этом фоне выступает фигура Катилины.

«О том, что Катилина был народолюбом или мечтал о всеобщем равенстве, речи быть не может. Он был революционером всем духом, всем телом, он был создан социальным неравенством, вскормлен в его удушливой атмосфере, он соединил в себе все пороки современного ему общества, доведя их до легендарного уродства».

Катилина инстинктивный разрушитель, он задохнулся в загнивающей атмосфере «старого мира», и его охватила страсть разрушения этого «старого», во имя неведомого ему, но молодого.

«Но напрасно думать, что «сеяние ветра» есть только человеческое занятие, внушаемое одной человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей, отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его; одни дышат этим ветром, другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют несомые ветром. Катилина принадлежал к последним. В его время подул ветер разросшийся в бурю, истребившую старый языческий мир. Его подхватил ветер, подувший перед рождением Христа, вестника Нового мира».

Книга имеет интерес не столько исторический для понимания «страницы мировой революции» (экскурс Блока в эту область слишком дилетантский), сколько психологический, для понимания настроений самого поэта Блока.

## **В.Г. КОРОЛЕНКО. ПИСЬМА К А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ (ПИСЬМО ПЕРВОЕ)<sup>1</sup>**

Анатолий Васильевич.

Я, конечно, не забыл своего обещания написать обстоятельное письмо, тем более что это было и мое искреннее желание. Высказывать откровенно свои взгляды о важнейших мотивах

<sup>1</sup> Печатается по: Письма к Луначарскому А.В. Короленко В.Г. – Луначарскому А.В., (письмо первое) // <http://korolenko.lit-info.ru>

общественной жизни давно стало для меня, как и для многих искренних писателей, насущнейшей потребностью. Благодаря установившейся ныне «свободе слова», этой потребности нет удовлетворения. Нам, инакомыслящим, приходится писать не статьи, а докладные записки. Мне казалось, что с вами мне это будет легче. Впечатление от вашего посещения укрепило во мне это намерение, и я ждал времени, когда я сяду за стол, чтобы обменяться мнениями с товарищем писателем о болящих вопросах современности.

Но вот кошмарный эпизод с расстрелами во время вашего приезда<sup>1</sup> как будто лег между нами такой преградой, что я не могу говорить ни о чем, пока не разделаюсь с ним. Мне невольно приходится начинать с этого эпизода.

Уже приступая к разговору с вами (вернее, к ходатайству) перед митингом, я нервничал, смутно чувствуя, что мне придется говорить напрасные слова над только что зарытой могилой. Но – так хотелось поверить, что слова начальника Чрезв. комиссии имеют же какое-нибудь основание и пять жизней еще можно спасти. Правда, уже и по общему тону вашей речи чувствовалось, что даже и вы считали бы этот кошмар в порядке вещей... но... человеку свойственно надеяться...

И вот на следующий день, еще до получения вашей записки, я узнал, что мое смутное предчувствие есть факт: пять бессудных расстрелов, пять трупов легли между моими тогдашними впечатлениями и той минутой, когда я со стесненным сердцем берусь за перо. Только два-три дня назад мы узнали из местных «Известий» имена жертв. Перед свиданием с вами я видел родных Аронова и Миркина, и это отблеск личного драматизма на эти безвестные для меня тени. Я привез тогда на митинг, во-первых, копию официального заключения лица, ведающего продовольствием. В нем значилось, что в деяниях Аронова продовольственные власти не усмотрели нарушения декретов. Во-вторых, я привез ходатайство мельничных рабочих, доказывающее, что рабочие не считали его грубым эксплуататором и спекулянтom. Таким образом, по вопросу об этих двух жизнях были разные, даже официальные, мнения, требовавшие во всяком случае осторожности и проверки. И действительно, за полторы недели до этого в Чрезвычайную комиссию поступило предложение губисполкома, согласно заключению юрисконсульта, освободить Аронова или передать его дело в революционный трибунал.

Вместо этого он расстрелян в административном порядке.

Вы знаете, что в течение своей литературной жизни я «сеял не одни розы» (\* Выражение ваше в одной из статей обо мне. *(Здесь и далее – примеч. В. Г. Короленко.)*). При царской власти я много писал о смертной казни и даже отвоевал себе право говорить о ней печатно много больше, чем это вообще было дозволено цензурой. Порой мне удавалось даже спасти уже обреченные жертвы военных судов, и были случаи, когда после приостановления казни получались доказательства невинности и жертвы освобождались (напр., в деле Юсупова<sup>2</sup>), хотя бывало, что эти доказательства приходили слишком поздно (в деле Глускера<sup>3</sup> и др.).

Но казни без суда, казни в административном порядке – это бывало величайшей редкостью даже и тогда. Я помню только один случай, когда озверевший Скалон (варшавский генерал-губернатор) расстрелял без суда двух юношей. Но это возбудило такое негодование даже в военно-судных сферах, что только «одобрение» после факта неумного царя спасло Скалона от предания суду. Даже члены главного военного суда уверяли меня, что повторение этого более невозможно.

Много и в то время и после этого творилось невероятных безобразий, но прямого признания, что позволительно соединять в одно следственную власть и власть, постановляющую приговоры (к смертной казни), даже тогда не бывало. Деятельность большевистских Чрезвыч. следственных комиссий представляет пример – может быть, единственный в истории культурных народов. Однажды один из видных членов Всеукраинской ЧК, встретив меня в полтавской Чрезв. ком., куда я часто приходил и тогда с разными ходатайствами, спросил меня о моих впечатлениях. Я ответил: если бы при царской власти окружные жандармские управления получили право не только ссылать в Сибирь, но и казнить смертью, то это было бы то самое, что мы видим теперь.

На это мой собеседник ответил:

– Но ведь это для блага народа.

Я думаю, что не всякие средства могут действительно обращаться на благо народа, и для меня несомненно, что административные расстрелы, возведенные в систему и продолжающиеся уже второй год, не принадлежат к их числу. Однажды, в прошлом году, мне пришлось описать в письме к Христ. Георг. Раковскому<sup>4</sup> один эпизод, когда на улице чекисты расстреляли несколько так называемых контрреволюционеров. Их уже вели темной ночью на кладбище, где тогда ставили расстреливаемых над открытой могилой и расстреливали в затылок без дальних церемоний. Может быть, они действительно пытались бежать (немудрено), и их пристрелили тут же на улице из ручных пулеметов. Как бы то ни было, народ, съезжавшийся утром на базар видел еще лужи крови, которую лизали собаки, и слушал в толпе рассказы окрестных жителей о ночном происшествии. Я тогда спрашивал у Х. Г. Раковского: считает ли он, что эти несколько человек, будь они даже деятельнейшие агитаторы, могли бы рассказать этой толпе что-нибудь более яркое и более возбуждающее, чем эта картина? Должен сказать, что тогда и местный губисполком, и центральная киевская власть немедленно прекращали (два раза) попытки таких коллективных расстрелов и потребовали передачи дела революционному трибуналу. Суд одного из обреченных Чрезв. комис. к расстрелу оправдал, и этот приговор был встречен рукоплесканиями всей публики. Аплодировали даже часовые красноармейцы, отложив ружья. После, когда пришли деникинцы, они вытащили из общей ямы 16 разлагающихся трупов и положили их напоказ<sup>5</sup>. Впечатление было ужасное, но – к тому времени они сами расстреляли уже без суда несколько человек, и я спрашивал у их приверженцев: думают ли они, что трупы расстрелянных ими, извлеченные из ям, имели бы более привлекательный вид? Да, обоюдное озверение достигло уже крайних пределов, и мне горько думать, что историку придется отметить эту страницу «административной деятельности» ЧК в истории первой Российской Республики, и притом не в XVIII, а в XX столетии.

Не говорите, что революция имеет свои законы. Были, конечно, взрывы страстей революционной толпы, обгадившей улицы кровью даже в XIX столетии. Но это были вспышки стихийной, а не систематизированной ярости. И они надолго оставались (как расстрел заложников коммунарами) кровавыми маяками, вызывавшими не только лицемерное негодование версальцев, которые далеко превзошли в жестокости коммунаров, но и самих рабочих и их друзей... Надолго это кидало омрачающую и заглушающую тень и на самое социалистическое движение.

В сообщении по поводу расстрела Аронова и Миркина, появившемся наконец 11 и 12 июня в «Известиях», говорится, что они казнены за хлебную спекуляцию. Пусть даже так, хотя все-таки невольно вспоминается, что продовольственные власти не усмотрели нарушения декретов, и это разногласие заслуживало хотя [бы] судебной проверки. Вообще, все это мрачное происшествие напоминает общественный эпизод Великой французской революции. Тогда тоже была дороговизна. Объяснялось это также самым близоруким образом – происками аристократов и спекулянтов и возбуждало слепую ярость толпы. Конвент «пошел навстречу народному чувству», и головы тогдашних Ароновых и Миркиных летели десятками под ножом гильотины. Ничто, однако, не помогало, дороговизна только росла. Наконец парижские рабочие первые очнулись от рокового угара. Они обратились к конвенту с петицией, в которой говорили: «Мы просим хлеба, а вы думаете нас накормить казнями». По мнению Мишле, историка-социалиста, из этого утомления казнями в С.-Антуанском предместье взметнулись первые взрывы контрреволюции.

Можно ли думать, что расстрелы в административном порядке могут лучше нормировать цены, чем гильотина?

В сообщении официальной газеты приведены только четыре имени расстрелянных 30 мая, тогда как определенно говорилось о пяти. Из этого встревоженное население делает заключение, что список неполон. Называют еще другие имена... Между тем если есть что-нибудь, где гласность всего важнее, то это именно в вопросах человеческой жизни. Здесь каждый шаг должен быть освещен. Все имеют право знать, кто лишен жизни, если уж это признано необходимым, за что именно, по чьему приговору. Это самое меньшее, что можно требовать от власти. Теперь население живет под давлением кошмара. Говорят, будто только часть [казненных] приводится в списке. Доходят до чудовищных слухов, будто даже прежняя процедура еще упрощается до невозможного отсутствия всяких форм, говорят, что теперь можно обходиться даже без допроса подсудимого. Думаю, что это только испуганный бред... Но – как выбить из голов населения мысль, что теперь бредит порой и сама действительность?..

Мне горько думать, что и вы, Анатолий Васильевич, вместо призыва к отрезвлению, напоминания о справедливости, бережного отношения к человеческой жизни, которая стала теперь так дешева, – в своей речи высказали как будто солидарность с этими «административными расстрелами». В передаче местных газет это звучит именно так. От души желаю, чтобы в вашем сердце зазвучали опять отголоски настроения, которое когда-то роднило нас в главных вопросах, когда мы оба считали, что движение к социализму должно опираться на лучшие стороны человеческой природы, предполагая мужество в прямой борьбе и человечность даже к противникам. Пусть зверство и слепая несправедливость остаются целиком на долю прошлого, отжившего, не проникая в будущее...

Вот, я теперь высказал все, что камнем лежало на моем сознании, и теперь, думаю, моя мысль освободилась от мрачной завесы, которая мешала мне исполнить свое желание – высказаться об общих вопросах.

До следующего письма.

19 июня 1920 года

## Е. ЗАМЯТИН. Я БОЮСЬ<sup>1</sup>

Впервые // Дом Искусств. Пб., 1921. № 1. С. 43–45; впоследствии // Вестн. литературы, 1923. Март. С. 14–15

Я боюсь, что мы слишком бережно и слишком многое храним из того, что нам досталось в наследие от дворцов. Вот все эти золоченые кресла – да, их надо сберечь: они так грациозны и так нежно лобызают любое седалище. И пусть бесспорно, что придворные поэты грацией и нежностью похожи на прелестные золоченые кресла. Но не ошибка ли, что институт придворных поэтов мы сохраняем не менее заботливо, чем золоченые кресла? Ведь остались только дворцы, но двора уже нет.

Я боюсь, что мы слишком уж добродушны и что французская революция в разрушении всего придворного была беспощадней. В 1794 году 11 мессидора Пэян, председатель комитета по Народному Просвещению, издал декрет – и вот что, между прочим, говорилось в этом декрете:

«Есть множество юрких авторов, постоянно следящих за злобой дня; они знают моду и окраску данного сезона; знают, когда надо надеть красный колпак и когда скинуть... В итоге они лишь развращают вкус и принижают искусство. Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха...»

Этим презрительным декретом – французская революция гильотинировала переряженных придворных поэтов. А мы – своих «юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда скинуть», когда петь сретение царя и когда молот и серп, – мы их преподносим народу как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монопольное право писания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию. Я боюсь – Пэян прав: это лишь развращает и принижает искусство. И я боюсь, что если так будет и дальше, то весь последний период русской литературы войдет в историю под именем юркой школы, ибо неюркие вот уже два года молчат.

Что же внесли в литературу те, которые не молчали?

Наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты – они объявили, что придворная школа – это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их желтых, зеленых и малиновых торжествующих кликов. Но сочетание красного санкилотского колпака с желтой кофтой и с не стертym еще вчерашним голубым цветочком на щеке – слишком кощунственно резало глаза даже неприхотливым: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул. И по-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк – Маяковский. Потому что он – не из юрких: он пел революцию еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнебойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего

<sup>1</sup> Печатается по: [http://az.lib.ru/z/zamjatin\\_e\\_i/text\\_1921\\_ya\\_bous.shtml](http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1921_ya_bous.shtml)

«Я» и «Простого, как мычание». В «Героях и жертвах революции», в «Бубликах», в стихах о бабе у Врангеля – уже не прежний Маяковский, Эдисон, пионер, каждый шаг которого – просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископыченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдисон тоже усовершенствовал изобретение Грэхема Белла.

Лошадизм московских имажинистов – слишком явно придавлен чугушной тенью Маяковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить – им не перепахнуть и не перевопить Маяковского. Имажинистская Америка, к сожалению, давненько открыта. И еще в эпоху Серафино один считавший себя величайшим поэт писал: «Если бы я не боялся смутить воздух вашей скромности золотым облаком почестей, я не мог бы удержаться от того, чтобы не убрать окна здания славы теми светлыми одеждами, которыми руки похвалы украшают спину имен, даруемых созданиям превосходным...» (из письма Пиетро Аретино к герцогине Урбинской). «Руки похвалы» и «спина имен» – это ли не имажинизм? Отличное и острое средство – image – стало целью, телега потащила коня.

Пролетарские писатели и поэты – усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пытит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (вроде Михаила Волкова в московской «Кузнице») – у всех пролеткультцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма. Пролеткультское искусство – пока шаг назад, к шестидесятым годам. И я боюсь – аэропланы, из числа юрких, всегда будут обгонять честные паровозы и, «притаившись под эгидой свободы, похищать ее именем мимолетное торжество».

К счастью, у масс – чутье тоньше, чем думают. И поэтому торжество юрких – только мимолетно. Так мимолетно было торжество футуристов. Так же мимолетно проторжествовал Клюев, после патриотических стихов о подлом Вильгельме – восторгался «окриком в декретах» и пулеметом (восхитительная рифма: пулемет – мед!). И, кажется, не торжествовал даже мимолетно Городецкий: на вечере в Думском зале он был принят холодно, а на его вечер в Доме Искусства – не пришло и десяти человек.

А неюркие молчат. Два года тому назад пробило «Двенадцать» Блока – и с последним, двенадцатым, ударом Блок замолчал. Еле замеченные – давно уже – промчались по темным, бестрамвайным улицам «Скифы». Одиноко белеют в темном вчера прошлогодние «Записки мечтателя» Алконоста. И мы слышим, как жалуется там Андрей Белый: «Обстоятельства жизни – рвут на части: автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, то есть нужен ли «Петербург», «Серебряный Голубь»? Может быть, автор нужен, как учитель «стихovedения»? Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнасиловать свою душу суррогатами литературной деятельности...»

Да, это одна из причин молчания подлинной литературы. Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни – в театральном отделе с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной Литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить – жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, – Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре «Ревизора», Тургеневу каждые два месяца по трое «Отцов и детей», Чехову – в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие цифры. Труд художника слова, медленно и мучительно – радостно «воплощающего свои замыслы в бронзе», и труд словоблуда, работа Чехова и работа Брешко-Брешковского, – теперь расцениваются одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем – выбор: или стать Брешко-Брешковским – или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего – выбор ясен.

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли. И не в бумаге дело: главная причина молчания – не хлебная и не бумажная, а гораздо тяжелее, прочнее, железней. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнители и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-

правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатолий Франс,— тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло.

Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная. Но не надо забывать, что афинская *ἀγορὰ* – афинский народ – умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший «Работяга Словотеков» Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленища – демос российский!

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое.

1921

## В. ХОДАСЕВИЧ. ВСЕ – НА ПИСАТЕЛЕЙ!<sup>1</sup>

Впервые: Голос России. Берлин. 1922. No 1060. 16 сентября; под псевд.: Л. Боровиковский

Член президиума Московского совдепа Ангарский однажды выразился:

– Рядовой коммунист не способен мыслить.

Однако это не его личный взгляд. То же самое, в разных формах, много раз говорили другие представители партийного «верха». Партия для них – стадо баранов.

И так как ЦК партии бессилён руководить каждым бараном в отдельности, то директивы даются не «к сведению и руководству», а к немедленному исполнению. Погонщики и овчарки разом сгоняют все стадо к одному месту, и оно валит сплошной массой: на это оно способно.

– Все на трудовой фронт! – и все принимаются за судорожную выработку трех пар клещей. Суд бездействует, школа забыта, клещи никуда не годятся.

Потом: – Все на борьбу с мешочниками! – Бараны с волчьей жадностью кидаются на мешочников.

Потом: – Все за хлебом! – и все сами становятся мешочниками. Фабрики, комячейки, даже исполкомы пустуют: все уехали за хлебом.

За хлебом идет внешняя торговля, очистка железнодорожных путей, электрофикация и т.д. Так объясняется тот изумительный феномен, что вся многомиллионная страна, вдруг, гонимая погонщиками, которых гонят другие, высшего ранга погонщики, – вся, как один человек, принимается за какое-нибудь дело, бросив другие дела недоделанными. Это называется: «двинуться стройными массами».

Без приказа коммунистическая мелкота не знает, что ей делать. Поэтому приказы идут один за другим. Повальные моды сменяются непрерывно. В последнее время занимались: Кронштадтом, нэпом, ограблением церквей, травлей священников, травлей эсеров, травлей меньшевиков.

Последняя мода – травля интеллигенции вообще и писателей – в частности. Она не нова, но прежде проходила «неорганизованно». Теперь дан приказ – «вот навалились, насели» – «стройными массами под предводительством горячо любимых вождей». Писателей массами сажают в тюрьмы, массами шлют в Сибирь, выбрасывают за границу, не давая им виз. Одних разлучают с семьями, оставляя жен и детей заложниками, гарантирующими их «лояльное» поведение за границей; других с женами и детьми гонят в Сибирь, где они лишены возможности заработать хоть что-нибудь.

<sup>1</sup> Это первое выступление Ходасевича в эмигрантской прессе после выезда из России в конце июня 1922 г. Ежедневная газета «Голос России», «орган русской демократической мысли», просуществовала в Берлине недолго (с февраля 1919 по 15 октября 1922 г.); издавалась при участии П. Н. Милюкова (с марта 1921 г.), М. Зензинова, С. П. Постникова, В. М. Чернова, М. Л. Слонима. Печатается по: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0740.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0740.shtml)

Но, повторяю, здесь нов лишь масштаб, размах. По существу, то же самое длилось все эти годы. Стеклов в своих «стекловицах», как называют его передовицы в Кремле, не уставал травить интеллигенцию. Дегенеративное ничтожество, человек в футляре, коммунистический Кассо, похожий лицом на Победоносцева, замнаркомпрос Покровский прижимал, припирал, душил профессоров и писателей. Мелюзга не отставала.

Дружными усилиями уничтожили книгопечатание. Газеты и журналы прихлопнули. Получить «наряд» на печатание книги было почти невозможно. Ссылались на отсутствие бумаги и занятость типографий. В действительности бумага изводилась на агитационную ложь. Если же удавалось книгу отпечатать – ее негде было продать: магазины уничтожены. Книга поступала в «распределительные органы», то есть гнила на складах или выкуривалась в волостных исполкомах. Отсутствие заработка гнало писателей на советскую службу: заседать в канцеляриях и комиссиях, бездарных и нудных. Можно было также читать лекции, например – матросам (благонадежным). Но за «направлением» лекторов следили, и о Лермонтове надо было говорить с марксистской точки зрения. Под лекции о классовых взаимоотношениях Демона и Тамары слушатели – какие-нибудь красные командиры – играли в шашки. Писатели обалдевали, гоняли из конца в конец города, при раздаче красноармейских пайков их обкрадывали комиссары курсов.

Наконец, стараниями Горького и Луначарского, добились ученых пайков для писателей. Пайков не хватало. Выдавались они не в полном объеме. Продовольствие, присылаемое из-за границы в подарок писателям и ученым, Петрокоммуна пыталась присваивать. Прибавьте к этому, что самый процесс получения продуктов унижен и физически изнурителен, что половину продуктов иной раз приходится выбрасывать, потому что они гнилые, что процентов на 25 обвешивают почти всегда и что даже на целый паек с трудом может прокормиться один человек, – и вы поймете, как и чем питались писатели с семьями. И притом – писатели наиболее «видные», «удостоенные» пайков. Прочие просто голодали начистоту.

С изобретением нэпа стало полегче. Явилась бумага, заработали типографии. Но «правлящая партия» нашла способы продолжать борьбу. Во-первых, была введена цензура, безграмотная и глупая, как всякая цензура, ни больше ни меньше. Московская (ближе к начальству) работала особенно рьяно. Цензор Лебедев-Полянский, литературный неудачник, ущемленный собственной бездарностью и задыхающийся от зависти к настоящим писателям, надрывался и надрывается. Правда, Луначарский, после бесчисленных жалоб, сказал: «На днях я его выгоню». Но – не выгонит. За Лебедева–Полянского – партия. Он начал с того, что сделался заведующим Литературно–издательским отделом Наркомпроса. Действительно, Луначарский выгнал его за глупость. Лебедев стал начальником всех пролеткультов. Тогда из пролеткультов бежали все пролетарские писатели. Пролеткульты провалились – Лебедев-Полянский вынырнул в цензуре. Столкнуть его отсюда будет труднее.

Но сильнее цензуры второе средство, придуманное начальством. На прошлогоднем съезде РКП кто-то возопил, что коммунистическая литература не находит читателей, потому что не может выдержать конкуренции с литературой грамотной. Грамотную же можно уничтожить, пришибив ее экономическим обухом. И вот президиум союза печатников, состоящий из назначенных коммунистов, принялся непомерно вздывать типографские ставки. Книги стали роскошью, доступной только нэпманам, но они их не покупают, ибо вся мудрость им известна без книг. Так кончился золотой век книгопечатания. Писатели получили обратно свое разбитое корыто.

Однако всего этого оказалось мало. Сквозь голод, холод, болезнь, сквозь периодические отсидки в ЧК литература дышала и даже «давала ростки». Понадобился новый удар по ней. Новая увесистая лапа размахнулась и хлопнула. Она принадлежит г. Зиновьеву, уже не Кассо, а воистину Трепову от революции. Ибо кто ж как не Трепов, этот петроградский градоначальник, довольно потрудившийся сперва над распровоцированием Кронштадта, а после – не пожалевший патронов, чтобы унять бунтарей.

В старину палачи, перед тем как ударить плетью, кричали: «Поберегись, ожгу!» Свое «берегись, ожгу» прокричал Зиновьев еще во время эсеровского процесса, на последнем съезде коммунистической партии. Но плетку опустил позже, ибо он – тонкий политик и расчетливый царедворец.

Как всё в Советской России, последние преследования писателей имеют свою закулисную придворную логику и историю.

Коммунистическому зверинцу, так называемому левому крылу партии, нужны время от времени кровавые подачки, чтобы звери не разнесли клетку, именуемую Совнаркомом. Такие подачки и швыряются. Но – против кормления интеллигентским мясом восстают обычно Луначарский и Горький, люди, имеющие влияние на Ленина. Но – Горького нет, Луначарский опешил, должно быть, сам от того, что натворил в процессе эсеров, и тоже уехал, – а главное, ни Горькому, ни Луначарскому сейчас некому жаловаться: Ленин болен и не у дел. И вот тихохонько, ползунком, исподтишка подкрался Зиновьев к исконному недругу всех градоначальников: хлопнул по литературе. Дескать, «я свое дело сделаю, а там видно будет: хоть день да мой. Да, кстати, уж если простили кронштадтскую провокацию, так писателей, «щелкоперов, бумагомарак», простят и подавно. И ведь я не просто ленинский лакей, а председатель III Интернационала, без пяти минут Император Всея Планеты, лицо куда позначительней папы Римского».

Писатели же надоели давно Зиновьеву. Надоел ему «петроградский Дом Литераторов», подлое гнездо, где недавно провалился г. Кирдецов и где делали самое крамольное дело: не давали писателям умирать с голоду. Дом же Литераторов существовал фактически благодаря усилиям Б. О. Харитона и Н. М. Волковыского. Оба они высылаются за границу. Правильный расчет: всех писателей поголовно не пересажаяешь, а закрытие Дома Литераторов (неизбежное последствие этой высылки) – не роковой, но увесистый удар по всей петроградской литературе сразу. Да и по всей петроградской интеллигенции, для которой Дом Литераторов был единственным культурным прибежищем. Словом: директивы даны, стадо всей массой повалило на интеллигенцию, – и кто знает, о каких высылках и арестах узнаем мы еще завтра? В России начался террор против интеллигенции как таковой, неприкрытый поход на культурные силы России. Раньше сажали в ЧК по обвинению в тех или иных деяниях, направленных против господствующей партии. Теперь откровенно, без всяких обвинений, начинают преследовать за культурность. И ждать, что волна преследований схлынет, – трудно. К несчастью, корни этих событий сидят исторически глубже, чем кажется. Зиновьевские «мероприятия» – только внешние проявления болезни. При существующем положении вещей систематическое изничтожение культурной России неизбежно. Из чего оно проистекает, когда началось и при каких условиях может быть остановлено, – об этом скажу спокойнее – не сегодня.

## А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ<sup>1</sup>. АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН

\* Последующее представляет собою стенограмму речи на чествовании Герцена по поводу пятидесятилетнего юбилея в Москве в 1920 г. [Примечание 1923 г.]

В течение долгого времени значительная часть русской интеллигенции знала о Герцене только понаслышке. Я помню даже, как удивлялись некоторые вполне образованные люди, прочитавшие у Толстого в его отзыве о великих русских писателях, что едва ли не самым влиятельным из них был в его глазах Герцен<sup>35</sup>. Что касается народных масс, то до них в большинстве случаев не доходило даже имя Герцена. Настоящим образом воскресает он только теперь, после революции. Только теперь с достаточной для нашего тяжелого в материальном отношении времени быстротою том за томом выходит полное, хорошо проверенное собрание его сочинений<sup>36</sup>, и Герцен выступает перед нами как своеобразный наш современник.

Что же представляет собою позднее воскресение? Отдадим ли мы ему дань уважения, как одному из отцов наших, оставим ли его сочинения на полках книжных шкафов как украшение, от времени до времени поглядывая на старика с чувством известной почтительности? Ведь такова судьба очень и очень многих так называемых классиков.

---

<sup>1</sup> Анатолий Васильевич Луначарский (1875,-1933) – российский революционер, советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 года по сентябрь 1929-го — первый нарком просвещения РСФСР. Печатается по: [http://az.lib.ru/l/lunacharskij\\_a\\_w/text\\_1920\\_hertzen.shtml](http://az.lib.ru/l/lunacharskij_a_w/text_1920_hertzen.shtml)



Умереть 50 лет тому назад и не устареть в наше быстротечное время – бесконечно трудно. Но, конечно, я не буду оспаривать тех, кто станет указывать на многое устарелое в Герцене.

Но это устарелое так неважно. При бурной жизненности Герцена, при его пьянящем темпераменте, при его фейерверочной многоцветности, увлекательном благородстве, его чувстве, широте его обхвата – эти устарелые черты в области его философского или политического мышления придадут ему только как бы еще больше интереса, заставляя читателя спорить с ним, сравнивать его мысли со своим credo и лучше, чем на каком-нибудь другом примере, чувствовать протекшее время и ценность приобретенных за этот период новых методов, знаний и лозунгов.

Нет, Герцен, из своей официально отодвинутой куда-то подальше могилы, встает перед нами, полный такой молодости и такой красоты, что, право, он во сто раз живее и во сто раз более подходящ к пожарному фону нашего революционного времени, чем многие, многие живые полумертвецы нашей недавней вообще довольно полумертвой литературы, ошеломленной сейчас неудобной для нее, слишком острой, слишком горячей атмосферой.

Был бы тысячу раз неправ тот герценист, который хотел бы навязать Герцена пролетариату в качестве его непререкаемого учителя, который пытался бы выправить, а на самом деле искалечить те или другие соотношения герценовского духа, дабы приблизить его к современной доктрине пролетариата. Искать в Герцене систему, стараться создать герценизм – было бы нелепо.

Но, конечно, еще менее прав был бы тот, кто, согласившись, пожалуй, со мной относительно жизненной силы Герцена, старался бы превратить его в своего рода беллетриста, которого можно не без восхищения почитать от времени до времени.

Нет, конечно, Герцен является великим учителем жизни. Герцен – это целая стихия, его нужно брать всего целиком, с его достоинствами и недостатками, с его пророчествами и ошибками, с его временным и вечным, но не для того, чтобы так целиком возлюбить и воспринять, а для того, чтобы купать свой собственный ум и свое собственное сердце в многоцветных волнах этого кипучего и свежего потока. Одним вы восхититесь, другое сильнейшим образом вас оттолкнет, третье вам что-то напомнит, четвертое заставит вновь и вновь критически пересмотреть какое-нибудь ваше убеждение, вы все время будете волноваться за чтением Герцена, и вы всегда после этого чтения выйдете освеженным и более сильным. Согласно свидетельству греческих легенд, даже боги перед всевластным временем чуяли себя иногда ослабленными, тогда они бросались в пенный, жизненно-мощный поток Ихор.

Вот таким целебным потоком, играющим на солнце, всегда представляются мне сочинения Герцена.

Пролетариат не отказывается от культуры прошлого. Нет такой черты в этой культуре, к которой пролетариат был бы, смел бы быть равнодушным. Пролетариат должен овладеть прошлым, вникнуть в прошлое, но, конечно, в этом прошлом есть разноценные материалы: есть отталкивающие плоды, выросшие из корней эксплуататорства, есть безразличные обветшавшие вещи, характерные только для своей эпохи, есть непреходящие сокровища, которые словно ждали в пластах прошлого, чтобы их открыли настоящие люди.

Как в эпоху Возрождения люди, в коих вновь проснулось понимание красоты, жажда живой жизни и земного счастья, с восторгом отрывали старых Венер и Аполлонов, которых деды их толкли на цемент для конюшен, – так и пролетариат в прошлом отыщет целую массу книг, произведений искусства, чувств и мышлений, которые спали, как спящая царевна, ожидая прихода своего царевича.

Буржуазные ученые приходили тоже, выкапывали, классифицировали и изучали, снабжали комментариями – и честь, им за это, но красавицы прошлого оставались мумиями. Они воскресают только от прикосновения героя утреннего, героя весеннего – свободного человека.

Так и Герцен спал, как великое забытое озеро, посещаемое от времени до времени туристами. А теперь вокруг него закипит жизнь, он будет втянут в эту жизнь как органическая ее часть. Наши дети с десяти – двенадцати лет уже будут читать избранные страницы Герцена. Душа каждого из нас будет некоторыми гранями своими шлифоваться об алмазно-многогранную душу Александра Ивановича Герцена.

Передадим вкратце биографию Герцена, впрочем, в настоящее время почти общеизвестную.

Герцен родился в Москве 25 марта 1812 года. Конечно, характерным является, что Герцен был незаконнорожденным сыном большого барина. С барством Герцен до известной степени навсегда остался связан, аристократические черты запали в него глубоко; кое в чем они были ему вредны и сыграли не последнюю роль в некотором разладе между ним и той волной вполне демократической разночинской интеллигенции, которая пришла ему на смену, кое в чем, наоборот, они были для него чрезвычайно полезны. Они помогли ему чутко понимать весь ужас буржуазного мещанства и внушили ему ко всей капиталистической полосе непобедимую брезгливость.

Но еще больше помогло ему то обстоятельство, что он был сыном незаконнорожденным. Гордый и до крайности впечатлительный, он еще ребенком на себе самом испытал коренную несправедливость нашего общественного строя. Быть может, ему было бы гораздо труднее стать в пока еще немом конфликте между рабами и господами на сторону рабов, если бы в мире господ положение его не было неопределенным и порою мучительным.

События 14 декабря 1825 года и позднее казнь декабристов застали Герцена 14-летним мальчиком. Он обливался слезами, слушая эту печальную повесть, и еще тогда клялся отомстить за этих первых борцов за свободу.

Вообще мальчик развивался быстро и главным образом на великих писателях Запада: Шиллер, Гёте, Вольтер были его любимцами. В общем ему повезло и относительно учителей. У колыбели его разума стояли две чрезвычайно символических фигуры: француз Бушо – энтузиаст, хранивший в себе светлый огонь лучших традиций Великой французской революции, и русский семинарист Протопопов, предвестник великой серии наших ясных разумом, чистых сердцем, близких народу разночинцев 60-х и 70-х годов.

К этому же времени относится то событие, которое явилось как бы кульминационным пунктом ранней молодости Герцена, – знаменитая клятва на Воробьевых горах. «Садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу».

Университетское время Герцена было временем могучего кипения чувств и мыслей. Уже в это время он перешагнул через то политическое свободомыслие, которое явилось отражением либерального движения послереволюционной эпохи, перешагнул и через чистый якобинизм, восторженно приветствуя прекрасное, как заря, учение Сен-Симона. Небольшой кружок студентов, обсуждавший великие идеи своего времени, обратил на себя неблагоприятное внимание начальства, и в ночь на 20 июня 1834 года 22-летний Герцен был арестован<sup>37</sup>.

Ввиду принадлежности его к знатному дворянству, бичи и скорпионы правительства были для него смягчены, и ссылка его была, в сущности говоря, только скучной канителью, в то же время, быть может, давшей ему возможность сосредоточиться, узнать лучше провинциальную жизнь. Серьезным страданием или серией лишений она, конечно, не была<sup>38</sup>.

Относящаяся к этому времени переписка между юным Герценом и Н. А. Захарьиной – его невестой – одарила русскую литературу нежным и благоуханнейшим шедевром, написанным не для публики, но в настоящее время обогащающим каждую молодую душу, которая захочет погрузиться в этот ароматный дуэт любви двух исключительных натур<sup>39</sup>.

Наступают 40-е годы, Герцен вступает в русскую литературу с громом и блеском. Он чувствует, что «назначен для трибуны, форума, как рыба для воды»<sup>40</sup>. Но в России душно, огни, горящие над Европой, кажутся более ослепительными, чем они есть на самом деле. Хочется вольно подышать более свободным воздухом, и Герцен, испытывая необыкновенно счастливое волнение, уезжает за границу в 1847 году.

В Россию он больше вернуться не смог.

Накануне взрывов революционных сил 48 года, накануне страшной катастрофы, которая погребла под собою большую часть надежд революционеров того времени, мучительнейшим образом пережил Герцен эту катастрофу. Он пересмотрел многое и многое в своей душе. В значительной мере потерял он веру в революционность Запада. Ему казалось, что страшное время трезвенного либерализма и лжедемократии восторжествует надолго, а торжество это вызвало у него тошнотворное чувство.

Как прежде с нашего тусклого северо-востока обращал он тоскливые взоры на Запад, откуда ждал ослепительных молний, оживления мира, так теперь постепенно западник Герцен, живущий на Западе, все с большей тоскою смотрит в туманы покинутой им России. Постепенно эта надежда на Россию, эта вера в нетронутость ее сил превращается в целую своеобразную систему какого-то анархо-социалистического патриотизма, сближающего Герцена с Михаилом Бакуниним.

Как всякий великий человек, как всякий настоящий исторический деятель, Герцен соединял в себе способность видеть самые далекие дали, верить в самые огромные цели и идеалы и вместе с тем, когда нужно, быть оппортунистом и делать то дело, которое указывается временем.

Когда в июне 1857 года Герцен стал издавать «Колокол», он преследовал, главным образом, цели времени, он хотел стать чернорабочим своей эпохи, он хотел влиять непосредственно на действительность, а не летать над нею с песней о еще далекой весне.

Писательский гений Герцена, возвышенность его духа сделали из «Колокола» перл публицистики, но, несомненно, все первое время журнал велся в таком направлении, чтобы реально повлиять на волю власть имущих: помещиков, честных бюрократов и даже самого правительства. Это обеспечило за «Колоколом» часто странное влияние в разных высокопоставленных кругах, но это же с самого начала оттолкнуло от Герцена некоторые группы революционно настроенной интеллигенции.

Если начиная с 60-х годов Герцен придает «Колоколу» все более революционный характер, то не потому, что он хотел подладиться ко вкусам бурно вступившего тогда на общественную арену разночинства, – скорее потому, что он изверился окончательно в способности высших кругов хотя бы к сколько-нибудь рациональному улучшению жизни. Но тут Герцен попал в какую-то щель между правыми и левыми. С ужасом оттолкнулись от «Колокола», когда он стал звучать революционным набатом, его розово-либеральные поклонники, и с недоверием прислушивались к его слишком серебристому, слишком музыкальному тону те, которые самоотверженно ринулись в самую гущу кровавой борьбы с правительством.

Герцен умер 21 января 1870 года, 50 лет тому назад, несколько разочарованный, как будто оттертый от жизни, потерявший власть над ней. Герцен умер, оставив величайшее наследие. Этим наследием является не публицистическая деятельность Герцена, а весь клад его идей и чувств, вложенный в многочисленные его сочинения, в особенности в непревзойденные воспоминания «Былое и думы».

Герцен – величайший художник слова. Когда мы говорим «художник», мы не впадаем в те вырожденские суждения, согласно которым художник есть что-то вроде особенно талантливый обойщик или развлекателя. А ведь к этому в конце концов сводятся многие высокие слова об искусстве для искусства. Художником не может быть человек, за формой теряющий содержание. Художник есть, прежде всего, многосодержательный человек. Первое условие художественного дарования – громадная чуткость к жизни, второе условие – умение все богатство восприятий организовать, третье – умение выразить этот организованный материал с величайшей простотой, силой и убедительностью. Только к этому и сводится понятие «художник», и вне этого никаких художников быть не может, вне этого могут быть только ремесленники или ловкачи, рутинеры или фокусники, но не художники.

Бросается в глаза, что поэзия, например, есть способ особенно сильного, убедительного и простого выражения духовного богатства поэта.

Но поэзия может быть разной, она может восходить до эпической объективности, автор теряется за своим образом, на первый план выступают сами картины; и наоборот, поэт может быть настолько лириком, что и личные и гражданские чувства, и любовь и ненависть прорываются в нем с клокочущей силой и приобретают характер проповеди, исповеди, призыва, пророчества. Великие публицисты являются великими поэтами с этой точки зрения<sup>41</sup>.

Но как революционер-практик – Герцен гораздо ниже. Это не значит, чтобы он не был интересен и в этом отношении. В высшей степени поучительно, как это большое, благородное сердце, как этот широкий, светлый ум гигантскими шагами поднимался по лестнице общественного сознания, быстро оставляя под ногами так называемую демократию. Не менее поучительно, быть может, это страстное стремление Герцена при всей общественной широте своих идеалов отдаться строительству сегодняшнего дня, применяясь ко всей его ограни-

ченности, чуть ли не готовый повторять щедринское: «наше время не время великих задач», опять–таки по–щедрински почти применяясь к подлости<sup>42</sup>, – не иначе объясняются разные заигрывания его с Александром II.

Раз ты не чувствуешь под ногами никакой силы, то ты должен понять, что нет тебе спасения, и должен ты или покончить с собою для того, чтобы не жить жизнью бесполезной, или как–то суметь хотя что-нибудь вырвать у окружающих тебя чудовищ.

Но Герцен не способен был, намечая свою программу–максимум, связать ее с действительными живыми силами своего времени. Он понимал, он догадывался, какую роль сыграет пролетариат, он присматривался к концу своей жизни к тому, как Маркс закладывал исполинский фундамент для научно–революционного социализма, но, преданно любящий свой идеал, всем сердцем к нему устремленный, Герцен как будто не ясновидел пути, к нему ведущие. Равным образом, как деятель своей эпохи, эпохи, впрочем, слишком безотрадной, Герцен часто не проявляет того чутья, такта, той интуиции, которые нужны вождю, непосредственно шествующему во главе колонны слабой, окруженной врагами.

Но если Герцен не был вождем, руководителем революции, ни как тактик, ни как теоретик, то он был одним из величайших пророков революции. Здесь самое лучшее будет просто прочесть вам некоторые из этих пророчеств, тем более что никакое ораторское искусство не может сравниться с яркостью герценовского стиля.

«Вся Европа выйдет из фуг своих, будет втянута в общий разгром; пределы стран изменятся, народы соединятся другими группами, национальности будут сломлены и оскорблены. Города, взятые приступом, ограбленные, обеднеют, образование падет, фабрики останутся, в деревнях будет пусто, земля останется без рук, как после Тридцатилетней войны; усталые, заморенные народы покорятся всему, военный деспотизм заменит всякую законность и всякое управление. Тогда победители начнут драку за добычу. Испуганная цивилизация, индустрия побегут в Англию, в Америку, унося с собой от гибели – кто деньги, кто науку, кто начатый труд. Из Европы сделается нечто вроде Богемии после гуситов. И тут – на краю гибели и бедствий – начнется другая война – домашняя, своя – расправа неимущих с имущими»<sup>43</sup>.

Эта расправа будет еще более жестокой. Герцен не сомневается в том, что пролетарий будет мерить в ту же меру, в какую ему мерили.

«Коммунизм пронесется бурно, страшно, кроваво, несправедливо, быстро. Среди грома и молний, при зареве горящих дворцов, на развалинах фабрик и присутственных мест – явятся новые заповеди, крупно набросанные черты нового символа веры. Они сочетаются на тысячи ладов с историческим бытом; но как бы ни сочетались они, основной тон будет принадлежать социализму; современный государственный быт со своей цивилизацией погибнут – будут, как учтиво выражается Прудон, ликвидированы. Вам жаль цивилизации? Жаль ее и мне. Но ее не жаль массам, которым она ничего не дала, кроме слез, невежества и унижения»<sup>44</sup>.

«Или вы не видите новых христиан, идущих страдать; новых варваров, идущих разрушать? – Они готовы, они, как лава, тяжело шевелятся под землю, внутри гор. Когда настанет их час – Геркуланум и Помпея исчезнут, хорошее и дурное, правый и виноватый погибнут рядом. Это будет не суд, не расправа, а катаклизм, переворот... Эта лава, эти варвары, этот новый мир, эти назареи, идущие покончить дряхлое и бессильное и расчистить место свежему и новому, – ближе, нежели вы думаете. Ведь это они умирают от голода, они ропщут над нашей головой и под нашими ногами, на чердаках и в подвалах, в то время когда мы с вами, шампанским вафли запивая, толкуем о социализме»<sup>45</sup>.

Россия, по мнению Герцена, должна сыграть при этом какую–то исключительную роль.

«Я жду великого от вашей родины – у вас поле чище, у вас попы не так сильны, предрасудки не так закоснели... а сил–то... а сил–то!»<sup>46</sup>

Итак, Герцен с трепетом предвидел наступление великой коммунистической революции. В этих словах: «Вам жаль цивилизации? Жаль ее и мне. Но ее не жаль массам» – вы видите страшную боязнь культурного человека перед наступающими «варварами». Он всей душой с этими варварами, ибо он сознает гниение культуры, сознает, как запачкана она своими владельцами, сознает, как гнусно то, что самое лучшее в ней отдается ничтожному меньшинству, но он сознает в то же время то, чего, как он думает, не в состоянии сознать эти варвары,

а именно: неисчерпаемого величия тех сокровищ, которые созданы в прошлом человеческим родом и которых временными, часто равнодушными, владельцами являлось привилегированное сословие.

С великим ужасом спрашивает себя Герцен о перевороте будущего: «Будет ли он культурным, будет ли он согрет порывом к творчеству в области истинной красоты и человеческих взаимоотношений? А вдруг коммунистическая революция оставит по себе только раздробление всех больших имуществ на мелкие?» Результатом этого, говорит Герцен, «будет то, что всем на свете будет мерзко, мелкий собственник – худший буржуй из всех». И мы знаем, что эта опасность самым реальным образом грозит, кто знает, быть может, и сейчас еще нам. Чисто крестьянская революция, на которую в России только и мог рассчитывать Герцен, почти неминуемо низверглась бы в эту бездну.

Пролетариат обеспечивает нас от нее. Пролетариат не может быть сторонником раздачи машин и железных дорог по частям на слом и пропой, не может быть сторонником разрыва на мелкие клочки образцовых имений. Пролетариат – сторонник еще большего единства хозяйств, не разрознивать, не разламывать, а создавать, слагать в одно гигантское, в последнем счете всю землю обнимающее, хозяйство. Таков инстинкт, такова воля, такова мысль рабочего класса.

Но ведь и социализм централизованный и планомерный может быть бездушным. Царство сытых лучше, чем царство голодных, но царство сытых не есть идеал подлинно человеческий, а на Герцена эта перспектива всеобщего довольства, это зрелище человека, облизывающего жирные губы и прислушивающегося к урчанию в собственном своем накормленном желудке, производило омерзительное впечатление.

«Горе бедному духом и тощему художественным смыслом перевороту», – пророчествовал он. Горе тому перевороту, который из всего великого и нажитого «сделает скучную мастерскую, которой вся выгода будет состоять в одном пропитании, и только в пропитании»<sup>47</sup>.

Напрасны, однако, опасения Герцена. Кто не поймет, что после предсказанного им военного разрушения, разрушения, вызываемого гражданской войной, культура не может не покачнуться, не может не понизиться? Но мы смело отвечаем всем нынешним врагам коммунизма, которые готовы, превратив в клевету благородные слова Герцена, бросать их нам в качестве ядовитого упрека, мы можем с гордостью ответить им, что ни на минуту не грызло нас сомнение в неизбежности огромного культурного подъема тотчас же вслед за действительной победой пролетариата.

Какое счастье, что мы празднуем 50-летие Герцена не тогда, когда железное кольцо реакции душило нам горло, не тогда, когда мы, отбиваясь из последних сил, и думать не могли о правильно поставленной культурной работе, когда мы могли опасаться, что злые силы прошлого расстроят наши планы и что нам так и не дотянуться до той цели, ради которой произошла революция и которая заключается не в простом человеческом благосостоянии, а в бесконечном росте человеческой природы во всех ее возможностях.

Мы празднуем 50-летие Герцена в момент, когда враги почти чудесным образом разбиты сильной рукой вооруженного рабочего и крестьянина, мы празднуем его в тот момент, когда западноевропейская и американская буржуазия, ненавидящая нас органически, как хищный зверь ненавидит охотника, вынуждена, тем не менее, склониться перед нами и признать нас неизбежной бедой своей.

Мы празднуем его в тот момент, когда мы можем уже с уверенностью повторить слова товарища Ленина на 7-м съезде: самое страшное позади, задачи мирного строительства выдвигаются на первый план<sup>48</sup>.

Мы докажем теперь, что мы вовсе не варвары. Правда, у нас мало знаний, мало навыков у пролетариев, у крестьян, но зато какая у нас жажда знания, зато как быстро мы все воспринимаем, и как хотим мы учиться. Мы докажем, что сделали революцию не для грабежа и хищения, мы и сейчас с великим усилием сохранили все главное в художественном и научном достоянии, мы докажем, что способны, восприняв все живое из прошлого, начать творить наше будущее.

Как народный комиссар по просвещению, я, выражая эту мою уверенность, в то же время жутко чувствую, какую ответственность возлагает на нас время, какая неслыханная работа

должна лечь на плечи тех доверенных лиц пролетариата, которым он вручил руль своего культурного корабля; велики будут требования, с которыми обратятся к нам пославшие нас, то есть трудящийся народ.

Мы не сомневаемся, что интеллигенция, пережив свою дурную болезнь скептицизма, саботажа и белогвардейства, придет к нам посильно на помощь, ее знания, ее навыки пригодятся нам как нельзя больше, но мы знаем также, что она внесет немало своей рутины и своего малодушия. Трудности, окружающие нас, бесконечно велики, главную помощь приходится ожидать от зреющих снизу сил. Но, оглядываясь вокруг, ища поддержки, мы невольно обращаем взоры в этот день больше, чем когда-нибудь, к великанам прошлого, которые предвидели наши проблемы, которые создали вечно живые ценности, которые начали музыку победного марша, создающую живой воздух вокруг борцов.

Мы зовем на помощь тебя, великий писатель, великое сердце, великий ум, мы зовем на помощь тебя, воскресающего ныне из своей могилы, помоги нам в годину грандиозных событий, которые ты предвидел, обогнуть мели и рифы, которые рисовались уже твоему пророческому духу, помоги нам, чтобы торжество справедливости, наступление великого нового жизненного уклада, без которого, как ты говорил, всякая революция остается пустой и обманчивой, означали бы собою также великую победу культуры, как ты понимал ее, – культуры как великого торжества человека.

Карл Маркс говорил: «Все события могут быть расцениваемы только с точки зрения последнего критерия – наиболее богатого раскрытия всех возможностей, заложенных в человеческой природе»<sup>49</sup>. Такова внутренняя сущность животворящей борьбы за справедливое распределение благ и за планомерное их производство.

Людям настоящего часа великую помощь оказывают идеалы – путеводные звезды, которые блещут перед нами; великую помощь оказывают им гиганты прошлого. Высоко подняв факелы, они, как исполинские маяки, освещают перед нами путь горением своего сердца и сиянием своей мысли.

Пусть вечно горит и освещает нам путь наш великий революционный пророк России, Александр Иванович Герцен.

## **А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ. ЛЕВ ДАВИДОВИЧ ТРОЦКИЙ<sup>1</sup>**

Троцкий в истории нашей партии явился несколько неожиданно и сразу с блеском. Несколько я слышал, он начал свою социал-демократическую деятельность, подобно мне, еще с гимназической скамейки, и, кажется, ему не было еще 18 лет, когда он был сослан.

Это случилось, однако, значительно позже первых революционных событий в моей жизни, так как Троцкий на 5 или 6 лет моложе меня. Из ссылки он, кажется, бежал. Во всяком случае, впервые заговорили о нем, когда он явился на II съезд партии, на тот, на котором произошел раскол. По-видимому, заграничную публику Троцкий поразил своим красноречием, значительным для молодого человека образованием и апломбом. Передавали анекдот, вероятно неверный, но, пожалуй, характерный, будто бы Вера Ивановна Засулич, со своей обычной экспансивностью, после знакомства с Троцким воскликнула в присутствии Плехана-

<sup>1</sup> В 1934 г. Л. Троцкий писал: «В 1923 году Луначарский выпустил томик «Силуэты», посвященный характеристике вождей революции. Книжка появилась на свет крайне несвоевременно: достаточно сказать, что имя Сталина в ней даже не называлось. Уже в следующем году «Силуэты» были изъаты из оборота, и сам Луначарский чувствовал себя полуопальным. Но и тут его не покинула его счастливая черта: покладистость. Он очень скоро примирился с переворотом в руководящем личном составе, во всяком случае, полностью подчинился новым хозяевам положения. И тем не менее он до конца оставался в их рядах инородной фигурой. Луначарский слишком хорошо знал прошлое революции и партии, сохранил слишком разносторонние интересы, был, наконец, слишком образован, чтобы не составлять неуместного пятна в бюрократических рядах. Снятый с поста народного комиссара, на котором он, впрочем, успел до конца выполнить свою историческую миссию, Луначарский оставался почти не у дел, вплоть до назначения его послом в Испанию. Но нового поста он занять уже не успел: смерть застигла его в Ментоне. Не только друг, но и честный противник не откажет в уважении его тени». Печатается по: [http://az.lib.ru/l/lunacharskij\\_a\\_w/text\\_1922\\_trotzky.shtml](http://az.lib.ru/l/lunacharskij_a_w/text_1922_trotzky.shtml)

нова: «Этот юноша, несомненно, гений», и будто бы Плеханов, уходя с того собрания, сказал кому-то: «Я никогда не прощу этого Троцкому». Действительно, Плеханов всегда ненавидел Троцкого; думается, однако, что не за признание его гением со стороны доброй В. И. Засулич, а за то, что Троцкий с необыкновенной ретивостью атаковал его непосредственно на II съезде, высказываясь о нем довольно непочтительно. Плеханов в то время считал себя абсолютно неприкосновенным величеством в социал-демократической среде, даже сторонние люди в полемике подходили к нему без шапок, и подобная резкость Троцкого должна была вывести его из себя. Вероятно, в Троцком того времени было много мальчишеского задора. В сущности говоря, очень серьезно к нему не относились по его молодости, но все решительно признавали за ним выдающийся ораторский талант и, конечно, чувствовали, что это не цыпленок, а орленок.

Я встретился с ним сравнительно позднее, именно в 1905 году, после январских событий. Он приехал тогда, не помню уже откуда, в Женеву, должен был выступить вместе со мною на большом митинге, созванном по поводу этой катастрофы. Троцкий был тогда необыкновенно элегантен, в отличие от всех нас, и очень красив. Эта его элегантность и особенно какая-то небрежная свысока манера говорить с кем бы то ни было меня очень неприятно поразили. Я с большим недоброжелательством смотрел на этого франта, который, положив ногу на ногу, записывал карандашом конспект того экспромта, который ему пришлось сказать на митинге. Но говорил Троцкий очень хорошо. Выступал он и на международном митинге, где я первый раз в жизни говорил по-французски, а он по-немецки; иностранные языки мешали нам обоим, но кое-как мы вышли из этой беды. Потом, помню, мы были назначены – я от большевиков, а он от меньшевиков – в какую-то комиссию для раздела каких-то общих сумм, и там у Троцкого был сухой и надменный тон. Больше я его до возвращения в Россию после первой революции не встречал. Мало встречал я его и в течение революции: он держался отдельно не только от нас, но и от меньшевиков. Его работа протекала главным образом в Совете рабочих депутатов, и вместе с Парвусом он организовал как бы какую-то отдельную группу, которая издавала очень бойкую, очень хорошо отредактированную, маленькую дешевую газету. Я помню, как кто-то сказал при Ленине:

«Звезда Хрусталева закатывается, и сейчас сильный человек в Совете – Троцкий». Ленин как будто омрачился на мгновение, а потом сказал: «Что же, Троцкий завоевал это своей неустанной работой и яркой агитацией».

Из меньшевиков Троцкий был тогда ближе всех к нам, но я не помню, участвовал ли он хотя раз в тех довольно длинных переговорах, которые велись между нами и меньшевиками по поводу соглашения. К Стокгольмскому же съезду он уже был арестован.

Популярность его среди петербургского пролетариата ко времени ареста была очень велика и еще увеличилась в результате его необыкновенно картинного и героического поведения на суде. Я должен сказать, что Троцкий из всех социал-демократических вождей 1905–1906 годов, несомненно, показал себя, несмотря на свою молодость, наиболее подготовленным, меньше всего на нем было печати некоторой эмигрантской узости, которая, как я уже сказал, мешала в то время даже Ленину; он больше других чувствовал, что такое широкая государственная борьба. И вышел он из революции с наибольшим приобретением в смысле популярности; ни Ленин, ни Мартов не выиграли, в сущности, ничего. Плеханов очень много проиграл вследствие появившихся в нем полукadetских тенденций. Троцкий же с этих пор стал в первый ряд.

Во время второй эмиграции Троцкий поселился в Вене, вследствие чего встречи мои с ним были нечасты.

Я уже говорил о роли, которую он играл в Штутгарте: он держался там скромно и нас призывал к тому же, считая нас всех выбитыми, а потому и не могущими импонировать конгрессу.

Затем Троцкий увлекся примиренческой линией и идеей единства партии. Он больше всех хлопотал по этому поводу на разных пленарных заседаниях, и свою газету «Правда», и свою группу он посвятил на 2/3 именно этой работе по совершенно безнадежному объединению партии.

Единственный успех, которого он в этом отношении добился, был тот пленум, который отбросил от партии ликвидаторов, почти отбросил впередовцев и сшил белыми нитками очень непрочным швом на некоторое время ленинцев и мартовцев. Этот ЦК отправил, между прочим, в качестве всестороннего надзирателя за Троцким товарища Каменева (кстати, его зятя), но между Каменевым и Троцким произошел такой бурный разрыв, что Каменев очень скоро вернулся назад в Париж. Скажу здесь сразу, что Троцкому очень плохо удавалась организация не только партии, но хотя бы небольшой группы. Никаких прямых сторонников у него никогда не было, если он импонировал в партии, то исключительно своей личностью, а то, что он никак не мог уместиться в рамках меньшевиков, заставляло их относиться к нему как к какому-то практиканту-анархисту и крайне их раздражало, о полном же сближении с большевиками тогда не могло бы быть и речи. Троцкий казался ближе к мартовцам, да и все время держался так.

Огромная властность и какое-то неумение или нежелание быть сколько-нибудь ласковым и внимательным к людям, отсутствие того очарования, которое всегда окружало Ленина, осуждали Троцкого на некоторое одиночество. Подумать только, даже немногие его личные друзья (я говорю, конечно, о политической сфере) превращались в его заклятых врагов; так, например, было с его главным адъютантом Семковским, так было потом с его чуть ли не любимым учеником Скобелевым.

Для работы в политических группах Троцкий казался мало приспособленным, зато в океане исторических событий, где совершенно не важны такие личные организации, на первый план выступали положительные стороны Троцкого.

Сблизился я с Троцким во время Копенгагенского съезда. Явившись туда, Троцкий почему-то посчитал нужным опубликовать в *Vorwärts*'е статью, в которой он, охаяв огулом все русское представительство, заявил, что оно, в сущности, никого, кроме эмигрантов, не представляет. Это взбесило и меньшевиков, и большевиков. Плеханов, жгучей ненавистью ненавидевший Троцкого, воспользовался таким обстоятельством и устроил нечто вроде суда над Троцким. Мне казалось это несправедливым, я довольно энергично высказался за Троцкого и вообще способствовал (вместе с Рязановым) тому, что план Плеханова совершенно расстроился... Отчасти поэтому, отчасти, может быть, по более случайным причинам мы стали часто встречаться с Троцким во время конгресса: вместе отдыхали, много беседовали на всякие, главным образом политические, темы и разъехались в довольно приятных отношениях.

Вскоре после Копенгагенского конгресса мы организовали нашу вторую партийную школу в Болонье и пригласили Троцкого приехать к нам для ведения практических занятий по журналистике и для чтения курса, если не ошибаюсь, по парламентской практике германской и австрийской социал-демократии и, кажется, по истории социал-демократической партии в России. Троцкий любезно согласился на это предложение и прожил в Болонье почти месяц. Правда, все это время он вел свою линию и старался столкнуть наших учеников с их крайней левой точки зрения на точку зрения среднюю и примирительную, которую, однако, он лично считал весьма левой. Но эта политическая игра его не имела никакого успеха, зато чрезвычайно талантливые лекции нравились очень ученикам, и вообще в течение всего этого своего пребывания Троцкий был необыкновенно весел, блестящ, чрезвычайно лоялен по отношению к нам и оставил по себе самые лучшие воспоминания. Он оказался одним из самых сильных работников этой нашей второй школы.

Последние встречи мои с Троцким были еще длительнее и еще интимнее. Это относится уже к 1915 году в Париже. Троцкий вошел, как я уже писал, в редакцию «Наше слово», и тут, конечно, не обошлось без некоторых интриг и неприятностей: кое-кто был испуган таким вхождением, боялись, что такая сильная личность приберет газету к рукам. Но эта сторона дела была все-таки на самом заднем плане. Гораздо более выпуклыми были отношения Троцкого к Мартову. Нам искренне хотелось действительно на новой почве интернационализма наладить полное объединение всего нашего фронта от Ленина до Мартова. Я ораторствовал за это самым энергичным образом и был в некоторой мере инициатором лозунга: долой оборонцев, да здравствует единение всех интернационалистов! Троцкий вполне к этому присоединился. Это лежало в давних его мечтах и как бы оправдывало всю его предшествовавшую линию.



С большевиками у нас не было никаких разногласий, по крайней мере крупных; с меньшевиками же дело шло худо: Троцкий всеми мерами старался убедить Мартова отказаться от связи с оборонцами. Заседания редакции превращались в длиннейшие дискуссии, во время которых Мартов с изумительной гибкостью ума, почти с каким-то софистическим пронырством избегал прямого ответа на то, рвет ли он со своими оборонцами, а Троцкий наступал на него порою очень гневно. Дело дошло до почти абсолютного разрыва между Троцким и Мартовым, к которому, между прочим, как к политическому уму, Троцкий всегда относился с огромным уважением, а вместе с тем между нами, левыми интернационалистами, и мартовской группой.

За это время между мной и Троцким оказалось столько политических точек соприкосновения, что, пожалуй, мы были ближе всего друг к другу; всякие переговоры от его лица, а с ним от лица других редакторов приходилось вести мне. Мы очень часто выступали вместе с ним на разных эмигрантских студенческих собраниях, вместе редактировали различные прокламации, – словом, были в самом тесном союзе. И эта линия связала нас так, что именно с этих пор продолжают наши дружественные отношения. Оговорюсь, однако, что эта близость наша, которой я, конечно, горжусь, базировалась и базируется исключительно на тождественности политической позиции и на подкупающей широкой талантливости Троцкого.

Что касается других сторон духовной жизни Троцкого, то здесь, наоборот, я никак не мог нащупать ни малейшей возможности сближения с ним: к искусству отношение у него холодное, философию он считает вообще третьестепенной, широкие вопросы мирозерцания он как-то обходит, и, стало быть, многое из того, что является для меня центральным, не находило в нем никогда никакого отклика. Темой наших разговоров была почти исключительно политика. Так это остается и до сих пор.

Я всегда считал Троцкого человеком крупным. Да и кто же может в этом сомневаться? В Париже он уже сильно вырос в моих глазах как государственный ум и в дальнейшем рос все большие, не знаю, потому ли, что я лучше его узнавал и он лучше мог показать всю меру своей силы в широком масштабе, который отвела нам история, или потому, что действительно испытание революции и ее задачи реально вырастили его и увеличили размах его крыльев.

Агитационная работа весной 1917 года относится уже к главной сущности моей книги, но я должен сказать, что под влиянием ее огромного размаха и ослепительного успеха некоторые близкие Троцкому люди даже склонны были видеть в нем подлинного вождя русской революции. Так, покойный М. С. Урицкий, относившийся к Троцкому с великим уважением, говорил как-то мне и, кажется, Мануильскому: «Вот пришла великая революция, и чувствуется, что как ни умен Ленин, а начинает тускнеть рядом с гением Троцкого». Эта оценка оказалась неверной не потому, что она преувеличивала дарования и мощь Троцкого, а потому, что в то время еще неясны были размеры государственного гения Ленина. Но действительно, в тот период, после первого громового успеха его приезда в Россию и перед июльскими днями, Ленин несколько ступсывался, не очень часто выступал, не очень много писал, а руководил, главным образом, организационной работой в лагере большевиков, между тем как Троцкий гремел в Петрограде на митингах.

Главными внешними дарованиями Троцкого являются его ораторский дар и его писательский талант. Я считаю Троцкого едва ли не самым крупным оратором нашего времени. Я слышал на своем веку всяких крупнейших парламентских и народных трибунов социализма и очень много знаменитых ораторов буржуазного мира и затруднился бы назвать кого-либо из них, кроме Жореса (Бебеля я слышал только стариком), которого я мог бы поставить рядом с Троцким.

Эффектная наружность, красивая широкая жестикуляция, могучий ритм речи, громкий, совершенно не устающий голос, замечательная складность, литературность фразы, богатство образов, жгучая ирония, парящий пафос, совершенно исключительная, поистине железная по своей ясности логика – вот достоинства речи Троцкого. Он может говорить лапидарно, бросить несколько необычайно метких стрел и может произносить те величественные политические речи, какие я слышал до него только от Жореса. Я видел Троцкого говорящим по 2 1/2–3 часа перед совершенно безмолвной, стоящей притом же на ногах аудиторией, которая как зачарованная слушала этот огромный политический трактат. То, что говорил Троц-

кий, в большинстве случаев было мне знакомо, да притом же, конечно, всякому агитатору приходится очень много своих мыслей повторять вновь и вновь перед новыми массами, но Троцкий одну и ту же идею каждый раз преподносит в новом одеянии. Я не знаю, много ли говорит теперь Троцкий в качестве военного министра великой державы, — очень вероятно, что организационная работа и неутомимые разъезды по всему необъятному фронту отвлекли его от ораторства, — но все же прежде всего Троцкий — великий агитатор. Его статьи и книги представляют собой, так сказать, застывшую речь, — он литературен в своем ораторстве и оратор в своей литературе.

Поэтому ясно, что и публицист Троцкий выдающийся, хотя, конечно, часто очарование, которое придает его речи непосредственное исполнение, теряется у писателя.

Что касается внутренней структуры Троцкого как вождя, то, как я уже сказал, он, в малом масштабе партийной организации, которая, однако, страшно сказала в будущем, так как ведь именно результаты работы в подполье таких людей, как Ленин, как Чернов, как Мартов, дали потом партиям возможность оспаривать гегемонию в России и возможность оспаривать ее в мире, — был неискусен, несчастлив. Я не знаю вообще, может ли быть Троцкий хорошим организатором. Мне кажется, что и в роли военного министра он должен действовать больше как агитатор и политический ум, чем как организатор в собственном смысле слова. Мешает же крайняя определенность граней его личности.

Троцкий — человек колючий, нетерпимый, повелительный, и я представляю себе, а очень часто и знаю, что отсюда возникает и сейчас немало трений и столкновений, которые при более уживчивом характере могли бы быть вполне избегнуты.

Зато как политический муж совета Троцкий стоит на той же высоте, что и в ораторском отношении. Да и как иначе — самый искусный оратор, речь которого не освещается мыслью, не более как праздный виртуоз, и все его ораторство — кимвал бряцающий. Любовь, о которой говорит апостол Павел, может быть, и не так нужна для оратора, ибо он может быть исполнен и ненавистью, но мысль нужна необходимо. Великим оратором может быть только великий политик. Так как Троцкий по преимуществу оратор политический, то, конечно, в речах его сказывается именно политическая мысль.

Мне кажется, что Троцкий несравненно более ортодоксален, чем Ленин, хотя многим это покажется странным; политический путь Троцкого как будто несколько извилист, он не был ни меньшевиком, ни большевиком, искал средних путей, потом влил свой ручей в большевистскую реку, а между тем на самом деле Троцкий всегда руководился, можно сказать, буквою революционного марксизма. Ленин чувствует себя творцом и хозяином в области политической мысли и очень часто давал совершенно новые лозунги, которые нас всех ошарашивали, которые казались нам дикостью и которые потом давали богатейшие результаты. Троцкий такою смелостью мысли не отличается: он берет революционный марксизм, делает из него все выводы, применительные к данной ситуации; он бесконечно смел в своем суждении против либерализма, против полусоциализма, но не в каком-нибудь новаторстве. Ленин в то же время гораздо более оппортунист в самом глубоком смысле слова.

Опять странно, разве Троцкий не был в лагере меньшевиков, этих заведомых оппортунистов? Но оппортунизм меньшевиков — это просто политическая дряблость мелкобуржуазной партии. Я говорю не о нем, я говорю о том чувстве действительности, которая заставляет порою менять тактику; о той огромной чуткости к запросу времени, которая побуждает Ленина то заострять оба лезвия своего меча, то вложить его в ножны.

Троцкий менее способен на это. Троцкий прокладывает свой революционный путь прямолинейно. Эти особенности сказываются в знаменитом столкновении обоих вождей великой русской революции по поводу Брестского мира.

О Троцком принято говорить, что он честолюбив. Это, конечно, совершенный вздор. Я помню одну очень значительную фразу, сказанную Троцким по поводу принятия Черновым министерского портфеля: «Какое низменное честолюбие — за портфель, принятый в неудачное время, покинуть свою историческую позицию». Мне кажется, в этом весь Троцкий. В нем нет ни капли тщеславия, он совершенно не дорожит никакими титулами и никакой внешней властью; ему бесконечно дорога, и в этом он честолюбив, его историческая роль. Здесь он, пожалуй, личник, как и в своем естественном властолюбии.

Ленин тоже несколько не честолюбив, еще гораздо меньше Троцкого; я думаю, что Ленин никогда не оглядывается на себя, никогда не смотрится в историческое зеркало, никогда не думает даже о том, что о нем скажет потомство,— он просто делает свое дело. Он делает это дело властно, и не потому, что власть для него сладостна, а потому, что он уверен в своей правоте и не может терпеть, чтобы кто-нибудь портил его работу. Его властолюбие вытекает из его огромной уверенности в правильности своих принципов и, пожалуй, из неспособности (очень полезной для политического вождя) становиться на точку зрения противника.

Спор никогда не является для него просто дискуссией, это для него столкновение разных классов, разных групп, так сказать, разных человеческих пород. Спор для него всегда борьба, которая при благоприятных условиях может перейти в бой. Ленин готов приветствовать, когда спор переходит в бой.

В отличие от него Троцкий, несомненно, часто оглядывается на себя. Троцкий чрезвычайно дорожит своей исторической ролью и готов был бы, вероятно, принести какие угодно личные жертвы, конечно, не исключая вовсе и самой тяжелой из них — жертвы своей жизнью, для того, чтобы остаться в памяти человечества в ореоле трагического революционного вождя. Властолюбие его носит тот же характер, что и у Ленина, с той разницей, что он чаще способен ошибаться, не обладая почти непогрешимым инстинктом Ленина, и что, будучи человеком вспыльчивым и по темпераменту своему холериком, он способен, конечно, хотя бы и временно, быть ослепленным своей страстью, между тем как Ленин, ровный и всегда владеющий собою, вряд ли может хотя когда-нибудь впасть в раздражение.

Не надо думать, однако, что второй великий вождь русской революции во всем уступает своему коллеге; есть стороны, в которых Троцкий бесспорно превосходит его: он более блестящ, он более ярк, он более подвижен. Ленин как нельзя более приспособлен к тому, чтобы, сидя на председательском кресле Совнаркома, гениально руководить мировой революцией, но, конечно, не мог бы справиться с титанической задачей, которую взвалил на свои плечи Троцкий, с этими молниеносными переездами с места на место, этими горячечными речами, этими фанфарами тут же отдаваемых распоряжений, эту ролью постоянного электризатора то в том, то в другом месте ослабевающей армии. Нет человека, который мог бы заменить в этом отношении Троцкого.

Когда происходит истинно великая революция, то великий народ всегда находит на всякую роль подходящего актера, и одним из признаков величия нашей революции является, что Коммунистическая партия выдвинула из своих недр или позаимствовала из других партий, крепко внедрив их в свое тело, столько выдающихся людей, как нельзя более подходящих к той или другой государственной функции.

Более же всего сливаются со своими ролями именно два сильнейших среди сильных — Ленин и Троцкий.

## **М. ЛЕВИДОВ. ОРГАНИЗОВАННОЕ УПРОЩЕНИЕ КУЛЬТУРЫ<sup>1</sup>**

Опубликовано: Красная новь. 1923. N1. С примечанием: «В дискуссионном порядке».

### **I. Некролог.**

Основной тезис таков: революция, в отношении духовного быта, есть организованное упрощение культуры, и особенно русская революция, и особенно русской культуры. И лозунг: это упрощение есть величайшее завоевание, подлинный прогресс, уверенный и стойкий знак плюса.

---

<sup>1</sup> Михаил Юльевич Левидов (настоящая фамилия Левит; 1891–1942) — русский советский писатель, драматург и журналист. С первых дней Октябрьской революции стал работать в советской печати. В 1918–1920 заведовал иностранным отделом РОСТА и отделом печати Народного комиссариата иностранных дел. В качестве корреспондента неоднократно выезжал за границу (Ревель, Лондон, Гаага, Берлин). Выступал как политический фельетонист в газетах «Правда», «Труд», «Рабочая газета», «Ленинградская правда», печатал статьи по вопросам культуры, литературы и театра в журналах, преподавал литературу в первом институте журналистики. Сотрудничал с авангардистским журналом «ЛЕФ» (Левый фронт искусства). Создатель теории «организованного упрощения культуры». Был знаменит своим остроумием — отсюда прозвище «советский Бернард Шоу». Печатается по: [http://samlib.ru/t/tjagur\\_m\\_i/levidov.shtml](http://samlib.ru/t/tjagur_m_i/levidov.shtml)

Но, давайте, условимся о терминологии. Ибо доказательство тезиса и иллюстрация лозунга требуют терминологии отчеканенной и недвусмысленной.

Культура мыслится, как совокупность благ духовного быта, т.е. благ, удовлетворяющих потребности не первой необходимости, отвечающих и соответствующих усложненным и обогащенным потребностям. От этого определения не уйдёшь: при всей банальности его, оно не мертво, не стационарно, оно таит в себе необходимую диалектическую динамичность. Ибо меняются, и развиваются – пусть даже противоречиво – потребности, и соответственно этим изменениям функционирует аппарат культуры, соответственно меняется выбрасываемый этим аппаратом на рынок «набор продуктов второй необходимости», т.е. комплекс благ духовного быта. И таким образом, культура – т.е. комплекс, набор благ духовного быта – в отличие от набора благ материального быта (и только в этом аспекте имеет смысл ходячее противоположение культуры и цивилизации), итак, культура остается неизменной, как логическая формула, постоянно меняя свое жизненное содержание.

Несомненно, для каждого ясно, что революция российская выявлялась, как процесс, воздействующий на судьбу комплекса благ материального быта, на его создание и распределение. Не так несомненно, не так ясно, что таковую же роль она играла по отношению к комплексу благ духовного быта. Об этой роли пойдёт речь в дальнейших строках. А также и о том, что отношение революции к культуре, т.е. её роль в процессе создания и распределения набора благ духовного быта, было, есть и будет сознательным, другими словами, организованным, т.е. в конечном счёте – телеологическим, целевым, пусть иногда эта цель застилалась суетливым маячением проходимых по пути вех. И, наконец, пойдёт речь о том, что эта цель – быть упрощением. Организованное отношение революции к культуре – было, есть и будет – отношением упрощения. Революция есть организованное упрощение культуры. Так рождается – методологически и терминологически – тезис и лозунг.

\* \* \*

Я начну с иллюстрации лозунга: лучший путь к доказательству тезиса.

И прекрасно. Прекрасно, что революция выявилась как организованное упрощение культуры. Эстетически прекрасно. Прекрасно, что исчезнет, наконец, с лица земли русской это безобразное зрелище: мужик, на которого кто-то, когда-то и почему-то напялил шёлковый цилиндр. Прекрасно, наконец, что процесс организованного упрощения культуры реализовался грубыми и резкими явлениями: насильственным сбрасыванием шёлкового цилиндра с мужицкой головы ударом опорками по цилиндру. Стояла изба: вшивая, грязная изба, тускло освещённая коптящим ночником, а то и лучиной, – но – с редкостными гобеленами на стенах. Эта изба была уродством – непозволительным, оскорбляющим, как всё противоестественное, уродством. В музее бы место этому уродству, и в музее, в банке со спиртом было место российской культуре – культуре небывалого уродства и извращения. Подлинно извращением было то, что неумытая и безграмотная, чеховская и бунинская Руси позволила себе роскошь иметь Чехова и Бунина, и более того – Скрябина, Врубеля и Блока. Из них троих только он, последний, дожил до великой радости – восстания подлинной России против гобеленов, цилиндров и самого себя, восстания, настолько величественного в своей закономерности, что он – как и первые два, – его предчувствовал, предсказывал, предугадывал. И он, последний, успел благословить величественный удар опорками по цилиндру, как подлинный гладиатор приветствовал цезаря, умирая: ибо тогда умер Блок, после «Двенадцати», а в 192 году лишь мертвец умер. Однако – это в скобках. Лирику оставим. Возьмём твёрдый, brutальный факт. А он в том, что хозяин избы содрал гобелены со вшивых стен. Один из ткачей гобеленов, Белинский, писал: «На великое явление Петра народ через полутора года ответил не менее великим явлением Пушкина».

Транспортируем эту цитату на современность, и прочтём: «На великое явление Пушкина, т.е. пышной культуры на гнилых стенах избы – народ ответил через сотню лет ещё более великим явлением военного коммунизма. Военный коммунизм был протестом, закономерным, социально-необходимым, а потому и радостно-прогрессивным, против явления Пушкина в стране с 90 проц. безграмотных». Этого не могут, конечно, понять современные блоковские витии. Не могут понять, что оскорбительно-социально и эстетически – для народа

быть удобрением, в котором так нуждаются пышные цветы культуры для немногих. Оскорбительно быть аморфным моллюском, дающим жизнь жемчужине. Быть опытным полем для художественно–эстетических опытов и достижений, материалом для оранжереи. Парником. Полтораста лет после Петра – один Пушкин. И 90 проц. безграмотных. Ещё сто лет, Врубель, Скрябин и Блок. И 70 проц. безграмотных. Нет, довольно. Протвоестественное уродство пора прекратить. Вопиющему уродству не должно быть более места. Банку музейную, где в поту, слезах и крови, – как лебедь, горделивая и белоснежная, – плавала безмятежно культура – нужно разбить.

Так обосновывается эстетически наш лозунг: да здравствует уничтожение уродства, да здравствует революция, как организованное упрощение культуры. Теперь к тезису.

\* \* \*

Итак, вот формула: если в области материального быта революция есть уничтожение отжившего класса помещиков и незаконнорожденного, выкидышного, искусственно взращенного, от руки вскормленного класса буржуазии, то в области духовного быта упрощающее воздействие революции выявляется в первую голову в подлинном уничтожении некоторых, подчёркнуто тепличных, отраслей культуры. Это не значит, конечно, удар по Блоку и гобеленам, это значит только удар по той среде, тем группам, которые производили и потребляли Блоков и гобелены. Кто эти группы и слои? Вопрос этот отнюдь не гамлетовского свойства. Ни для кого не секрет, что борьба «внеклассового» класса российской интеллигенции с революцией происходила, да и происходит, под псевдонимом «борьбы за культуру». Но тут не в Блоке с Врубелем дело. Подобно тому, как помещики защищали от революции земли, и капиталисты защищали заводы, т.–е. оба эти класса защищали своё право управлять и руководить производством и распределением материального быта, так и интеллигенция защищала от революции своё право управлять и руководить производством и распределением благ духовного быта, и в первую очередь, своё право заведывать тем специфически российским благом, которое именуется «идеологиями», «внеклассовым мировоззрением». Откуда появилось это благо? Методом какого отбора формировались защитники его? Вопросы не праздные: без выяснения роли интеллигенции в революции нельзя говорить об отношении революции к культуре.

\* \* \*

Издавна так повелось на Руси.

Всякий, окончивший юридический факультете, именовался не только юристом, но и интеллигентом. Окончивший медицинский факультет – не только медиком, но и интеллигентом. Но более того: каждый, заработавший себе пропитание за прилавком магазина, за конторкой банка, за судейским столом, или адвокатским пюпитром, в редакционном кабинете, или в суфлёрской будке театра, на блестящей театральной сцене или в пыльном архиве министерства, – это можно было бы продолжить бесконечно, – одним словом, каждый, кто не занимался физическим трудом – рабочим и крестьянским, торговлей и промышленной деятельностью в тесном смысле слова, – именовался не только соответственно своей профессии, но и гордым наименованием интеллигента. То–есть получал, так–себе, здорово живёшь, – этот ярлычок симпатичный, образующий нечто вроде своеобразной прибавочной стоимости к нормальной его общественной стоимости. И он получал, и жена его получала, и свояченица получала, и все чада и домочадца его получали, и собачка его получала, – разве нет в русском языке речения: какая интеллигентная собачка?..

В материальном быту эта прибавочная стоимость, – благодаря политическим условиям самодержавия, – не могла реализоваться. И естественно, что реализация её осуществилась в области духовного быта. Поскольку прибавочная стоимость эта не давала материальных прав (за исключением права на высшую расценку на рынке труда – но это уже не право, а факт), постольку она представляла владельцам её безграничные почти моральные права, на которые, кстати сказать, ведь никто другой не покушался. Коротко говоря, каждый, именовавший себя интеллигентным человеком, подразумевал этим самым, что он находится на верху социальной пирамиды, поскольку она взята в разрезе духовного быта. Этот разрез не совпадал с разрезом материального быта – и отсюда роистекает иллюзия о «внеклассовости» интеллигенции и

«суб’ективные методы» в социологии. И так как, – тут следует последний силлогизм, – источник и монополия *власти* принадлежали в силу исторических судеб ясно очерченному социологическому дворянству и чиновничеству, источник и монополия *идеологии власти* отошли в нераздельную собственность этого своеобразного «суб’ективного класса». Этот класс – вернее наиболее активные слои его – стали монопольными поставщиками не только идеологии искусства, например, но и идеологии в области социальных взаимоотношений. И с железной необходимостью эта идеология – будь то идеология западничества или славянофильства, народничества или кадетизма, приводила в последних, главных своих выводах – к формуле: мы, поставщики данной идеологии, обладаем особыми правами – выражать не только своё мнение, а мнение народа, быть представителями за народ, представителями его. А говоря простой прозой, – быть источником власти и контролёром власти в смысле чисто групповом и персональном. Чем осуществимее казалась эта цель, тем более дифференцировался «суб’ективный класс» (иногда вплоть до острой вражды: – народничество и кадетизм), сохраняя однако единым основной свой признак: мы добиваемся власти не для себя, а для народа через нас.

Поскольку домогательства эти и притязания основывались на учёте исторического опыта – они были правильны. Если бы российская революция явилась, как этого ожидали, революцией, осуществлённой буржуазией, при молчаливом сочувствии крестьянства – на французский манер, то, естественно, буржуазия контр–ассигновала бы, передоверила часть завоёванных прав и власти – именно этой группе, и обязательно, как внеклассовой группе: так гораздо удобнее буржуазии. Ведь как было во Франции: едва ли не три четверти Жиронды состояли из адвокатов и литераторов, и не даром у Родзянки фигура, как у Мирабо, а у Авксентьева голос не хуже, чем у Дантона (впрочем, дальше параллель никак не удастся провести, ибо Керенский оказался куда оборотистее Камилла Демулена, который не догадался прибегнуть к помощи тогдашнего Черчилля–Питта, а Теруань–де–Мерикор была гораздо, гораздо красивее Зинаиды Гиппиус).

Увы, история обманула. Правда, март уже успел передоверить права источника, контролёра и поставщика власти внеклассовым адвокатам, профессорам и литераторам: прибавочная стоимость Милюковых, Керенских, Гессенов и Авксентьевых успела реализоваться в период март–октябрь. Но октябрь аннулировал передоверие. Октябрь выяснил, что революцию российскую сделал пролетариат в союзе с активным крестьянством, и эту революцию сделал не только против экономической, но и духовной прибавочной стоимости, против незавоёванных прав, против «внеклассовой» идеологии, против «суб’ективного класса» интеллигенции. Этот класс свирепо бросился в борьбу: не даром самый ожесточённый бой не только идеологически, но и фактически дали революции – социалисты-революционеры – наиболее активные представители владельцев духовной прибавочной стоимости. Сила нападения родила силу отпора: революция раздавила и уничтожила их, быстро и безжалостно.

Конечно, сражаясь за свою прибавочную стоимость, интеллигенция не могла и тут вылезти из шкуры своей, не могла не опьяниться самообманом. Ведь она воспиталась в иллюзии «внеклассовости», ведь питалась она нектаром жертвенности и амброзией самоотвержения. И потому: не своё бытие она защищала, о нет. Она выдвинула иную формулу: отчётливую, эффектную, яркую:

– Мы боремся против революции за демократизм, свободу, культуру.

Характерная ирония судьбы: суб’ективно–лживая, об’ективно эта формула была правдивой. Ведь именно эта группа была потребительницей и производительницей благ духовного быта, и таким вот образом, самую силу вещей в порядок дня революции стала борьба с интеллигентской культурой, или, что то же, организованное упрощение культуры, развал прежнего духовного быта. Тем легче было этот развал остановить, что те производители и потребители благ духовного быта, те деятели науки, литературы и искусства, которые не могли активно выступить против революции, молчаливый, но тем не менее злобный оттого, об’явили ей бойкот. И заполнили ряды внутренней эмиграции. Или бежали за границу. Конечно, не все. Некоторые, честно и смело, сами отказали себе в праве на жизнь. Александр Блок сам отказал себе в праве на жизнь в революции. Он, возгласивший – «всем сердцем, всей душой своей слушайте революцию», горьким пониманием понял, что лишь отдалённые раскаты бури и грозы можно слушать – и слышать, а когда она пришла, революция в грозе и буре, то её нужно делать: грязно, кроваво делать или против неё делать, – но не слушать. И он более не слушал. Понял. Ушёл. В смерть. Не в мерзость бунинско–гессенского бытия, не в слякотность прозяба-

ния питерского Дома Литераторов. Он ушёл, поистине нежный, блеклый гобелен. Другие, из племени Мережковских и Милоковых, грязно и гадко бежали, спасая культуру, бриллианты и шкуру. Продают сейчас остатки цилиндра – засаленного и поношенного – знатным иностранцам. По дешёвой цене торгуют русским искусством по берлинским кабакам.

Так вот смысл происшедшего: русская интеллигенция пошла против воли истории, выступила против революции, была побеждена ею, эмигрировала внутри и во–вне, и унесла с собой в небытие русскую культуру, то–есть свою, интеллигентскую культуру. Русская интеллигенция более не воскреснет. Её культура более не воскреснет. И подобно тому, как в сфере материального быта революция, разрушив производственную машину, стала воссоздавать её методами организованного упрощения, подобно тому, как в сфере политического быта революция, разрушив государственную машину, стала воссоздавать её методами организованного упрощения, – так будет и в области духовного быта: революция, разрушив старую культуру – будет, – ещё не начала – тут она запоздала, по сравнению с экономикой и политикой, – лишь будет воссоздавать её методами организованного упрощения. Об этом, то–есть о материальном содержании тезиса – организованное упрощение, – пойдёт в дальнейшем речь. Но не сейчас ещё. Ибо, после *некролога* над прошлым и перед *прогнозом* будущего, совершенно необходимо дать *анализ* настоящего, т.–е. рассмотреть те случайные, несмелые, противоречивые, но всегда неудачные, всегда ложные попытки воссоздания культуры в это революционное пятилетие.

## II. Анализ.

Да, с первых дней своих революция почувствовала потребность в созвучных ей благах духовного быта. Прежние производители и потребители этих благ ушли, эмигрировали. Осталось пустое место, которое было заполнено немедленно, но не целиком, а лишь в части своей. Истекшее пятилетие не знает революционной науки, чуть–чуть ознакомилось с революционной техникой, но оно насыщено было звуками, красками, образами и словами, так называемого, революционного искусства, или левого искусства.

Поговорим о нём, исполнявшем должность культуры за эти пять лет. О революционных поэтах, художниках и музыкантах. О Маяковских, Татлиных и Мейрхольдах. О футуристах, имажинистах, конструктивистах. Об этих трагично обманувшихся, обманывавших себя дольше, чем других.

\* \* \*

Маяковский первый пришёл к октябрю. Смело и радостно. Он, изгой, напоенный духом ненависти и разрушения, мрачный таран, взламывавший стены темницы буржуазного искусства, ломавший рифму и ритм, – о, как высоко поднял он голову в октябре, насколько своим он осознал октябрь. И естественно: ведь таким понятным и нужным казался союз левого искусства с левой революцией. За Маяковским пришла горсточка таких же как он, отринутых, пьяных пафосом мести и разрушения. Несколько художников, музыкантов, скульпторов, теоретиков. Сверкал красным огнём медовый месяц радостного союза. «Пушкина к стенке, по музеям пулям тенькать», восклицал Маяковский в Приказе по искусству. Татлин в Питере сооружал из битых стёкол синтез всех искусств – башню Третьего Интернационала, панно и фресками на стенах Красного Петуха, что был на Кузнецком в Москве; воспевал Якулов октябрь; дисхроматическими гаммами мыслил революцию отщепенец Артур Лурье, о Городе-Театре грезил трагический неудачник Мейерхольд, лился пот с перьев упорных схематиков, Бриков и Кушнеров, метафизических инженеров, натужно сооружавших их призрачных материалов призрачный путь от коммунизма к футуризму. И венцом достижения, долгожданным первенцем «такого понятного и нужного союза» появился офутуризованный Охотный Ряд, торговавший в те времена пшённой кашей и поштучно ирисом.

Больше года длился медовый месяц, до середины 1919 тянулась социологически необходимая, но всё же ошибка. Ошибка, обусловленная мышлением по аналогии, упрощённым, элементарным: левизна в политике, в экономике – предполагает коррелятивом в области духовного быта – левизну в искусстве. Она была социологически необходима эта ошибка: ведь никто, кроме деятелей левого искусства, горсточки отринутых, к революции не пришёл. Их нужно было взять, время было такое, каждый союзник был дорог. Взяли. Нехотя взяли. Ибо сознавали те, кому это полагалось, что «не то». И на поверку оказалось, что очень не то. Мышление по

аналогии обанкротилось с треском, и опытным путём и теоретически. На опыте вышло, что из левого искусства ничего не вышло, и, увы, по такой прозаической причине: потребитель потенциальный вообще не захотел искусства в эти годы, а тем более левого. Да, Мистерия–Буфф понравилась. Да, «Зори» понравились. Но, о ирония революции! Этот успех был успехом d'. Ибо революционный потребитель в этом не нуждался: на фронтах гражданской войны он находил и Мистерию, и Буфф, и соборное творчество «Зорь». И соответственно меценатствующие государство поняло, что оно в этом не нуждается. После первого припадка нежности – так сказать, нежности по долгу, – государство попятилось. Теоретически, это правильно объяснялось: в рабоче–крестьянском государстве – примат и государственная поддержка рабоче–крестьянскому искусству, а не мелко–буржуазным беспочвенникам, анархистам и изгоям. Теория, конечно, справедливейшая, но и психология за ней крылась характернейшая. Мольеровский коммунисты «malgré eux» (есть и такие) должны были на чём–нибудь отыгаться: левизна политике, левизна в экономике – это само собой, но позвольте нам роскошь не иметь левизны в искусстве. Какое естественное, человеческое, психологически оправданное рассуждение... Нет нужды, что, будучи подсознательным, оно облакалось в иные слова и фразы: оно выпирало наружу, кричало. Так не нужно удивляться, что Маяковский потратил больше труда на постановку Мистерии–Буфф, нежели на создание её; не нужно удивляться, что расплылось левое искусство, встреченное кисло–сладким государством и равнодушно либо враждебно потребителем; что октябрь в искусстве оказался всего только неудачным июльским лево–эс–эровским бунтом, что разложился этот бунт в гниющем анархизме махновцев левого искусства – имажинистов, что с приятным чувством хорошо выполненного и нужного долга был снесён с лица Москва гнусно выцветший и жалко облезлый футуристический Охотный Ряд. Частушка и плакат остались от левого искусства. Революция рассудила: взяла и с жадностью проглотила частушку и плакат, – взрывавшие белые фронты, – отбросило претензию меценатов и изгоев, обманывающих себя чаще, чем других – создать искусство по аналогии с революцией, революционное по существу, а не по приложению. Революция сказала: революционно лишь то искусство, которое можно революционно приложить, революционно использовать. А потому – да здравствует теория относительности, долой абсолютные истины левого искусства. И революция была права.

\* \* \*

Опыт с левым искусством, комфутуризмом – не удался. Это была неудача быстрая, резкая, ударная. Но параллельно с ней развивалась другая неудача, в противовес ей – медленная, тягучая, затянувшаяся до нынешнего момента и на своём длинном пути разбавленная блёстками отдельных удач.

Речь идёт о пролеткультуре, о пролетарском искусстве, вернее пролетарской поэзии.

Опять кажущаяся такой простой, потрясающе верной и соблазнительно реальной логика: рабоче–крестьянское государство нуждается в своей культуре, так пусть путём организованного отбора, найдёт оно потенциальных производителей этой культуры и поставит их в условия, гарантирующие ценность и эффективность производства.

И опять жизнь внесла поправку. Коварную поправку. Такую незначительную, казалось бы...

Пролетарское искусство было незаметно как–то подменено пролетарской поэзией. А вместо пролетарских драматургов пролетстудии дали пролетарских актёров.

Не нужно уходить в дебри словесности, чтоб отчётливо и категорически понять: поэзия в искусстве – это оперная ария в музыке. Лёгкая кавалерия в современной армии. Но ещё не искусство. Но ещё не музыка. Но ещё не армия.

Отнюдь не намерен я отрицать наличность больших талантов среди двух или трёх десятков пролетарских поэтов. Но разве это важно? Разве цель была в том, чтобы найти талантливых крестьян и рабочих?..

Отнюдь не намерен я отрицать, что произведения талантов этих иногда революционны по форме, почти всегда по существу. Но и не в этом дело. Дело в том, что автобиографию и лирику нельзя положить краеугольным камнем здания новой культуры. А пролетарская поэзия не может не быть, как и всякая поэзия – лирикой, а разве всякая лирика, в последнем счёте, не есть противопоставление индивида коллективу? И пролетарская поэзия упёрлась, как обречена



всякая поэзия – в автобиографию, – где гордо выпяченное «я» сменило – требование времени – квази-коллективным «мы». Бальмонты, Гиппиусы говорили – наше гордое «я», – Кирилловы, Родовы говорят – наше гордое «мы», а подлинные творцы пролетарского искусства скажут, просто, но убедительно: они, мир, космос.

Тут произошло выявление личности через класс. А предполагалось: выявить класс через личность.

Это по существу. А рассуждая чисто имманентно: разве можно спрятаться от того факта, что, отбрасываемые от Сциллы дилетантизма к Харибде профессионализма, пролетарские поэты тоскуют по студии, находясь на заводе, благословляют завод, когда в студии. Место в жизни утеряно.

\* \* \*

Таковы две, донэповские попытки создать культуру, – вернее искусство, созвучное революции. Обе исходили от государства, и от обеих государство отказалось с приходом нэпа. Но каприз истории – при нэпе, левое искусство, почти разложившееся в 1920 году – неожиданно воскресло в формах производственного искусства, конструктивизма, биомеханики. И опять со знаменем, на котором написано: левый фронт искусства, т.е. единственное искусство, имеющее право на существовании при революции, единственное искусство, могущее явиться базисом революционной культуры.

Специальное рассмотрение будет иметь место в дальнейшем, на тему о том, поскольку, вообще говоря, искусство может являться базисом культуры. Но и без специальных рассматриваний ясно, что лишь фронт смятенных, горячечных и неудачных исканий можно открыть в самодовлеющем эстетизме и фетишизировании тела (специально на злобу старому театру) мейерхольдовских и форегговских постановок... Что лишь фронт одиночек, – об'единенных одинаковостью своего одиночества и это психологическое родство претворяющих путём чисто словесных построений в созвучно–звенную цепь, – можно найти в группе Асеева-только стоят на нём, но не движутся, ибо путь этот, в данной его стадии – многоугольная площадь с разветвляющимися дорогами, и неизвестно, куда итти... Что, наконец, «левый фронт» в искусстве, в данный момент, вообще говоря, имманентная нелепость, ибо нет правого фронта, ибо совсем нет фронтов, как и нет теоретического осмысления искусства: и недаром единственная сейчас действенная группа молодых производителей беллетристики, с парадоксальностью времени об'единяются лишь тем, что принципиально отрицают лозунги, направления и школы в искусстве, утвердители хаоса, и, каковы бы ни были их личные симпатии и отталкивания, – подлинные дети нэпа. Согласен: деятели «левого искусства» в искусстве пасынки нэпа. Согласен: их попытки взнуздать идеологический хаос, порождённый нэпом, – героичны. Согласен: отверженные и буржуазной культурой, и революционным государством, и воинствующим нэпом, – они великолепны в своём трагизме одиночек. Но увы, этого всего ещё мало, чтоб на них строить прогноз грядущей культуры Новой России.

### **III. Прогноз.**

Не знаю, обратил ли внимание читающий эти строки на некую странность: и в нашем «Некрологе» и в нашем «Анализе», говоря о культуре, мы всё время подменяли этот термин словом искусство. Это приходилось делать по необходимости: и до революции, и в первое пятилетие революции, культура русская, т.е. совокупность благ духовного быта, на 90% заполнялась материалом искусства. Причины тому ясны, о них шла речь в «Некрологе»: квалифицированные потребители культуры в дореволюционную эпоху требовали духовных благ высшей расценки, и прекрасно сознавали, что по табели о духовных рангах театр «выше» кинематографа, а рассказ Андреева «интеллигентнее» детективного романа. Голоса мёртвых, посмертное влияние производителей и потребителей духовных ценностей буржуазной эпохи отразились, залегли подсознательным комплексом в психике строителей культуры истёкшего пятилетия. Не только за истекшее пятилетие комплекс духовных благ понимался как литература, поэзия, театр, живопись. Но потребитель запротестовал. Но нэп поставил точку. И вот теперь только наступает момент – он растянется на десятки лет – когда революция сможет приступить к выполнению своей подлинной задачи относительно культуры – к организованному упрощению культуры.

И тут пора остановиться на материальном содержании этого тезиса, анализированного до сих пор лишь формально. Оно весьма элементарно это содержание: организованное упрощение, это означает, во-первых, отведение минимального места в комплексе ценностей духовного быта – ценностям высшей расценки – литературе, поэзии, театру, живописи, музыке, т.е. в совокупности своей – искусству, и, во-вторых, максимальное удешевление этих ценностей.

\* \* \*

Да, низведение на своё место самого дорогого – в смысле несоответствия издержек производства и результата – элемента культуры, а именно искусства, есть задача дня. Не только в том дело, что искусство дорого: – оно, кроме того, капризно и анархично. И, наконец, никогда не предмет массового потребления. Культура, построенная на искусстве – всегда для немногих. Производство же его равномерной тяжестью ложится на всех. Техника и наука, высвобождаемые из-под власти Далай-лам и бонз, должны на 90% заполнить содержание упрощенной культуры. Не Белинского и Гоголя должен мужик с базара понести, а популярное руководство по травосеянию. Не стихосложению нужно обучать рабфаковца, вне обычного его курса, а стенографии. Не театральные студии нужно открывать в деревнях, а студии скотоводства. И, наконец, обобщив всё это единой формулой: не эстетическое удовольствие, пассивное по существу своему, а импульс к действию и волю к творчеству должны давать потребителю блага духовного быта. Таков должен быть их характер, чтобы они возбуждали в каждом потребителе их волю стать производителем и предоставляли возможность производства. А это достижимо лишь путём замены в комплексе культуры ценностей искусства – ценностей науки и техники. Нет нужды говорить о том, какую активную роль может сыграть в этом процессе государство, и особенно государство наше, преодолевшее буржуазную идеологию «свободной игры стихийных сил». Таково наше, во-первых.

\* \* \*

И, во-вторых, организованное упрощение культуры предполагает максимальное удешевление ценностей искусства. Не боясь слов, нужно сказать: замена их суррогатами.

Ну, конечно же, в новой России забавной сказкой прозвучит рассказ о том, что была такая эпоха, когда литература, беллетристика считалась «учительной», «святой», «героической», «страдательной», когда поставщик этой литературы был «властителем дум», «светочем». Забавной и нелепой сказкой. Будущий читатель – ныне уже нарождающийся – не станет искать в романах и рассказах «прямого ответа на проклятые вопросы». Литература для него займёт её подлинное место: не поучения, не обличения, а только и исключительно развлечения. Качественно ничем не отличающегося от всякого другого развлечения. И сейчас уже чувствуется, что будущая русская литература – лет этак на пятьдесят – будет литературой широкого, размашистого, красочного репортажа – без всяких, заметьте, «мировых скорбей», либо увлекательной, сочной, островолнующей авантюрной литературой. Не чтения – с трепетом душевным и благоговением, будет искать новый читатель, а занятого, отдых дающего читателя.

Или вот. То, что именовалось в теории российской словесности – общей публицистикой, когда время от времени появлялись этакие Мессии и пророки, «жегшие сердца людей», «ударявшие в набат». И это не нужно будет новому читателю. Ведь, предполагаем мы, новый читатель, новый гражданин России, прекрасно будет знать и своё место в жизни и отчётливо сознавать интересы той группы, к которой он принадлежит, и совсем ему будет не нужно, чтоб кто-нибудь со стороны о нём заботился. Эпоха пророков и благодетельствуемой ими паствы – слава богу – прошла в России. Поэзия – корь современной России. Ничего, эта корь пройдёт – болезнь возраста. Конечно, группа подростков в жизни всегда будет существовать, но её потребности целиком будет осуществлять «Общество изучения поэтического языка» – «Опояз». Но не думаю, что Опояз будет занимать в области духовного быта место более видное, чем фабрика леденцов в области быта материального.

И наконец, театр. Этот колоссальный блеф, именующийся гордо «проблемой театра» – будет, в конце концов, разоблачён. Будет, в конце концов, понятно, что подлинный потребитель тетра имеет лишь один подход к театру: как к отдыху после трудового дня, и пред'являет лишь одно требование к нему – развлекать, а не утомлять, при чём ему глубоко безразлич-

но, как это развлечение осуществляется: методами ли реалистическими, символическими или биомеханическими, лишь бы это было хорошо сделано и хорошо подано. Но не подлежит сомнению, что в табели о рангах духовных ценностей упрощённой организованно культуры – место театра будет за кинематографом, особенно, если ведущаяся ныне на Западе работа комбинации кинематографа со звуковыми эффектами даст достижения.

Да, всё это будет гораздо проще. Но здоровее. Меньше издержек производства и больше общедоступных результатов. Дешевле, но общественно полезнее. Таков лозунг, такова цель упрощённой организованной культуры, таковы будут плоды революции в области духовного быта.

\* \* \*

Это много, это важно, но это ещё не всё. Организованное упрощение культуры имеет ещё общественно–гигиеническое значение. В смысле оздоровления психики производителя и потребителя ценностей культуры.

А именно: при новой культуре немисливо будет зарождение прибавочной стоимости у производителей и потребителей.

Возьмём потребителей. Совершенно естественно, что поскольку литература была «учительной», то поскольку те, кто «учились» – механически переходили в высшую категорию, становились «интеллигентами». Существовало нелепое явление – об этом шла речь в «Некрологе»: был класс спецпотребителей духовных ценностей. За двенадцать рублей годовых подписчик «Мира Божьего», к примеру, получал вечный патент на некое вечное благородство душевное. Потреблявший «Журнал для Всех» получал патент рангом пониже. Нужно ли говорить, что такое явление немисливо при организованно упрощённой культуре, потребление ценностей которой не может создать прибавочной стоимости, ибо ценности–то эти принципиально равны не только одна другой, но и ценностям культуры материальной. Никаких патентов на благородство. Потребитель симфонии Бетховена удовольствуется наслаждением, полученным от симфонии, отнюдь не об'ективирую этого своего наслаждения как признака некоей особой своей общественной ценности. А эта последняя определится не характером его потребления – типичная черта буржуазного строя – а степенью его производительности в той отрасли производства, коей он занимается.

Тут нужно повторить: *степенью производительности, а не отраслью производства*. Ибо, при новой культуре, немисливо будет появление прибавочной стоимости по *признаку* производства.

Ибо лишь при организованном упрощении культуры засияет вечной жизнью классическая формула социализма: всякий труд одинаково почётен, поскольку он общественно полезен. Все производители–спецы равноценны; разница между спецами–производителями, лишь в степени талантливости их спецовства. Нет неравенства профессий, есть лишь неравенство талантов, которое тоже, в конце концов, сглаживается методами коллективного производства.

И вот это уничтожение психологического неравенства – величайшее достижение общественной гигиены – возможно лишь на почве организованно упрощённой культуры.

\* \* \*

Так будет. Будет не скоро, но в значительной части ещё не наших глазах. Ибо уже начинается процесс организованного упрощения культуры.

Уже исчезло из обихода молодого поколения это проклятое слово «интеллигент», это бескостное, мягкое, унылое, кокрокурицыное слово, подобного которому не найти ни в дном человеческом языке. Исчезло, и заменилось бойким, красочным, подчёркнутым термином – спец.

Уже исчезает тяга а незаработанной прибавочной стоимости.

У зубного врача в приёмной уже не валяются книжки Уайльда, а провизор ухаживает за барышней без помощи цитат из Вейнингера.

Правда, я знаю, хотя уже благополучно в Берлине сидят Степуны, но ещё водятся в России самодельные Шпенглеры и всякие Гершензоны.

Доживающие свой век интеллигенты не так скоро доживут его. Но они последние могикане. Но они доживут. И через 20–30 лет исчезнет племя интеллигентов с лица земли русской. Племя археологов, гробокопателей. Недавно была у них великая радость. Открыли план «Жития великого грешника» и неизданную главу «Бесов». Может быть, и радость. Когда археологи

курган раскапывают и утварь каменного века находят, – это тоже радость... для археологов. И мне кажется, что для новой России, с организованно упрощённой культурой – Достоевский будет от каменного века. Не нужна новой России утварь каменного века, самая наидрагоценнейшая. В музей её, под стекло.

Достоевского в музей, а Россию из музея, из банки со спиртом, в живую жизнь. Вот где смысл и значение организованного упрощения культуры, которое осуществит революция. Быть может, в этом, а значит и в том, что у интеллигента отнята прибавочная стоимость – и есть величайшее революции достижение.

Через смерть – к жизни. Да здравствует тот недалёкий день, когда вымрет окончательно, физически и духовно, эмиграция внутри России и во–вне!

## В. ПОЛОНСКИЙ. ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ И НЕККУЛЬТУРНОСТИ<sup>1</sup>

Опубликовано: Красная Новь. 1923. ЛЗ. Отзыв на опубликованную двумя номерами ранее статью Михаила Левидова «Организованное упрощение культуры».

I.

В первой книге «Красной Нови» за нынешний год была помещена статья т. Мих. Левидова под интригующим заглавием «Организованное упрощение культуры». Речь в этой статье идет о том, что хорошего принесла русской культуре русская революция. На поставленный вопрос автор не колеблясь отвечает: революция (и особенно русская революция) принесла культуре (и особенно русской культуре) организованное упрощение. «Революция есть организованное упрощение культуры». И это упрощение, добавляет он, «есть величайшее завоевание, подлинный прогресс, уверенный и настойчивый знак плюса».

Если кто вздумает упрекнуть Мих. Левидова в бесталанности его статьи, – он сможет ответить: «пусть статья бесталанна, – моя тема талантлива». И будет прав: вопрос, им задетый, важности первостепенный. Это обстоятельство и заставляет нас привлечь к статье Мих. Левидова внимание читателей. В самом ли деле революция есть упрощение культуры, да ещё организованное? И что вообще мыслит Мих. Левидов под этим, далеко не ясным выводом? Каковы, наконец, его доводы – ибо голый тезис, не одетый в крепкие одежды аргументации, – подобен погремушке: ею можно забавляться, но убедить погремушкой никого ни в чем не возможно. Другими словами – сумел ли т. Мих. Левидов *доказать* нам, что его утверждение имеет под собой какие-нибудь логические основания?

Займемся этими вопросами.

II.

Начнем с апологии, которую наш автор, не скрывающий удовольствия по поводу своего открытия, воздает приведенному тезису. Революция упростила культуру – и прекрасно, заявляет он. «Прекрасно, что исчезнет, наконец, с лица земли это безобразное зрелище: мужик, на которого кто–то, когда–то и почему–то напялил шелковый цилиндр».

Таково «образное» определение старой буржуазной культуры. По сравнению с новой, по–революционной, старая культура – такова мысль нашего автора – является более сложной, и, конечно, развитой более высоко. Итак, усложненную старую культуру революция упростила. Как произошло это упрощение и в чем собственно оно заключалось? Не удовлетворяясь бедным языком публициста, т. Левидов дает «образные» определения. Извлекаем следующее описание воздействия революции на культуру: революция, по Мих. Левидову, относительно культуры реализовывалась «грубыми и резкими явлениями: насильственного сбрасывания шелкового цилиндра с мужицкой головы ударом опорками по цилиндру». Таким образом картина получается следующая: существовала высокой марки буржуазная культура, которая в виде шелкового цилиндра сидела на голове вшивого мужика. Пришла революция и вдохновила «носителя» культуры, который поднял ногу, обутую в опорок, и этим опорком сбросил с своей головы шелковый цилиндр, т.–е. старую, сложную, высокую буржуазную культуру.

<sup>1</sup> Вячеслав Павлович Полонский (1886 –1932) — российский, советский критик, редактор, журналист, историк. Был редактором журналов «Красная нива», «Красный архив» и «Прожектор», главный редактор журналов «Новый мир» (1926—1931), «Печать и революция» (1921—1929). Печатается по: [http://samlib.ru/t/tjagur\\_m\\_i/polonskii.shtml](http://samlib.ru/t/tjagur_m_i/polonskii.shtml)

Произошло явное упрощение культуры. Так говорит Мих. Левидов.

Это походе на пародию, – но авторские права закреплены за Мих. Левидовым. Все это черным по белому написал он в своей статье. Чтобы не дать повода для обвинений в легкомысленном отношении к «силлогизмам» тов. Левидова, попытаемся углубить наше знакомство с его замечательным открытием.

### III.

Мих. Левидов прекрасно понимает, что, прежде чем заняться каким-нибудь явлением, надо это явление изучить и определить его существенное содержание. Поэтому мы не без удовольствия прочли замечание нашего автора, что «терминология должна быть отчеканенной и недвусмысленной». Его, очевидно, тревожили эти две опасности. К сожалению, он не подозревал третьей: терминология может быть отчеканенной, она может не иметь двух смыслов – он она может вообще не иметь никакого смысла, или иметь смысл неверный, ложный, неправильный. К несчастью – он попал в лапы именно той опасности, которой не подозревал. Пообещав нам «отчеканенную» и «недвусмысленную» терминологию – он в статье своей оперирует понятием «культура» – и из приведенных выше положений читатель может заключить, что это за «понятие».

Решив доказать нам свой «тезис» – он начинает манипулировать с «шелковым цилиндром» в качестве «отчеканенного» и «недвусмысленного» понятия культуры. Далее, в качестве дополняющего определения, присоединяется еще «гобелен». Удачна ли эта «образная» терминология? Вряд ли могут быть два мнения на этот счет. Она никуда не годится. Причина этой неудачи заключается в том, что к культуре наш автор подходит с точек зрения этической и эстетической. Это обстоятельство и отвлекает его внимание от самой культуры, о которой он хочет говорить [*Так в тексте – Т. М.*], к тому контрасту, какой представляло сосуществование роскоши и нищеты, утонченных достижений цивилизации рядом с вшивой избой. Этот контраст является характерной чертой культуры капиталистического общества, *но это еще не есть культура капиталистического общества*. А на место понятия «культура» Мих. Левидов подставляет понятие указанного контраста и, не замечая этого происшествия, бьет по медному тазу, воображая, что занимается логическим процессом. Увлекаемый самыми добрыми побуждениями, он приводит следующие доводы в пользу своего тезиса: «Эта изба была уродством – читаем мы – непозволительным, оскорбляющим, как все противоестественное, уродством. В музее было место этому уродству, и в музее, в банке со спиртом, было место российской культуре – культуре небывалого уродства и извращения. Подлинным извращением было, что неумытая и безграмотная, чеховская и бунинская Руст позволила себе роскошь иметь Чехова и Бунина и, более того, Скрябина, Врубеля и Блока».

В одном анекдоте рассказывается о поваре, который, обещая соорудить кушанье, предупреждал: «за вкус не ручаюсь, но горячо будет». Да простит нам тов. Левидов – но, читая приведённую тиражу, мы вспомнили весёлого кулинара. Рассуждения нашего автора, можно сказать, обжигают, но вкуса – никакого. О чём идёт речь? О культуре, т.-е. о той сумме всяческих благ, которыми располагает определённое общество в известный период своего развития. В капиталистическом обществе культура творится с помощью сил и средств порабощённого большинства, поступают же культурные блага в распоряжение господствующего класса, класса-пработителя. Это – *закон* капиталистического общества. И то обстоятельство, что трудящееся большинство, творящее культуру, творящее культуру, является ограбленным, от этой культуры отстранённым, вызывает к жизни действие другого закона, *закона борьбы* ограбленного большинства за овладение этой культурой. Этическое и эстетическое негодование при созерцании социальных контрастов естественно, похвально, благородно, и так далее – ведь это же банальщина, о которой не стоит говорить, но откуда является «благородная» мысль о музее, о банке со спиртом, куда надо «сдать» культуру, о противоестественном «уродстве» именно русской культуры. Где, в какой капиталистической стране Мих. Левидов видел что-нибудь менее «противоестественное»? Всё это очень благородно, но совсем не логично. А т. Левидов обеими ногами стоит именно на этом своём открытии: все блага культуры были противоестественно напаяны на голову мужика, и мужик, восстав, первым делом – опорком по культуре. Это даже не Иловайский. Или, если позволите, Иловайский, пришедший в забвение чувств – вероятно от избытка благородства.

Но прежде всего внесём несколько фактических поправок.

#### IV.

Приведя своё «образное» определение воздействия революции на культуру, – наш автор восклицает: «И это прекрасно». И это неправда – с сокрушением должны охладить мы его благородный пыл. Мы не хотим сейчас спорить о том, прекрасно или непрекрасно восстание народа против культуры вообще – эстетическая оценка несуществовавших событий является занятием по меньшей мере бесплодным. Потому–то нас удивляет не имеющий никаких оснований восторг Мих. Левидова. Внимая его патетическим тирадам, мы пожимаем плечами и спрашиваем с недоумением: «Что произошло с этим джентльменом? Ведь того обстоятельства, которое столь его восхитило, в природе не существовало. Восстание невежественного народа против Пушкина и Белинского, против театра и книгохранилищ – в нашей революции места не имело. Это – пустое измышление, мыльный пузырь, который не играет даже цветами радуги. И тов. Левидов не докажет нам обратного. Это, по его выражению, «твёрдый, brutальный факт», перед которым – хочет он того или не хочет – ему придётся снять шляпу.

А тов. Левидов не в шутку убеждён, что для первого знакомства наша революция «скинула» с себя культуру. Это, так сказать, революционная интродукция к симфонии «организованного упрощения», разыгрываемой нашим автором с тонким искусством барабанщика, насилующего скрипку. Что мы не приписываем т. Левидову утверждений, им не высказанным, можно видеть из прочих его рассуждений.

Перечислив имена Чехова, Бунина и других, – мы выше привели фразу, – т. Левидов заявляет, что только Блок «дожил до последней радости» – *восстания подлинной России против гобеленов, цилиндров и против него, Блока* (Курсив мой. Вяч. П.). Можно было бы, конечно, попытаться защитить т. Левидова от него самого. Можно предположить, что мысль его заключалась в том, что Россия восстала против несправедливого соотношения – автор, ведь, до глубины души, до «глубины души» возмущён противоестественным существованием культуры для немногих рядом с невежеством большинства. Но целесообразно ли брать на себя непрощенную защиту, тем более, что наш автор – не новичок в литературе, а, как он себя называет, «спец», – предупредил нас насчёт «отчужденности и недвусмысленности» своей терминологии. Нет, как хотите, читатель, а обижать т. Левидова я не берусь. Тем более, что он в других местах ещё более «отчуждывает» свою мысль.

Дальше он иллюстрирует её следующим образом: один из «ткачей гобеленов» (так Мих. Левидов обзывает Белинского) выразился: «На великое явление Петра наш народ через полтора века лет ответил не менее великим явлением Пушкина». К этому изречению «ткача гобеленов» Мих. Левидов, разумеется, относится неуважительно. Ещё бы: ведь, Белинский – это именно то самое, что скинуто опорком с мужицкой головы. И изречению посрамлённого Белинского ещё не посрамлённый Мих. Левидов противопоставляет своё, Левидовское, изречение: «На великое явление Пушкина, т.–е. пышной культуры на гнилых стенах избы – народ ответил через сотню лет ещё более великим явлением военного коммунизма. Военный коммунизм был протестом, закономерным, социально необходимым, а потому и радостно–прогрессивным, против явления Пушкина в стране с 90% неграмотных». *Военный коммунизм – протест против Пушкина!* – вот до чего может договориться человек, страдающий избытком «благородных чувств» и недостатком логики... А логика – ревнивая дама; она жестоко мстит, когда ей изменяют.

#### V.

На этих страницах мы не будем сейчас заниматься анализом понятия «культура». Но для ясности наметим, всё–таки, его общие контуры. От каждодневного языка, языка неточного, полного ложных формулировок («солнце восходит и заходит» – хотя ничего подобного солнце не делает – и так далее), мы не можем, конечно, требовать точности выражений. Но когда мы сталкиваемся с автором, который берётся сообщить нам нечто оригинальное, который при этом предупреждает нас насчёт «отчужденности» и «недвусмысленности» его терминологии, – мы вправе требовать ясности определений. Всякий спор в конце концов сводится к спору о понятиях. Взвзвись открыть нам глаза на взаимодействие между культурой и революцией, он не потрудился – потому ли, что не захотел, или потому, что не сумел – дать «отчужденную» и «недвусмысленную» формулировку этого понятия. А не дав такой формулировки, он, разумеется, не мог вообще ничему нас поучать. Как можешь мы прояснить мозги

ближнего своего, когда в голове у тебя сумбур? Тов. Левидов оперирует понятиями «культура материальная» и «культура духовная» – и этим обнаруживает своё некритическое отношение к словесному материалу, который ни в какой мере нельзя почитать «отчеканенным». Ходячая терминология, делящая культуру на материальную и духовную никуда не годится, когда ею пытаются пользоваться в работе, претендующей на логическую обязательность. Мы не станем здесь подробно обосновывать наше положение, что культура есть понятие, включающее в себя *вообще* всевозможные достижения науки, искусства и техники. Всякое явление культуры, которое на обывательском языке называется «материальным», может быть с полным правом отнесено к явлениям культуры, называемым «духовными», и наоборот: любое явление «духовной» культуры есть вместе с тем и явление культуры «материальной». Попробуйте решить: к «материальной» или «духовной» культуре следует отнести изобретения Эдисона, радио–музыку или деятельности химика, изобретающего взрывчатую смесь.

Нам понятно, откуда возникло такое разделение культуры. Это – пережиток старого дуалистического воззрения на мир и на человека. «Бог» и «человек», «душа» и «тело», «материя» и «дух». Отсюда и вкоренилось: культура материальная (очевидно, собрание вещей) и культура духовная (некие сверхматериальные ценности). И так как обыватель, особенно если он ещё не освободился от страха божия, «дух» ставит выше грубой и пошлой «материи» («царство небесное» и «царство земное»), – то он, а вслед за ним и т. Левидов (да и не один Левидов, заметим в скобках) ценности так называемой «духовной культуры» считает более «высокими», чем ценности низкой, плотской, «материальной» культуры. Наш автор обеими ногами стоит на почве дуалистического мировоззрения и пользуется обветшалыми, неточными, мёртвыми приёмами называния вещей. Но если даже мы согласимся на минуту, что есть культура материальная («низкие ценности» – Эдисон) и культура духовная («высокие ценности» – Белинский) и что вшивый мужик, освобождённый революцией, прежде всего разделался с «высокими» ценностями, скинув их с своей головы, – то, ведь, фактическая история «восстания подлинной России» ещё не исчезла из нашей памяти. Совершив революцию, вшивый мужик прежде всего позаботился о «цилиндре»: не опорками скинул его с головы, но заботливо поставил в самое безопасное место и страшную внимательность проявил к этому самому старому цилиндру. Отдельные случаи, когда «дырявился» Серов или крестьяне расколочивали помещичью усадьбу – в счёт не идут – мы, ведь, знаем, в чём здесь было дело. Именно в эпоху военного коммунизма, когда, по слову тов. Троцкого, во имя спасения трудящихся от порабощения, вся страна была «ограблена», чтобы одеть, накормить и вооружить Красную армию (вот что представляла из себя эпоха военного коммунизма, т. Левидов!) – в это самое время заботливо оберегались и пополнялись Эрмитаж и библиотеки, субсидировались театры и консерватории и создавались всяческие благоприятные условия для популяризации тех именно «высоких» ценностей, которые Мих. Левидов именуется «духовными». После октябрьской революции в интересах массового распространения был национализирован Пушкин, а вместе с ним и Белинский и прочие «ткачи гобеленов» 0 это факт, который могут отрицать лишь те люди, не только щеголяющие без «цилиндра», но не имеющие, к несчастью, и основания, на который можно «цилиндр» надеть. Другой вопрос: стоило ли популяризовать Пушкина. Допустим, что не стоило. Но, ведь он, всё–таки, *был популяризован*. А сейчас нас интересует установление именно этого обстоятельства. По терминологии Мих. Левидова, электричество – тоже «гобелен». Ведь в то самое время, когда во «вшивой» избе чадила лучина, – буржуазные дворцы освещались электрическими солнцами. И только революция поставила себе задачу электрифицировать деревню, т.–е. (будем говорить языком нашего автора) каждого мужика обрядить в «цилиндр» – культуру тож. Пусть укажет нам Мих. Левидов какую–нибудь область культуры, за исключением областей культурного декаданса, в которой революция не поставила бы своей целью сделать доступными народным массам все культурные достижения нашего времени. Революция делала совершенно обратное тому, что утверждает Мих. Левидов.

## VI.

Но дело, конечно, не в эмпирических неточностях, которые допускает наш автор. Эти неточности явились следствием некоторых органических пороков его идеологического подхода к вопросу – а в этом всё дело.

Тов. Левидов с запозданием, примерно, на два поколения почувствовал вдруг эстетическое несоответствие между культурным существованием «немногих» и некультурным существованием большинства. Это ощущение само по себе похвально – но беда т. Левидова в том, что этическая и эстетическая точки зрения являются его методологическим пунктом. А это значит, что вся его методология никуда не годится. В истории нашей интеллигенции этические и эстетические резиньяции сыграли в своё время большую и полезную роль. Такие резиньяции были постоянным элементом в интеллигентских идеологиях, рождённых по преимуществу дворянской средой. Выходцы же из народных низов не воспринимали социальных контрастов «этически» или «эстетически». Они воспринимали их *революционно*. «Все блага культуры добыты *нашим*, рабочим, потом и кровью – рассуждал, примерно, передовой рабочий. – Великолепное здание культуры построено на *наших* плечах. Но это здание захвачено нашими врагами, экспроприаторами нашего труда. Мы должны его завоевать, сделать нашим» (но ни в коем случае не «опорками» по этому зданию: оно слишком дорого стоило «вшивым» мужикам). А вот какой-нибудь кающийся дворянин, помещичий сын или сантиментальный интеллигент – эти обязательно декламировали: «как неэстетично! о, как это безнравственно!». К таким резиньяциям в отдельных случаях присоединялись и более основательные мотивы, явившиеся результатами не наблюдения *поверхности* явлений, а глубокого изучения самого *механизма* их создания и исторически-закономерного их развития в сторону овладения трудящимися большинством всех благ культуры. Такие дворяне и разночинцы делались революционерами и боролись против социального контраста, но никогда не боролись против культуры вообще, за всеобщее так сказать поравнение в невежестве и нищете, а всегда за всеобщность, за демократизацию культуры. Именно здесь, в этом стремлении разрушить не самую культуру, а лишь привилегию немногих на её обладание – и заложен пафос революции.

Лишь однажды в произведении одного парадоксального и беспутного русского писателя прозвучала нота, которая ныне запоздало вибрирует в размышлениях т. Левидова. Читатель помнит, конечно, заключительные аккорды рассказа Леонида Андреева «Тьма»:

«Зрячие, – возглашает «революционер» Леонида Андреева: – выколем себе глаза, ибо стыдно – он стукнул кулаком по столику, – ибо стыдно зрячим смотреть на слепых от рождениям. Если нашим фонарикам не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и полезем в тьму. Если нет рая для всех, то и для меня его не надо – это уже не рай девицы, а просто-на-просто свинство. Выпьем за то девицы, чтоб все огни погасли. Пей, темнота».

О, разумеется, т. Левидов не произнесёт такого ужасного тоста. Но это потому, что у интеллигента из рассказа «Тьма» были последовательность и мужество, а у автора разбираемой статьи ни того, ни другого не имеется. Но отсутствие логики характерно для них обоих.

«Оскорбительно социально и эстетически, – декламирует Мих. Левидов, – для народа быть удобрением, в котором так нуждаются цветы культуры для немногих. Оскорбительно быть аморфным моллюском, дающим жизнь жемчужине. Быть опытным полем для художественно эстетических опытов и достижений, материалом для оранжереи. Парником». – То есть просто удивительно, до чего всё это великолепно! В полном смысле губит человека его благородство. Вы подумайте только, о чём здесь речь: «*Оскорбительно быть парником*». Кому оскорбительно? – Левидову или парнику? Если оскорбительно Левидову, то нам на [Так в тексте – Т. М.] совсем понятна его щепетильность. Если же наш автор говорит с точки зрения *парника*, и не ему, Левидову, а парнику *оскорбительно быть парником*, то и в последнем случае мы разведём руками от недоумения: вот ведь до каких «столпов» может довести езда на эстетическом Росинанте! Ведь если бы т. Левидов продолжил ряд примеров, он с одинаковым успехом мог быть скандировать: о, как оскорбительно быть ржаным полем и производить хлеб! о, как оскорбительно социально и эстетически быть курицей и нести яйца! – и многое множество подобных остроумных вещей мог бы наговорить нам т. Левидов, если бы он умел быть последовательным.

Правда, до «парника» договорился он начав с «народа», которому «оскорбительно» быть удобрением для культуры [Подстрочное примечание: Здесь мы отметим лишний логический грех т. Левидова: народ–парник–моллюск.] Но мы уже заметили выше, в чём ошибочность такого подхода к положению народа, эксплуатируемого господствующими классами. Этическая



и эстетическая точки зрения здесь бесплодны и ненужны. Вот эти именно «точки зрения» восстание подлинной России и сдало в архив, выкинуло из головы. И, восстав, Россия не уподобилась Андреевскому герою, как то хочет показать тов. Левидов. После своего замечательного «парника» он продолжает: «Полтора ста лет после Петра – один Пушкин. И 90 % безграмотных. Ещё сто лет – Врубель, Скрябин и Блок и 70 % безграмотных. Нет, довольно! Противоестественное уродство надо прекратить! Вопиющему уродству не должно быть более места! Банку музейную, где в поту, слезах и крови, – как лебедь, горделивая и бесснежная, – плавала безмятежно культура – нужно разбить».

Невероятно, читатель? Удостоверьтесь. Чем не Леонид Андреев? И вслед за этим робким переложением (не можем предоставить т. Левидову патента на оригинальность) наш автор с самодовольством, которому нельзя не завидовать, заявляет:

«Так обосновывается эстетически наш лозунг: да здравствует уничтожение уродства, да здравствует революция, как организованное упрощение культуры».

Нечего сказать: хорошее обоснование!

VII.

Спешим, впрочем, успокоить читателя: культура в безопасности. Столь победоносно «обосновав» свой тезис, Мих. Левидов начинает в спешном беспорядке отступление по всей линии.

Оказывается: «в области духовного быта упрощающее воздействие революции выявляется в первую очередь в подлинном уничтожении... – культуры? – ничего подобного: «...в подлинном уничтожении некоторых, подчёркнуто тепличных отраслей культуры». Только-то?! А как же насчёт парника, которому оскорбительно? А на счёт «цилиндров» и «гобеленов»? Двух страниц было достаточно нашему автору, чтобы перезабыть всё, что говорил он ранее. Нисколько не меняя своего «вразумительного» тона, он продолжает: «Это не значит, конечно, удар по Блоку и по гобеленам. Это значит только удар по той среде, тем группам, которые производили и потребляли Блоков и гобелены». Таковы выводы, которые делает Мих. Левидов из своих собственных посылок. Если *это* логика, я не знаю, что такое абракадабра...

Длинной речи краткий смысл заключается в следующем: «организованное упрощение – это означает, во-первых, отведение минимального места в комплексе ценностей духовного быта – ценностям *высшей* (курсив той. Вяч. П.) расценки – литературе, поэзии, театру, живописи, музыке, т.-е. в совокупности своей – искусству, и, во-вторых, максимальное удешевление этих ценностей».

Вот из-за этого самого и городил огород (парники! моллюски! лебеди!) Мих. Левидов. Мысль, как видим, действительно «элементарная». Но элементарность мысли нисколько не гарантирует её доброкачественность. И в своём упрощённом и элементарном виде она неверна насквозь.

Прежде всего: начав разговаривать о «культуре» вообще, Мих. Левидов свёл разговор на одну отрасль – искусство. «Тезис» его изменяется таким образом: революция есть организованное упрощение искусства. Происходит это потому, что революция отводит *минимальное* место ценностям *высшей* расценки. Но откуда Мих. Левидов взял, что революция отводит ценностям искусства *минимальное* место, это, во-первых, а во-вторых, как возникло его утверждение, будто поэзия, театр, живопись являются в культурном обиходе ценностями *высшей* расценки? Тот факт, что наша комнатная, эстетствовавшая интеллигенция, оторванная от подлинного творчества жизни, жила в ограниченном мире этих ценностей, не даёт ей никаких оснований почитать эти ценности *самыми высокими*. Мих. Левидов оказался в плену интеллигентского эстетства. Если вообще говорить об относительном весе культурных ценностей, то можно взвешивать, скажем, Пушкина и Пастернака, как ценности одного порядка и решать: кто выше – Пушкин или Пастернак. Но «сравнивать» Пушкина и Рамзая, Врубеля и Дарвина нельзя – ибо это ценности несоизмеримые, но одинаково «высокие» в общем творчестве культуры.

Это наше первое замечание. Вторым будет следующее?: Мих. Левидов повторяет в иной форме те стоны, которые несутся из среды нашей старой, сходящей со сцены интеллигенции. Эта интеллигенция, чуждая и враждебная революции, с отчаянием взирает на то, что происходит сейчас в России. Всё, чем она жила, всё, что почитала она высочайшими ценностями – ныне потеряло в глазах новой России всякий приоритет. Это не значит, что ценностям этим грозит гибель. Это не значит также, будто ценностям этим грозит гибель. Это значит только,

что они теряют своё право первородства, что наше общество освобождается от навязанного ему интеллигенцией фетишизма по отношению к продуктам творчества этой профессиональной группы. Эти ценности попросту находят своё подлинное место в новом культурном обиходе, не ниже, но и не выше других. И психологически понятно, что, видя свои ценности разжалованными в ряды ценностей необходимых, но рядовых эта старая интеллигенция, не забывшая ещё своих претензий на руководство, учительство и т. п., обвиняет новую Россию в разрушении культуры. Мих. Левидов в этом вопросе не с нами, людьми сегодняшнего дня, а с ними, людьми дня вчерашнего. Он пользуется их оценками, формулу, выдвинутую ими, он объявляет «объективно правдивой» (но «субъективно ложной»), – предупреждает он – нам не совсем ясно, в чём здесь дело), хотя и отличается от них весёлостью нрава: они плачут, он радуется. Но если вопрос по существу, то нам станет ясно, что «уходящие» интеллигенты и прогуливающийся Мих. Левидов – одного поля ягода.

Вот как *практически* «обосновывает» Мих. Левидов свой тезис. «Не Белинского и Гоголя должен мужик с базара принести, а популярное руководство по травосеянию. Не стихосложению надо обучать рабфаковца, вне обычного его курса, а стенографии. Не театральные студии надо открывать в деревне, а студии скотоводства». На первый взгляд это кажется резонным. В самом деле: нужна ли свердловцу студия по стихосложению, когда страна стонет от недостатка скота? Для чего мужику тащить с базара «Белинского», когда он не знаком с усовершенствованными способами травосеяния? И выходит так: «долгой Белинского, да здравствует скотоводство». А как докажешь т. Левидову, что по сравнению с скотоводством литература и искусство – ценности не высшего порядка. Скотоводство вытесняет творчество искусства! Ясное дело: зарубежные плакальщики правы кругом.

Но в том–то и дело, что, рассуждая столь здраво, т. Левидов грешит против здравого смысла. Он самый вопрос ставит именно так, как могут ставить люди из–за рубежа: *или Белинский, или скотоводство*. Пусть он нам докажет, что так именно вопрос стоит у нас, что так именно его ставить надо, – мы сложим оружие. Но доказать нам этого он не сумеет, ибо вопрос так не стоит, и стоять не может.

Если бы, скажем, в Госплане, мы обсуждали очередной бюджет государства, то мог возникнуть такой вопрос: в состоянии ли государство на текущий год ассигновать средства на содержание театральных и прочих студий в размере, превышающем размеры ассигнований на развитие сельского хозяйства? И вопрос, вероятно, решён был бы (при протесте Наркомпроса) в том смысле, что кредиты на искусство урезать, а на скотоводство увеличить. Но если бы даже Госплан состоял из одних скотоводов, которую в силу, так сказать, патриотизма, скотоводство, в пику т. Левидову, объявили бы «высшей» ценностью, то, и с таком случае, исключительно скотоводческий Госплан не вычеркнул бы начисто кредитов на студии по изучению искусства. Ему это не позволили бы сделать, потому что такая точка зрения чужда пролетарской революции. А т. Левидов так именно вопрос и ставит: Белинского не заменить [*Так в тексте – Т. М.*] руководством по травосеянию, ибо мужику Белинский е нужен, а сено ему необходимо. В свердловском университете *взамен поэтики* обучать стенографии. Другими словами: если бы товарищу Левидову поручили организовать бюджет нашего государства, он стал бы выполнять ту программу «организованного упрощения» культуры, которую навязывают нам белогвардейские печальники культуры и которую ни в каком случае не намеревались выполнять мы, коммунисты.

Если бы переутонченному, до краев переполненному всякими «высокими» ценностями интеллигенту задали вопрос:

– Вы какую студию предпочитаете: театральную или по скотоводству? –

Насквозь протееатрализованный интеллигент, который без репетиций может сыграть Хлеstackова и с закрытыми глазами отшлёпать фокс–тротт – без запинки ответит:

– конечно, по скотоводству –

ибо это будет как раз то, чего ему не хватает.

Но если тот же вопрос мы зададим рабочему или крестьянину, – ответ получит, примерно, следующий:

– Оно, конечно, студия по скотоводству нам очень полезна, но нельзя ли так, чтобы и по театру?

И последняя постановка вопроса будет «нашей», правильной, именно той постановкой, какой не хочет видеть Мих. Левидов. А при такой постановке не может быть и речи о замене Белинского руководством по травосеянию. Это так элементарно, что не хочется даже и говорить более подробно.

### VIII.

В «тезисе» Левидова явно слышен запах презрительного отношения буржуазного сноба к так называемой «мужицкой» способности творить культуру. Какая там культура, когда «творец» ничего в этом деле не понимает. Зачем ему, лохматому, Пушкин! Он в Пушкине ни уха ни рыла не смыслит. Дать ему в зубы учебник, как разводить свиней – хватит с него! От такого сноба Левидов отличается разве тем, что ему это даже нравится: – свиноводство, так свиноводство! – он с лёгким сердцем может повернуться задом к «Белинскому». Но это говорит лишь о том, что очень неглубокие корни в его сознании пустили те «высокие» ценности, которые «образно» определил он в виде «тончайших гобеленов». Что ему Гекуба? И он махнул на неё рукой, всерьёз поверив, будто в Р.С.Ф.С.Р. культурное творчество предположено ограничить постройкой просторных конюшен.

Отметим ещё один штрих в рассуждениях нашего автора. Он отводит литературе и искусству в культурном обиходе будущего (правда, только лет на пятьдесят. Почему?) место «развлечения». Разве «нэп» дочиста проглотит нас без остатка и кроме нэпа ничего в мире не останется? Ведь «развлечение» – это истинно-нэповская точка зрения. Это именно то, чего жаждет упитанный обыватель. Это именно та черта, которая характеризует буржуазное, наслажденское, гурманское отношение «покупателей» к «высоким» ценностям «духовной» культуры. Место ли пустого развлечения предназначаем мы искусству в культурном обиходе будущего? Мы хотим весь мир превратить в произведение искусства, а т. Левидов полагает, что это будет мюзик-холл. И столь неосторожно обнажив корни своих умозаключений, Мих. Левидов с укоризной бросает в сторону «серапионов»: «подлинные дети нэпа». Над кем смеетесь?

Беда Левидова в том, что он не сумел охватить всей сложности вопроса, о котором взялся нас поучать. Не сумел же сделать этого потому, что оказался в крепком плену буржуазных воззрений на культуру, как на собрание вещей разной ценности, при чем более «высокими» оказались те самые, из которых буржуазия извлекала «эстетические» наслаждения. Но культура – не собрание вещей, не эрмитаж и не библиотека, не поэзия и не беллетристика, это – многосторонний творческий процесс с возникающими и разрешающимися внутри него противоречиями, процесс, непрерывно идущий вперёд. Этот процесс можно правильно понять только в его движении, в диалектическом столкновении и примирении его противоречий. В отсутствии такого подхода к пониманию культуры коренятся все ошибки и промахи Мих. Левидова. Временное он принимает за постоянное, видимую грань предмета считает за самый предмет. Потому-то среди отдельных отраслей культуры он оказался в положении пошехонца, не сумевшего связать концов с концами. На одной странице он прокламировал революцию восстанием против культуры вообще, на следующей об'явил, что никакого восстания не было; дальше оказалось, что дело идёт не о культуре, а лишь об искусстве, при чем на поверку выяснилось, что и против искусства никто не восставал, но что полезно завести студии по скотоводству, бросить в печку Белинского и заняться случкой.

Отрицание старой культуры он понимает не как «преодоление» её, а как уничтожение вчерашнего дня, совершенно не подозревая, что в культурном синтезе завтрашнего дня будет «примерено» сегодняшнее отрицание культуры посредством возведения её на более высокую ступень совершенства, т. е. в сторону организованного усложнения, обогащения, расширения и углубления. «Отрицание» коммунистами старой буржуазной культуры он понял превратно, и, как это частенько бывает с неопитами, перепрыгнул через лошадь, желая сесть на неё верхом. Буржуазный до кончиков ногтей, он предстал нам в великолепной позе ликвидатора «высоких» ценностей буржуазной культуры, провозгласив: «скотоводство выше Белинского и да здравствует скотоводство», как высшую ценность новой, коммунистической, революционной культуры. Будущая культура представляется ему в упрощённом, элементаризованном, приспособленной для «бедных» виде – куда уж нам мечтать о достижениях, подобных «высочайшим» достижениям великолепного прошлого!

Будет ли «будущая» культура, ныне творимая в советской России, по сравнению с старой культурной буржуазией – более простой, менее красочной, менее богатой теми ценностями, которые Мих. Левидов именуется «высокими»?

Процесс культурного развития движется двумя путями: путём расширения, путём вовлечения в поле своего влияния всё более широких масс – это путь, так сказать, экстенсификации культуры. Рядом с нами, следом за ним, вместе с ним происходит углубление культурной работы, интенсификация её. Когда один из этих путей закрывается, она становится обречённой. Это именно и произошло с культурой буржуазии, которая в силу положения охранителя классового своего господства не могла не препятствовать экстенсификации культуры, ибо культура – могучее орудие борьбы и защиты. Вся работа буржуазии ушла в «углубление», превратившееся в «переутончённость», «рафинированность», «снобизм», культурное вырождение. Из явления всечеловеческого, каким культура должна быть, она превратилась в достояние господствующего класса, в частную собственность, в собрание вещей, пользование которыми оказалось ограниченным. И революция, разгромив класс, присвоивший себе монополию на творчество и пользование культурными благами, прежде всего разрушает обособленность культуры, из монополии немногих превращая её в достояние всех. Это первый шаг, который сделал революция: она разлила культуру по широчайшим пространствам нашей республики – и это было величайшей победой, величайшим завоеванием мирового прогресса, ибо основным условием, обеспечивающим дальнейший рост культуры в глубину и высоту.

Мих. Левидов презрительно «фыркает» на Гершензона. Но пусть он внимательно перечитает те «письма», которые из своего «угла» посылал Вячеславу Иванову этот старый идеалист – он встретит в них много такого, что в форме, далёкой от совершенства, обретается на его собственных страницах. Левидов, как и Гершензон, «отказывается» от старой культуры. Но Гершензон знает, что сделать это «просто» – нельзя. Он мечтает «окунуться» в Лету, чтобы выйти из неё молодым, освежённым, наивным варваром. Тов. Левидову купаться в холодных струях не улыбается, ибо он полагает, что варваром «обернуться» очень не трудно, стоит лишь захотеть. Что ж! Не станем спорить. Тов. Левидову такое предприятие удалось без особого труда, с той лишь оговоркой, что он остался прежним буржуазным интеллигентом, только без «шёлкового цилиндра» культуры.

## **И. БУНИН. МИССИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ<sup>1</sup>**

(Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 года)

Соотечественники.

Наш вечер посвящен беседе о миссии русской эмиграции.

Мы эмигранты, – слово «émigré» к нам подходит, как нельзя более. Мы в огромном большинстве своем не изгнанники, а именно эмигранты, то есть люди, добровольно покинувшие родину. Миссия же наша связана с причинами, в силу которых мы покинули ее. Эти причины на первый взгляд разнообразны, но в сущности сводятся к одному; к тому, что мы так или иначе не приняли жизни, воцарившейся с некоторых пор в России, были в том или ином несогласии, в той или иной борьбе с этой жизнью и, убедившись, что дальнейшее сопротивление наше грозит нам лишь бесплодной, бессмысленной гибелью, ушли на чужбину.

Миссия – это звучит возвышенно. Но мы взяли и это слово вполне сознательно, памятуя его точный смысл. Во французских толковых словарях сказано: «миссия есть власть (pouvoir), данная делегату идти делать что-нибудь». А делегат означает лицо, на котором лежит поручение действовать от чьего-нибудь имени. Можно ли употреблять такие почти торжественные слова в применении к нам? Можно ли говорить, что мы чьи-то делегаты, на которых возложено некое поручение, что мы представляем за кого-то? Цель нашего вечера – напомнить, что не только можно, но и должно. Некоторые из нас глубоко устали и, быть может, готовы, под разными злостными влияниями, разочароваться в том деле, которому они так или иначе служили, готовы назвать свое пребывание на чужбине никчемным и даже зазорным. Наша цель – твердо сказать: подымите голову! Миссия, именно миссия, тяжкая, но и высокая, возложена судьбой на нас.

---

<sup>1</sup> Печатается по: Бунин И. Миссия русской эмиграции// <http://bunin.niv.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>

Нас, рассеянных по миру, около трех миллионов. Исключите из этого громадного числа десятки и даже сотни тысяч попавших в эмигрантский поток уже совсем несознательно, совсем случайно; исключите тех, которые, будучи противниками (вернее, соперниками) нынешних владык России, суть, однако, их кровные братья; исключите их пособников, в нашей среде пребывающих с целью позорить нас перед лицом чужеземцев и разлагать нас: останется все-таки нечто такое, что даже одной своей численностью говорит о страшной важности событий, русскую эмиграцию создавших, и дает полное право пользоваться высоким языком. Но численность наша еще далеко не все. Есть еще нечто, что присваивает нам некое назначение. Ибо это нечто заключается в том, что поистине мы некий грозный знак миру и посильные борцы за вечные, божественные основы человеческого существования, ныне не только в России, но и всюду пошатнувшиеся.

Если бы даже наш исход из России был только инстинктивным протестом против душегубства и разрушительства, воцарившегося там, то и тогда нужно было бы сказать, что легла на нас миссия некоего указания: «Взгляни, мир, на этот великий исход и осмысли его значение. Вот перед тобой миллион из числа лучших русских душ, свидетельствующих, что далеко не вся Россия приемлет власть, низость и злодеяния ее захватчиков; перед тобой миллион душ, облаченных в глубочайший траур, душ, коим было дано видеть гибель и срам одного из самых могущественных земных царств и знать, что это царство есть плоть и кровь их, дано было оставить дома и гробы отчие, часто поруганные, оплакать горчайшими слезами тысячи и тысячи безвинно убиенных и замученных, лишиться всякого человеческого благополучия, испытать врага столь подлого и свирепого, что нет имени его подлости и свирепству, мучиться всеми казнями египетскими в своем отступлении перед ним, воспринять все мыслимые унижения и заушения на путях чужеземного скитальчества: взгляни, мир, и знай, что пишется в твоих летописях одна из самых черных и, быть может, роковых для тебя страниц!»

Так было бы, говорю я, если бы мы были просто огромной массой беженцев, только одним своим наличием вопиющих против содеянного в России,— были, по прекрасному выражению одного русского писателя, ивиковыми журавлями, разлетевшимися по всему поднебесью, чтобы свидетельствовать против московских убийц. Однако это не все: русская эмиграция имеет право сказать о себе гораздо больше. Сотни тысяч из нашей среды восстали вполне сознательно и действительно против врага, ныне столицу свою имеющего в России, но притязающего на мировое владычество, сотни тысяч противоборствовали ему всячески, в полную меру своих сил, многими смертями запечатлели свое противоборство — и еще неизвестно, что было бы в Европе, если бы не было этого противоборства. В чем наша миссия, чьи мы делегаты? От чьего имени дано нам действовать и предстательствовать? Поистине действовали мы, несмотря на все наши человеческие падения и слабости, от имени нашего Божеского образа и подобия. И еще — от имени России: не той, что предала Христа за тридцать сребреников, за разрешение на грабеж и убийство и погрязла в мерзости всяческих злодеяний и всяческой нравственной проказы, а России другой, подъяремной, страждущей, но все же до конца не покоренной. Мир отвернулся от этой страждущей России, он только порою уподоблялся тому римскому солдату, который поднес к устам Распятого губку с уксусом. Европа мгновенно задавила большевизм в Венгрии, не пускает Габсбургов в Австрию, Вильгельма в Германию. Но когда дело идет о России, она тотчас вспоминает правило о невмешательстве во внутренние дела соседа и спокойно смотрит на русские «внутренние дела», то есть на шестилетний погром, длящийся в России, и вот дошла даже до того, что узаконяет этот погром. И вновь, и вновь исполнилось таким образом слово Писания: «Вот выйдут семь коров тощих и пожрут семь коров тучных, сами же от того не станут тучнее... Вот темнота покроет землю и мрак — народы... И лицо поколения будет собачье...» Но тем важнее миссия русской эмиграции.

Что произошло? Произошло великое падение России, а вместе с тем и вообще падение человека. Падение России ничем не оправдывается. Неизбежна была русская революция или нет? Никакой неизбежности, конечно, не было, ибо, несмотря на все эти недостатки, Россия цвела, росла, со сказочной быстротой развивалась и видоизменялась во всех отношениях. Революция, говорят, была неизбежна, ибо народ жаждал земли и таил ненависть к своему бывшему господину и вообще к господам. Но почему же эта будто бы неизбежная революция

не коснулась, например, Польши, Литвы? Или там не было барина, нет недостатка в земле и вообще всяческого неравенства? И по какой причине участвовала в революции и во всех ее зверствах Сибирь с ее допотопным обилием крепостных уз? Нет, неизбежности не было, а дело было все-таки сделано, и как и под каким знаменем? Сделано оно было ужасающе и знамя их было и есть интернациональное, то есть претендующее быть знаменем всех наций и дать миру, взамен синайских скрижалей и Нагорной проповеди, взамен древних божеских уставов, нечто новое и дьявольское. Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом, населенный огромным и во всех смыслах могучим семейством, созданный благословенными трудами многих и многих поколений, освященный богопочитанием, памятью о прошлом и всем тем, что называется культом и культурой. Что же с ним сделали? Заплатили за свержение домоправителя полным разгромом буквально всего дома и неслыханным братоубийством, всем тем кошмарно-кровавым балаганом, чудовищные последствия которого неисчислимы и, быть может, вовеки непоправимы. И кошмар этот, повторяю, тем ужаснее, что он даже всячески прославляется, возводится в перл создания и годами длится при полном попустительстве всего мира, который уж давно должен был бы крестовым походом идти на Москву.

Что произошло? Как не безумна была революция во время великой войны, огромное число будущих белых ратников и эмигрантов приняло ее. Новый домоправитель оказался ужасным по своей всяческой негодности, однако чуть не все мы грудью защищали его. Но Россия, поджигаемая «планетарным» злодеем, возводящим разнузданную власть черни и все самые низкие свойства ее истинно в религию, Россия уже сошла с ума, – сам министр–президент на московском совещании в августе 17 года заявил, что уже зарегистрировано, – только зарегистрировано! – десять тысяч зверских и бессмысленных народных «самосудов». А что было затем? Было величайшее в мире попрание и бесчестие всех основ человеческого существования, начавшегося с убийства Духонина и «похабного мира» в Бресте и докатившееся до людоедства. Планетарный же злодей, осененный знаменем с издевательским призывом к свободе, братству и равенству, высоко сидел на шее русского дикаря и весь мир призывал в грязь топтать совесть, стыд, любовь, милосердие, в прах дробить скрижали Моисея и Христа, ставить памятники Иуде и Каину, учить «Семь заповедей Ленина». И дикарь все дробил, все топтал и даже дерзнул на то, чего ужаснулся бы сам дьявол: он вторгся в самую Святыню святых своей родины, в место страшного и благословенного таинства, где века почивал величайший Зиждитель и Заступник ее, коснулся раки Преподобного Сергия, гроба, перед коим веками повергались целые сонмы русских душ в самые высокие мгновения их земного существования. Боже, и это вот к этому самому дикарю должен я идти на поклон и служение? Это он будет державным хозяином всея новой Руси, осуществившим свои «заветные чаяния» за счет соседа, зарезанного им из-за полдесятины лишней «земельки»? В прошлом году, читая лекцию в Сорбонне, я приводил слова великого русского историка, Ключевского: «Конец русскому государству будет тогда, когда разрушатся наши нравственные основы, когда погаснут лампы над гробницей Сергия Преподобного и закроются врата Его Лавры». Великие слова, ныне ставшие ужасными! Основы разрушены, врата закрыты и лампы погашены. Но без этих лампад не бывает русской земле – и нельзя, преступно служить ее тьме.

Да, колеблются устои всего мира, и уже представляется возможным, что мир не двинулся бы с места, если бы развернулось красное знамя даже и над Иерусалимом и был бы выкинут самый Гроб Господень: ведь московский Антихрист уже мечтает о своем узаконении даже самим римским наместником Христа. Мир одержим еще небывалой жадной корысти и равенством на толпу, снова уподобляется Тир и Сидону, Содому и Гоморе. Тир и Сидон ради торгашества ничем не побрезгуют. Содом и Гомора ради похоти ни в чем не постесняются. Все растущая в числе и все выше поднимающая голову толпа сгорает от страсти к наслаждению, от зависти ко всякому наслаждающемуся. И одни (жаждущие покупателя) ослепляют ее блеском мирового базара, другие (жаждущие власти) разжиганием ее зависти. Как приобрести власть над толпой, как прославиться на весь Тир, на всю Гомору, как войти в бывший царский дворец или хотя бы увенчаться венцом борца якобы за благо народа? Надо дурачить толпу, а иногда даже и самого себя, свою совесть, надо покупать расположение толпы угождением ей. И вот образовалось в мире уже целое полчище провозвестников «новой» жизни,

взявших мировую привилегию, концессию на предмет устройства человеческого блага, будто бы всеобщего и будто бы равного. Образовалась целая армия профессионалов по этому делу – тысячи членов всяческих социальных партий, тысячи трибунов, из коих и выходят все те, что в конце концов так или иначе прославляются и возвышаются. Но, чтобы достигнуть всего этого, надобна, повторяю, великая ложь, великое угодничество, устройство волнений, революций, надо от времени до времени по колено ходить в крови. Главное же надо лишить толпу «опиума религии», дать вместо Бога идола в виде тельца, то есть, проще говоря, скота. Пугачев! Что мог сделать Пугачев? Вот «планетарный» скот–другое дело. Выродок, нравственный идиот от рождения, Ленин явил миру как раз в самый разгар своей деятельности нечто чудовищное, потрясающее; он разорил величайшую в мире страну и убил несколько миллионов человек – и все-таки мир уже настолько сошел с ума, что среди бела дня спорят, благодетель он человечества или нет? На своем кровавом престоле он стоял уже на четвереньках; когда английские фотографы снимали его, он поминутно высовывал язык: ничего не значит, спорят! Сам Семашко брякнул сдуру во всеуслышание, что в черепе этого нового Навуходносора нашли зеленую жижу вместо мозга; на смертном столе, в своем красном гробу, он лежал, как пишут в газетах, с ужаснейшей гримасой на серо-желтом лице: ничего не значит, спорят! А соратники его, так те прямо пишут: «Умер новый бог, создатель Нового Мира, Демиург!» Московские поэты, эти содержанцы московской красной блудницы, будто бы родящие новую русскую поэзию, уже давно пели:

Иисуса на крест, а Варраву –  
Под руки и по Тверскому...  
Кометой по миру вытяну язык,  
До Египта раскорячу ноги...  
Богу выщиплю бороду,  
Молюсь ему матерщиной...

И если все это соединить в одно – и эту матерщину и шестилетнюю державу бешеного и хитрого маньяка и его высовывающийся язык и его красный гроб и то, что Эйфелева башня принимает радио о похоронах уже не просто Ленина, а нового Демиурга и о том, что Град Святого Петра переименовывается в Ленинград, то охватывает поистине библейский страх не только за Россию, но и за Европу: ведь ноги–то раскорячиваются действительно очень далеко и очень смело. В свое время непременно падет на все это Божий гнев, – так всегда бывало. «Се Аз встану на тя, Тир и Сидон, и низведу тя в пучину моря...» И на Содом и Гомору, на все эти Ленинграды падает огонь и сера, а Сион, Божий Град Мира, пребудет вовеки. Но что же делать сейчас, что делать человеку вот этого дня и часа, русскому эмигранту?

Миссия русской эмиграции, доказавшей своим исходом из России и своей борьбой, своими ледяными походами, что она не только за страх, но и за совесть не приемлет Ленинских градов, Ленинских заповедей, миссия эта заключается ныне в продолжении этого неприятия. «Они хотят, чтобы реки текли вспять, не хотят признать совершившегося!» Нет, не так, мы хотим не обратного, а только иного течения. Мы не отрицаем факта, а расцениваем его, – это наше право и даже наш долг, – и расцениваем с точки зрения не партийной, не политической, а человеческой, религиозной. «Они не хотят ради России претерпеть большевика!» Да, не хотим – можно было претерпеть ставку Батя, но Ленинград нельзя претерпеть. «Они не прислушиваются к голосу России!» Опять не так: мы очень прислушиваемся и – ясно слышим все еще тот же и все еще преобладающий голос хама, хищника и комсомольца да глухие вздохи. Знаю, многие уже сдались, многие пали, а сдадутся и падут еще тысячи и тысячи. Но все равно: останутся и такие, что не сдадутся никогда. И пребудут в верности заповедям Синайским и Галилейским, а не планетарной матерщине, хотя бы и одобренной самим Макдональдом. Пребудут в любви к России Сергия Преподобного, а не той, что распевала: «Ах, ах, тра–та–та, без креста!» и будто бы мистически пылала во имя какого–то будущего, вящего воссияния. Пылала! Не пора ли оставить эту бессердечную и жульническую игру словами, эту политическую риторичку, эти литературные пошлости? Не велика радость пылать в сыпном тифу или под пощечинами чекиста! Целые города рыдали и целовали землю, когда их освобождали от этого пылания. «Народ не принял белых...» Что же, если это так, то это только лишнее доказательство глубокого падения народа. Но, слава Богу, это не совсем так: не принимали хулиган, да жадная гадина, боявшаяся, что у нее отнимут назад ворованное и грабленное.

Россия! Кто смеет учить меня любви к ней? Один из недавних русских беженцев рассказывает, между прочим, в своих записках о тех забавах, которым предавались в одном местечке красноармейцы, как они убили однажды какого-то нищего старика (по их подозрениям, богатого), жившего в своей хибарке совсем одиноко, с одной худой собачонкой. Ах, говорится в записках, как ужасно металась и выла эта собачонка вокруг трупа и какую лютую ненависть приобрела она после этого ко всем красноармейцам: лишь только завидит вдали красноармейскую шинель, тотчас же вихрем несется, захлебывается от яростного лая! Я прочел это с ужасом и восторгом, и вот молю Бога, чтобы Он до моего последнего издыхания продлил во мне подобную же собачью святую ненависть к русскому Каину. А моя любовь к русскому Авелю не нуждается даже в молитвах о поддержании ее. Пусть не всегда были подобны горнему снегу одежды белого ратника, – да святится вовеки его память! Под триумфальными воротами галльской доблести неугасимо пылает жаркое пламя над гробом безвестного солдата. В дикой и ныне мертвой русской степи, где почиет белый ратник, тьма и пустота. Но знает Господь, что творит. Где те ворота, где то пламя, что были бы достойны этой могилы. Ибо там гроб Христовой России. И только ей одной поклонюсь я, в день, когда Ангел отвалит камень от гроба ее.

Будем же ждать этого дня. А до того, да будет нашей миссией не сдаваться ни соблазнам, ни окрикам. Это глубоко важно и вообще для несправедливого времени сего, и для будущих праведных путей самой же России.

А кроме того, есть еще нечто, что гораздо больше даже и России и особенно ее материальных интересов. Это – мой Бог и моя душа. «Ради самого Иерусалима не отрекусь от Господа!» Верный еврей ни для каких благ не отступит от веры отцов. Святой Князь Михаил Черниговский шел в Орду для России; но и для нее не согласился он поклониться идолам в ханской ставке, а избрал мученическую смерть.

Говорили – скорбно и трогательно – говорили на древней Руси: «Подождем, православные, когда Бог переменит орду».

Давайте подождем и мы. Подождем соглашаться на новый «похабный» мир с нынешней ордой.

Париж, 29 марта 1924 г. Ив. БУНИН



## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

### АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ БЛОКА В ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ МУЗЕЕ<sup>1</sup>

*Москва, 26 сентября 1921 г.*

Товарищи, мы собрались чествовать память А. Блока. Вот по поводу характера этого чествования хотел бы я, открывая заседание, сказать несколько слов. Много раз уже повторялись вечера, посвященные памяти Блока. Многообразны подходы к опочившему поэту. Блок как поэт – отчего же не тема? Но, товарищи, поэзия есть целая планета со своими материками, со своими странами света. Чествовать Блока, как поэта вообще, можно, но это общо. Еще более неудовлетворительны те формы чествования, которые целостность творчества Блока раскрамсывают на части. То, что нас, участников собрания, объединяет, является отношением к Блоку, как к поэту – «нашему», народному, любимому. Мы не являемся какой-нибудь литературной, или политической, или даже идейной организацией. Среди участников сегодняшнего вечера находятся представители Вольной Философской Ассоциации, стало быть вольные философы; находятся и представители левого народничества; находятся и представители того идеологического течения, которое прорастает в страшных годах русской жизни и которое медленно ощупывает свое самосознание, находя в образе «скифа» символ своих устремлений. Из этого вовсе не следует заключать, что мы, люди Вольной Ассоциации, являемся какой-то организацией. Наоборот: мы работаем в разных плоскостях. В сегодняшних речах мы будем подходить к поэту с различных точек зрения, мы не ответственны друг за друга. Мы ответственны, может быть, только в одном – поскольку мы Блока считаем нашим. И я думаю, что выражу мнение наших товарищей, здесь собравшихся, если я скажу, что мы считаем Блока народным поэтом. Это не значит – поэтом из народа, это не значит – поэтом национальным. Это не значит – поэтом народническим. Поэт из народа может быть и народным, и национальным поэтом; он может быть и народническим поэтом, но он может и не быть ни тем и ни другим. Кольцов есть поэт из народа; в Кольцове чувствуется дух целого. Он в каком-то отношении возвышается до народа Некрасов же – поэт-интеллигент народнического направления; но, опять-таки, в Некрасове есть нота, которая возвышает его над определенной тенденцией; можно говорить о Некрасове, как о поэте народном. Поэт национальный – что есть? Национализм есть абстракция; это – рассудочное ощупывание задач народа; и – писание в духе этих задач. Таким поэтом можно назвать А. Толстого. Вот национальный поэт, но он не народник, не поэт из народа; и менее всего – народный поэт. Когда я говорю – народный поэт, я понимаю нечто большее, чем обычно влагается в эти слова. Я понимаю того, кто выражает не отдельный класс, не отдельные части, а целый народ. Среди таких народных поэтов, связанных с душою народа, могут быть и поэты, превышающие народ (поэты мирового масштаба), и поэты, отображающие лишь душу народа. Таким поэтом был А. Блок. Имя его – вне партий, вне литературных течений сегодняшнего, вчерашнего или завтрашнего дня, вне эстетических критериев, вне истории литературы; он – связывается с душою народа; и можно сказать: имя Блока становится нашим родным именем, таким же родным, как имена Льва Толстого, Достоевского, Тютчева, Пушкина. С этим масштабом, думается мне, хотели бы мы подойти к Блоку. Вот то единственно кровное, что нас объединяет в сегодняшнем собрании. Вот то, что я хотел бы сказать, открывая заседание.

Когда рассматриваешь творчество поэта в его целом, надо прежде всего нащупать то основное зерно, из которого выветвляются все творчество, все образы; тот поэт не выдерживает разбора, который не обнаруживает внутреннего зерна; тот критик оказывается поверхностным, который в поэте не вскроет зерна. Подходя к Блоку, следует взглянуть с птичьего полета на все стадии его творчества, обозреть многообразие или даже взаимную несоизме-

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. С. 760-773. Публикуется по: Андрей Белый-Речь на вечере памяти Блока в Политехническом музее// [http://dugward.ru/library/blok/beliy\\_pamjati\\_bloka.html](http://dugward.ru/library/blok/beliy_pamjati_bloka.html)

римность всех его тем; и сквозь них нащупать зерно. Ныне иные говорят: Блок когда-то был поэтом; потом – перестал им быть; также говорили о Пушкине, когда Пушкин писал свои лучшие произведения. Или говорят: мы берем Блока революционной эпохи. Мы берем Блока «Двенадцати» и «Скифов». Мы не считаемся со «Стихами о Прекрасной Даме»; когда-то же он был мистиком; после же сбросил с себя романтизм, углубился в конкретность; и в нем, наконец, пробудились гражданские ноты революционной поэзии. Кто так говорит о Блоке, тот не понимает поэта. Надо поставить себе вопрос так: Блок мог написать несколько гражданских стихотворений, которые в свое время были выразителями огромных моментов в жизни России, именно потому, что он некогда написал стихи о «Прекрасной Даме». Блок потому-то и мог написать «Скифов», что им написано «Куликово Поле». Подходя с таким себе поставленным требованием к поэту, невольно видишь, что эти истоки его творчества коренятся не только в сумме напечатанных в 3-х томах стихов, а в том целом, что их подстилает. Блок не был поэтом в обычном смысле этого слова; он был одновременно и конкретным философом: очень многие из вас, вероятно, читали «Стихи о Прекрасной Даме», но очень немногие знают: за этой книгой стоит сложная идеология, искавшая с каким-то мечтательным дерзновением своего осознания. Я вижу: собравшиеся здесь – главным образом молодежь; им трудно переноситься в эпоху возникновения «Стихов о Прекрасной Даме». Кто сознательно и глубоко переживал перелом в душевном и отчасти общественном настроении между 98–99 и 900–901 гг., тот знает: весь стиль жизни изменился тогда; изменился и стиль исканий, стиль красок полотен художников, стиль слова, каким поэты старались конкретизировать свои переживания. Поэты суть выразители коллективов; надо поставить вопрос: какой коллектив выражал Блок, когда писал стихотворения вроде:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –  
Все в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,  
И молча жду, – тоскуя и любя.

Весь горизонт в огне, и близко появленье,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудишь подозренье,  
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду – и горестно, и низко,  
Не одолев смертельные мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.  
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Что это было – религиозная идеология, или вообще лирическая невнятица, или стилизация, повторение стиля старинных сонетов Данте? Нет, товарищи, нет. Именно в то время в переходных слоях русского общества происходила глубочайшая смена мироощущений эпохи пессимизма, мировой скорби, эпохи пассивности и некоторого разложения, которые инспирировали Чехова, серенькие тона в его драмах, которые инспирировали Левитана и Бальмонта в его первых книгах. Полный разрыв между духовными и внутренними переживаниями и окружающей действительностью – вот чем определялся стиль эпохи. В 900 г. все изменяется. Чувствуется, что идет какое-то будущее, какая-то огромная эпоха, чувствуется тревога и неизвестность в атмосфере. «Скучно жить, и завтра – как вчера», – вот стиль эпохи царствования Николая II. «Что день грядущий нам готовит» – вот стиль 900, 901 и 902 гг. И вы видите, как на поверхности искусства – в красках, в словах – все это меняется. Вы видите, когда вы идете на картинные выставки, как меланхолические пейзажи русских передвижников сменяются какими-то напряженными ожиданиями, Васнецов выставляет своих «Богатырей». Бальмонт после «Тишины» и «В безбрежности» пишет «Горящие здания». Влад. Соловьев углубляется в свои заостренные религиозные искания, и чувствуется, что вместо прозаической жизни идет «Дионис».

И вот впервые этот мир ощущений прорывается и находит отклик в русской интеллигенции, чувство напряженности обостряется, и будущая политическая борьба в поэзии начинает по-разному отражаться. Если мы возьмем Блока 1898 г. – то что мы увидим? Что эти серенькие тона, это чувство безнадежности и тоски доминируют в его стихотворениях.

Пусть светит месяц – ночь темна.  
Пусть жизнь приносит людям счастье, –  
В моей душе любви весна  
Не сменит бурного ненастья.  
Ночь распростерлась надо мной  
И отвечает мертвым взглядом  
На тусклый взор души больной,  
Облитой острым, сладким ядом.  
И тщетно, страсти затая,  
В холодной мгле передрагоценной  
Среди толпы блуждаю я  
С одной лишь думою заветной:  
Пусть светит месяц – ночь темна.  
Пусть жизнь приносит людям счастье, –  
В моей душе любви весна  
Не сменит бурного ненастья.

И потом, в 1900 году, когда наиболее чуткие и, быть может, лучшие выразители духа времени почувствовали эмпирически, физиологически какие-то поднимающиеся тучи из будущего, когда будущее стало ощущаться каким-то особым физиологическим органом, то сразу это ощущение тревоги и сквозь нее растущих зорь стало прорываться и прорывать серенькие пейзажи. Картины меланхолические, серенькие сменились картинами с ослепительными зорями. И в поэтическом пейзаже того времени произошло то же: по-разному оформились эпизоды, они оформились и в философских и моральных исканиях, которые так или иначе хотели связать вечность. Это была эпоха образования первых религиозно-философских обществ. С одной стороны группировались ницшеанцы; с другой – росли политические партии, марксизм получал все большую устойчивость. Эта активность возрастала, и вместе с тем возрастали требования. И Блок 1899-го года пишет стихи на тему «Гамаюн, птица вещая». В этих стихах на заре нового столетия уже проходят в эмбриональном виде все его искания.

На гладях бесконечных вод,  
Закатом в пурпур облеченных,  
Она вещает и поет,  
Не в силах крыл поднять смятенных...  
Вещает иго злых татар,  
Вещает казней ряд кровавых,  
И трус, и голод, и пожар,  
Злодеев силу, гибель правых...  
Предвечным ужасом объят,  
Прекрасный лик горит любовью,  
Но вещей правдою звучат  
Уста, запекшиеся кровью!..

Если принять во внимание, что это стихотворение написано в 99-м году, то можно сказать, что в этом стихотворении поэт предощущал заранее и зори, и страшные годы, которые потом развертывались в пятилетия. Здесь все: и какая-то особая притягательная сила в этой птице – Гамаюне, которая зовет к чему-то новому. И чувствуется, что это новое сквозь тернии, сквозь испытания будет прорасти. И характерно, что это был год, в который Вл. Соловьев написал свою «Деву обиду». Здесь Блок перекликнулся с Соловьевым. И вот наступает 900-й год. Блок в заметке, оставленной им после смерти, бросает такую фразу, что в 1899-м году он в последний раз отдавался стихиям, и пишет, что он вообще отдавался стихийно, т. е. целиком, переживаниям времени. И вот в 900-м году Блок с той же стихийностью входит в дух времени, он чувствует, что оканчивается старая эра, что новая заря поднимается,

что какое-то громадное культурное единство идет из будущего. Но как он оформляет это культурное единство? Товарищи! В 1901 г. скончался Влад. Соловьев, оставивший огромную религиозную философию, где с высоты древней гностики он пытался сделать разрез нашей действительности. В то время эта философия была чрезвычайно оригинальной и многим она казалась совершенно неприемлемой. В то время некоторые из так называемых первых соловьевцев поняли, что эта система не есть отвлеченная, метафизическая, что эта система пытается ответить на вопрос – как органически оформить жизнь в свете религиозных исканий. Соловьев делает целый ряд добавлений и поправок. Он выдвигает даже новые догмы, он пытается вскрыть, что София–Премудрость, что новая мудрость исходит с неба на землю: человек соединяется со стихией мудрости, и эта стихия мудрости приурочивается человеческим сознанием к невесте, как тот образ философии, к которому обращен был Данте и о котором он писал, что у нее глаза полны лазури. И вот об этом образе Вечности, сходящем с неба на землю, Соловьев писал: «Знайте же: вечная женственность ныне в теле нетленном на землю идет. В свете немеркнушем новой богини Небо слилось с пучиною вод» и. Друзья Соловьева не обратили внимания на то, что из этого вытекают совершенно конкретные следствия. И вот Блок в этом смысле первый конкретизатор философии Соловьева. Блок как поэт в своих темах является действительно единственным выразителем требований Соловьева. В то время как академические друзья философа начинают брать его в плоскости метафизической, Блок подхватывает тему стихов у Соловьева и ощущает Душу мира, как бы спускающуюся в человечество новой эпохи. Мы можем под ней разуть разное – всякий может вкладывать свое; Блок видит это новое в образе «Прекрасной Дамы». Блок сознательно изучил философию Соловьева и конкретно пытался провести ее в жизнь, сделать из нее максимум революционных выводов. Об этом явствует целый ряд его писем и целый ряд теоретических рассуждений о том, как понимает он «Прекрасную Даму». В переписке со мною подробнейшим образом характеризует он, что та муза его, к которой он обращается, – «Россия» с большой буквы, – в плоскости религиозной может являться в двух аспектах: «Софии», конкретной Премудрости, сходящей в человечество, и в догматически историческом разрезе – она есть Богоматерь. И вот, если мы возьмем все творчество Блока, мы увидим, как этот образ раскрывается, так сказать, в трех плоскостях. Человек есть дух, и внешне духовным этот образ у Блока себя отражает в первом томе. Конечно, товарищи, для того, чтобы понять всю серьезность тогдашних исканий Блока, надо быть посвященным в очень сложные философские темы! Я хочу сказать, что у Блока этот образ его музы отображался, как образ Софии–Премудрости. В душевном мире эта София–Премудрость, как у древних гностиков и у Вл. Соловьева, отображалась в образе Души мира; и в плане физическом она отображалась как чистая девушка, как Беатриче Данте. Когда мы берем Данте, мы видим, что Данте в Чистилище встречает девушку – Премудрость, которая ведет его в высокие сферы. Это девушка, в которую он был влюблен. И Фауст Гёте, который во 2-й части вырывается из рук Мефистофеля, посвящается в духовном мире в тайны божественной, вечной женственности, встречает там образ Маргариты, той Маргариты, которую он искал в жизни и с которой в прошлом имел самый легкомысленный, внешний роман. Все равно – Маргарита ли, не узнанная Фаустом, Беатриче ли Данте в образе невесты, чистой девушки, в которой отражается как в зеркале сияние мировой души. Мы видим: вся лирика Блока обращена к ней. В первом томе его стихов мы имеем какой-то луч божественности, и эта космическая душа открывается в индивидуальном сознании. Письма Блока опять-таки говорят об этом: Блок писал, что противоположности сходятся и она есть новое откровение новой эры. Она скорее в отдельных душах, говорит через индивидуальное сознание, так что трудно нам осознать ее как коллектив, как народ. Впоследствии, как мы увидим, Блок приходит к другому, но вначале он так говорит: вот человек, и вот какое-то мировое единство, которое мистически открывается индивидуальному сознанию в образе Прекрасной Дамы. Позднее это мировое единство в душевном мире открывается в образе Богоматери. Это – «Божья Матерь «Утоли мои печали»». Это отражается и в войне, который, предчувствуя будущие грозы России, символически отображенные в гуле далекого нашего татара, просыпается и вокруг слышит гул и говорит:

И с туманом над Непрядвой спящей,  
Прямо на меня

Ты сошла, в одежде свет струящей,  
Не спугнув коня.  
Серебром волны блеснула другу  
На стальном мече,  
Освежила пыльную кольчугу  
На моем плече.  
И когда, наутро, тучей черной  
Двинулась орда,  
Был в щите Твой лик нерукотворный  
Светел навсегда.

В 3-м томе она отображается уже не как душа мира. Блок начинает понимать, что без осознания более мелких коллективов, каковым является народ, конкретно пережить ее невозможно, и поэтому в 3-м томе она открывается как душа народа, как Россия, но так, что в этой России есть действительно некое органическое единство, которое вклиняет себя, свою жизнь в отдельных русских. И вот он, Блок, прислушивается к ее голосу, она ему – мать, невеста, жена. Он Россию называет женой, и так же, как Гоголь, он с совершенно единственной нотой обращается к народу, и притом он становится народником внутренним в очень глубоком смысле слова, не в духе политическом, но в духе ощущений – как говорил Достоевский – матери сырой земли, т. е. она действительно отображение какого-то законченного внутреннего лика. Нельзя прийти ко всему человечеству, нельзя прийти к интернационализму, к братству, содружеству наций, минуя народ. [Это та точка зрения, которая полагает национальное единство не как интернационал, а как конационал.] Эта точка зрения требует, чтобы действительно душа народная была внутренне отображена. Блок становится именно потому народным поэтом, что к душе народа он подходит с огромной высоты, с философского задания вопроса: Что такое душа народа? В чем ее суть? Может ли она пониматься этнологически? Или душа народа есть действительно некоторая органическая основа, органическая целостность, в которую каждый русский вплетен, как ее член, в какое-то целое, имеющее свой собственный лик. И, наконец, в 3-м томе отображается эта душа народа в каждой русской женщине. Поэтому в 3-м томе звучат ноты исключительной нежности, исключительной трогательности, любви и жалости, когда Блок подходит – все равно к кому – к той ли, которая задавлена жизненным колесом, к цыганке ли в ресторане, к проститутке ли – все равно он чувствует в каждой русской женщине отображение русской народной души, и в отображении народной души – отображение самого женственного начала – Божества, то отображение, которым кончается великая драма Гёте, великая мистерия – «Фауст».

Возникает вопрос: почему же Блок переменялся, почему он не остался один и тот же. И тут и там, и народник и мистик, он имеет один центр, один лик своей Музы, и если мы возьмем персонажи его стихов, то опять-таки увидим, что эти персонажи всегда какой-то «он», какая-то «она» и какое-то третье лицо, какое-то хоровое начало. Как бы ни переживались эти персонажи, они вычеканиваются из всех стихов Блока. Блок именно потому большой поэт, что независимо от вопроса, хорошо ли он писал или дурно, он потому поэт, что эти 3 тома суть 3 акта, связанные внутренней драмой, что от первого до последнего мы видим развитие все той же темы, все той же углубляющейся драмы, жертвой которой пал он сам. И теперь мне хотелось бы бросить взгляд на этого поэта и в двух словах проследить основные этапы и метаморфозы этой единственной темы, от стихотворений «О Прекрасной Даме» до «12-ти» и «Скифов». Именно в ту эпоху, когда рождались молодые надежды, новое художественное направление, когда многие лозунги идеологически впервые выбросились, именно в ту пору, в год смерти Соловьева, который до Блока был наиболее ярким выразителем темы Блока, именно в этот год, даже месяц смерти Соловьева, первый из русских поэтов подхватывает эту тему. Еще в 1899 г. он пишет «Земля мертва, но вдали рассвет...», а уже в 1900 г. звучат такие ноты:

На небе зарево. Глухая ночь мертва.  
Толпится вокруг меня лесных деревьев громада,  
Но явственно доносится молва  
Далекого, неведомого града.

Ты различишь домов тяжелый ряд,  
И башни, и зубцы бойниц его суровых,  
И темные сады за камнями оград,  
И стены гордые твердынь многовековых.  
Так явственно из глубины веков  
Пытливый ум готовит к возрожденью  
Забытый гул погибших городов  
И бытия возвратное движенье.

Вскоре после этого он в первый раз пишет: «То бесконечность пронесла над падшим духом ураганы, то Вечно-Юная сошла в неозаренные туманы», т. е. вечный дух спускается в неозаренный туман, и, стало быть, впереди нас ожидает какое-то новое время с новыми заданиями. Уже в конце осени 900-го года нарастает это настроение тревоги и кончается:

Там сходишь Ты с далеких светлых гор.  
Я ждал Тебя. Я дух к Тебе простер.  
В Тебе – спасенье!

В 1901 г. эпоха нарастания и высшего напряжения этой темы. 4-го июня 901 г. он пишет стихотворение, которое открывает его знаменитый цикл, посвященный «Прекрасной Даме»:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –  
Все в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,  
И молча жду, – тоскуя и любя.

Весь горизонт в огне, и близко появленье,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты,

И дерзкое возбудишь подозренье,  
Сменив в конце привычные черты.

О, как паду – и горестно, и низко,  
Не одолев смертельная мечты!

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.  
Но страшно мне: изменишь облик Ты

И вот начинается этот знаменитый цикл. Когда мы изучаем пейзаж и краски, как он рисует, мы видим, что и краски и пейзаж отвечают краскам и пейзажу Вл. Соловьева. Но у Соловьева не пейзаж, а изображение, символ каких-то чаяний. Это есть отображение целого сложного душевного мира, под которым таится организация будущих образов. Когда мы анализируем слова и краски поэта, мы поступаем, как врач, который ощупывает пульс. Какие-то признаки внешние соответствуют какому-то органическому процессу. Вот об этом органическом процессе творчества Блока я и хочу сказать два слова. [...] Мы видим, что Соловьев является его инспиратором и философски-поэтическим возбудителем в этот период. Но Блок идет дальше. Он говорит, что раз Она идет и спускается на землю, то Она раскроется в ближайших годах. Он ждет ее схождения. И вот ожидание новых слов, новых событий сглаживает перспективу, и вместо золотой краски у него является сгущение.

Бегут неверные дневные тени.  
Высок и внятен колокольный зов.  
Озарены церковные ступени,  
Их камень жив – и ждет твоих шагов.

Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,  
Одетый страшной святостью веков,  
И, может быть, цветок весны уронишь  
Здесь, в этой мгле, у строгих образов.

Растут невнятно розовые тени,  
Высок и внятен колокольный зов,  
Ложится мгла на старые ступ  
Я озарен – я жду твоих шагов.

В этом приближении, в этом экстазе чувствуется какое-то подчас хлыстовское настроение. Вот в этом преждевременном приближении образа, который для него является образом новой культуры, чувствуется, что предстоят испытания. Потому что в самом деле, с одной стороны, она спускается на землю, с другой стороны, Беатриче рисуется все более и более мистически, как будто наступает момент, когда «она» с маленькой буквы станет Она с большой; когда Она с большой буквы станет так, как стоит образ Беатриче. В том, что Блок предупредил время, пережил, преждевременно, может быть, далекие горизонты, которые в столетиях будут развертываться, лежит начало того кризиса, той катастрофы, которая составляет переход. Потому что вслед за этой нотой начинается нота раздвоения:

Сбежал с горы и замер в чаще.  
Кругом мелькают фонари...  
Как бьется сердце – злей и чаще!..  
Меня проищут до зари.

Огонь болотный им неведом.  
Мои глаза – глаза совы.  
Пускай бегут за мною следом  
Среди запутанной травы.

Мое болото их затянет,  
Сомкнется мутное кольцо,  
И, опрокинувшись, заглянет  
Мой белый призрак им в лицо.

Какая-то часть сознания Блока сбежала с горы, другая же часть осталась на горе, но потеряла какую-то конкретность, и с этого момента действительно в лирике Блока, в его мужских персонажах начинается раздвоение, я бы сказал образно: одна часть бежит в мглу мутной жизни и, прикоснувшись ко всем благам, начинает конкретизировать их, а другая половина сознания теряет духовную конкретность и становится абстрактной. Об этом мы все время читаем у Блока. Абстракция и чувственность – вот на что разрывается конкретность мистики Блока, и это душевное раздвоение мы можем проследить через все три тома. Мы видим это в целом ряде стихотворений трех томов. То является это в прожигателе жизни, который на Елагином мосту проскакивает на тройке и потом горестно опохмеляется, а другой не верит в конкретность мечты и называет ее прекрасной дамой. Пейзаж второго тома – туман, ржавые болота, гнилая вода, осень, увядание. В этом пейзаже, где ее образа нет в раздвоенном сознании Блока, она ушла в область мечты, которая никогда не спустится на землю. О ней поэт говорит:

Ты в поля отошла без возврата.  
Да святится Имя Твое!  
Снова красные копыя заката  
Протянули ко мне острие.

Лишь к Твоей золотой свирели  
В черный день устами прильну.  
Если все мольбы отзвенели,  
Угнетенный, в поле усну.

Ты пройдешь в золотой порфире –  
Уж не мне глаза разомкнуть.  
Дай вздохнуть в этом сонном кире,  
Целовать излученный путь...

О, исторгни ржавую душу!  
Со святыми меня упокой, Ты,  
Держащая море и сушу  
Неподвижно тонкой Рукой!

Это говорит тот, кто прежнюю духовную конкретность рассматривает как мечту. А другой, тот, у кого глаза совы и кто сбежал с горы, кто бегаёт по ресторанам, кто мчится на тройке, он говорит:

Ты смела! Так еще будь бесстрашной!  
Я – не муж, не жених твой, не друг!  
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,  
В сердце – острый французский каблук!

Вот это звучит уже незнакомкой со страусовыми перьями, и эта незнакомка неизвестно кто. Мы видим, что Блок раздваивается, что он не может жить без этой мечты, что она не может быть доступна внутреннему восприятию человека. И по мере того как заканчивается для Блока внутреннее восприятие этого организующего единства мировой души, по мере того как человечество во внешнем мире вычерчивается перед ним все больше и больше, мы видим, что он становится рыцарем интеллигенции, он приветствует революцию, и в его революционных стихах описывается интеллигент–«революционер».

Но Блок не удовлетворен. Социально–политическая революция вне духовной революции – такой же сон пустой. Еще долго до 1908 г. он слишком остро переживал это единство, как открывающееся во внутреннем мире. Теперь он переживает это единство не как мировую душу, не как человечество, но идет дальше. В его внутреннем мире раздвоение этих частей расколовшегося сознания доходит до ужасных пределов. Незнакомка, это странное образование промежуточной эпохи, видоизменяется и является Блоку все в более страшном образе. Она является как мертвая невеста, но, умирая, она продолжает после смерти свою странную жизнь, и он видит образ ее в Клеопатре, в музее паноптикум. Она становится образом его страшной музыки. На внутреннем пути человека встречаются испытания, его душа предстает в самом страшном женском образе, его губящем. И Блок понимает, что это есть сошедшая с ума панна Катерина. И это есть Россия. Здесь мы чувствуем, как Блок подходит к восприятию души народа, и что же Блок делает, как он поступает. Он встречает ее дикий образ и отвечает ей глубоко замечательным образом. Мы знаем его цыганские стихи, но мы не понимаем, что это такое.

Внешним образом рисуется сценка в ресторане. Это есть жена, которую он любит, это есть та Россия, в которую он вкладывает душу. Тут начинается изумительнейший цикл стихотворений. Я скажу, что все прежние его пожелания заостряются, и в своей идеологии от Вл. Соловьева он подходит неизбежно к новому, быть может, восприятию тем философии Герцена, Бакунина. Блок становится чем–то кровно связанным с ними в левых революционных нотках. Связь его с левым народничеством не случайная, но не случайно Блок в 1908 г., написавший «Куликово Поле», где он предвидит опасности, грозящие России, перекликается и с Вл. Соловьевым. Тут и там ноты Востока и Запада, и тут и там он чувствует страшного колдуна русской жизни, и он – Русский с большой буквы, в котором душа народа выковала себя. Действительно, он выковывает то, что является внутренней жизнью России. В 1908 г. он пишет, кончая «Куликово Поле» и предчувствуя тучи будущего:

Но узнаю тебя, начало  
Высоких и мятежных дней!  
Над вражьем станом, как бывало,  
И плеск, и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,  
Недаром тучи собрались.  
Доспех тяжел, как перед боем.  
Теперь твой час настал. – Молись!

В 1913 г. это для него уже факт. С Запада идет [государственный социализм. Товарищество, но не братство] какая угодно революция, но не духовная. С Востока идут гунны, и вот он обращается к Западу сперва.



И вот его предложение – идите на Урал, о, неужели вы не откликнитесь на братский зов любви и мира. Все духовные переживания, все им вложено в переживания общественные. Будет ли Россия тем, чем она будет. Он кончает:

Идите все, идите на Урал!  
Мы очищаем место бою  
Стальных машин, где дышит интеграл,  
С монгольской дикою ордою!

Мы – скифы, которые любим и протягиваем объятия в последний раз, но сами мы отныне вам не щит. Стальной интеграл всякой государственности вдвинулся уже в пределы России, и дикая монгольская орда идет к границам России. Все столкнувшиеся противоречия Востока и Запада, которые показывают, что товарищи еще не стали братьями, что какой-то рок России скрыт. И тут Блок встает как скиф, который предвидит в катастрофических годах русской жизни разрез линии всеобщей мировой катастрофы, как раз переходящей в русское сердце до дна, поднимая в нем давно забытые звуки, которые должны войти в современное сознание, чтобы это сознание пришло к последнему, чтобы Россия действительно была той Россией с большой буквы, к которой Блок обращается так молитвенно, которая есть душа народа и отражает в себе душу человечества, душу мира. Так в Блоке соединялся мистик и поэт «Прекрасной Дамы». Но ноты обрываются.

[Страшные годы России продолжаются. Самого Блока с нами нет, и встает перед нами вопрос – что есть скифы Блока, что есть душа русского народа, каковы задачи этого скифства, этого нового осознания России, какая связь его с народничеством и как в нем вопросы Востока и Запада стоят...]

## А.К. ВОРОНСКИЙ<sup>1</sup>: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИЛУЭТЫ<sup>2</sup> БОРИС ПИЛЬНЯК

### I.

Каков подлинный лик жизни людской?

Над оврагом, в глухом сосновом лесу, в корнях свили себе гнездо две большие, серые, хищные птицы, самка и самец.

Самец. «Зимами он жил, чтобы есть, чтобы не умереть. Зимы были холодны и страшны. Веснами же он родил. И тогда по жилам его текла горячая кровь, было тихо, светило солнце, и горели звезды, и ему все время хотелось потянуться, закрыть глаза, бить крыльями воздух и ухать беспричинно и радостно». («Былье». Рассказы. «Над оврагом»).

Самка сидела в гнезде, отдавалась самцу, родила детей и тогда становилась «заботливой, нахохленной и сварливой».

Так прожили они тринадцать лет. Потом самец умер. Пришла старость. Новый, молодой самец овладел самкой. Старый был побежден в бою.

Жизнь человеческая – такая же. Сущность ее – в зверином, в древних инстинктах, в ощущениях голода, в потребности любви и рождения.

В рассказе «Год их жизни» в лесу живут трое: охотник Демид, жена его Марина и медведь Макар. Живут в одном доме. Демид похож на медведя, медвежья сила, медвежьи ухватки, от него пахнет тайгой. «Они, человек и зверь, понимают друг друга». Такая же и Марина. Когда рожала она первого ребенка, медведь подошел к кровати и «особенно, понимающе и

<sup>1</sup> Воронский Александр Константинович (1884--1943) -- публицист, литературный критик, писатель-прозаик, редактор. Участник революционного движения в России; с 1904 -- член партии большевиков. В 1918--1921 редактировал газету «Рабочий край» (Иваново-Вознесенск). В 1921 по решению правящего партийного руководства организовал и возглавил в Москве первый в Советской России толстый литературный журнал «Красная новь». Одновременно руководил издательством писателей «Круг». С 1923 редактировал также иллюстрированный еженедельный журнал «Прожектор». А. Воронский -- автор книг критики «Искусство и жизнь» (1924), «Литературные типы» (1925), «Литературные портреты» (1928) и др.

<sup>2</sup> Воронский А.К. Литературные силуэты. Печатается по // [http://az.lib.ru/w/woronskij\\_a\\_k](http://az.lib.ru/w/woronskij_a_k)

строго смотрел добродушно–сумрачными своими глазами». У них – общая родина – глухая тайга, весны, зимы, зори, росы, общая жизнь, крепкая, лесная, грубая, свободная, одинокая, непосредственная, с глазу на глаз с небом, землей и лесом.

Деревня. Русь перелесков, овинов, полей, мужиков и баб.

«Жили с рожью, – с лошадью, с коровой, с овцами, – с лесом и травами. Знали: как рожь, упав семенами в землю, родит новые семена и многие, так и скотина, и птица родит, и рождаясь снова родит, чтобы в рождении умереть, – знали, – что таков же удел и людской: родить и в рождении смерть утолить, как рожь, как волчашник, как лошадь, как свиньи, – все одинаково» («Проселки»).

Из романа «Голый год»: «Бабы домолачивали на гумнах, и девки после летней страды, перед свадьбами огуливаясь, не уходили вечерами с гумен, ночевали в овинах... орали до петухов ядреные свои сборные, стало быть (наша разбивка. А.В.) и парни, что днем ходили пилить дрова, вечерами тискались у овинов».

К этой звериной, из века данной жизни тянется человек, о ней он тоскует как о потерянном рае – и грехопадения и недовольство, и нестроения его начинаются с момента, когда силой вещей и обстоятельств он почему–либо отрывается от этой жизни.

Крестьянин Иван Колотуров, председатель совета, поселяется в княжеском реквизируванном доме. И тут «вдруг очень жалко стало самого себя и бабу, захотелось домой на печь». В рассказе «Наследники» в старинном дворянском доме Ростовых живут последыши ростовского рода. Живут скучно, сиротливо, злобно, ненужно, мелко, – потому, что пришла революция и поставила их вне жизни, вырвала их с корнями и вот засыхают, гниют, валяются, как старые бумажки, выброшенные за ненадобностью.

Интеллигентка Ирина знает, что гуманизм – сказки, что настоящее – это борьба за жизнь, тело, инстинкты, и она бросает свою среду с умными разговорами о Дарвине, о принципах, – уходит в степь к сектантам, становится женой ушкуйника – повольника, конокрада Марка – и начинает жить мужицкой жизнью. Руки ее покрываются мозолями, научается она петить и повязываться по-бабьи, ей некогда «размышлять», она становится рабой мужа и именно поэтому так счастлива и радостна.

Пильняк – писатель «физиологический». Люди у него похожи на зверей, звери как люди. И для тех и других часто одни и те же краски, слова, образы, подход. Оттого Пильняк с таким знанием и мастерством рассказывает о волках, медведях, филинах.

Пильняк очень чуток к природе. Он любит, знает ее. Умеет подмечать оттенки, характерные мелочи, не бросающиеся обычно в глаза. Для леса, неба, зимы и осени, метелей у него много слов и сравнений. «Бабыим летом, когда черствеющая земля пахнет, как спирт, едет над полями Добрыня–Златопояс–Никитич – днем блестят его латы киноварью осин, золотом берез, синью небесной (синью – крепкой, как спирт), а ночью потускнели латы его, как вороненая сталь, поржавевшая лесами, посеревшая туманами и все же черствая, четкая, гулкая первыми льдинками, блестящая звездами спаяк». «Весна, лето, осень, зима в человеческом сознании приходят как–то сразу» и т. д.

Пильняк тянется к природе как к праматери, к первообразу звериной правды жизни. И природа у него звериная, буйная, жестокая, безжалостная, древняя, исконная, почти всегда лишенная мягких, ласковых тонов. «Зима. Декабрь. Святки. Делянки. Деревья. Закутанные инеем и снегом, взблескивают синими алмазами. В сумерках кричит последний снегирь, костяной трещеткой трещит сорока. И тишина. Свалены огромные сосны... Ползет ночь... Кругом стоят скрытые от можжевельника и угрюмые елки, сцепившиеся, спутавшиеся тонкими своими прутьями. Ровно и жутко набегают лесной шум. Желтые поленицы безмолвны. Месяц, как уголь, поднимается над дальним концом делянки. И ночь. Небо низко, месяц красен... Гудит ветер, и кажется, что это шумят ржавые засовы... И тогда на дальнем конце делянки, в ежах сосен, в лунном свете завыл волк и волки играют звериные свои святки... (разбивка наша. А.В.). («Голый Год»). Или: «ночь шла черная, черствая, осенняя; шла над пустой, холодной, дикой степью». (Былье. «Именье Балконское»). Тут нелеп гудок автомобильного рожка и ровный шум пропеллера, заставляющий к небу поднимать глаза. «Небо низко, месяц красен... завыл волк»... Так было, когда складывалось «Слово о полку Игореве». Так и осталась Русь лесной нежити, леших, домовых, русалок, водяных, волков, медведей,

наговоров. Не жизнь, а биология. И показывать эту жизнь должен человек большого роста, с размашистыми движениями и лесными, немного дремучими, как у медведя, глазами. И нужно много еще потрудиться и многое испытать и перенести новым людям в кожаных куртках, чтобы в лесах, где шуркают лешие, были проложены железные дороги и природа сменила свой дикий, доисторический лик на более современный, – чтобы народ этой Руси перестал верить в наговоры, петь «ядренные сборные» и свадебные песни, в которых – мохнатая древность, лесная глушь, дикое поле, – чтобы вместо сказок о коврах–самолетах, где все «по шучьему велению» делается, поверил бы он – народ этот – в фантазмы завоевания неба и земли стальными машинами, в фантазмы, завтра воплощающиеся в жизнь, чтобы создал новую сказку о стальных волшебниках – чудодеях, покорных человеку, – научился бы мечтать не о таинственном граде Китеже, а о преображениях жизни упорным, плодотворным трудом, путем преодоления стихий, дерзкого проникновения в их тайны.

В сущности и природа, и эта звериная жизнь у Пильняка скорбны. Недаром арабский учитель, Ибн-Садиф, говорит об этой древней жизни: «скорбь, скорбь!» («Тысяча лет»). В рассказе «Смертельное манит» мать говорит дочери: «смертельное манит, манит полая вода к себе, манит земля к себе, с высоты, с церковной колокольни, манит под поезд и с поезда, манит кровь». Это лежит «в природе вещей», в существе жизни. Такой же скорбью, идущей от самого существа жизни, от корней ее обвеяны страницы «Голого года», где дана смерть старика Архипова. То же в «Простых рассказах». Вообще этот мотив у Пильняка не случайный. Есть некоторая приглушенность и горечь во всех его вещах, в стиле, в писательской манере. Пильняк двойственен в своих настроениях. Наряду с бодрым, свежим, задорным – то и дело выглядывает иное: горькое, тоскливое. И кто знает, какое настроение возьмет в художнике в конце концов верх! Пока только следует отметить, что русская революция сказывается на его вещах благотворно. И в ней единственное спасение для современного писателя. Иначе: скорбь, мистика, уныние, слякоть, безвольная романтика.

В тесной связи с «физиологией» и «биологией» у Пильняка находится любовь, женщина. Женщине и любви Пильняк уделяет очень много места, до чрезмерности. И здесь исключительно почти выступает физиологическая сторона. Есть у Пильняка в этом много сходного с Арцыбашевым; нет, пожалуй, в отличие от Арцыбашева смакования сладострастного: более просто, по деревенски. Но иногда рассказы его о любви граничат с явной патологией. Чекистка Ксения Ордынина говорит:

«Я думала, Карл Маркс сделал ошибку. Он учел только голод физический. Он не учел другого двигателя мира: любви... пол, семья, род, – человечество не ошибалось, обоготворяя пол... Я иногда до боли физической реально начинаю чувствовать, осязаю, как весь мир, вся культура, все человечество, все вещи, стулья, кресла, комоды, платья, пронизаны полом, – нет, – не точно, пронизаны половыми органами; даже не род, нация, государство, а вот носовой платок, хлеб, ремень... и я чувствую, что вся революция – вся революция – пахнет половыми органами» («Иван-да-Марья»).

Карл Маркс приплетен тут ни к селу, ни к городу. Маркс и не ставил никчемного для него вопроса о том, какую роль играют в истории голод и любовь. Но не в Марксе дело. Кому и для чего нужна вся эта патология? Получается не то Розановская мистика пола, не то превращение мира в дом терпимости. Хуже же всего то, что произведения, благодаря такому «символу веры», перегружаются изнасилованиями, половыми актами, а женщины у Пильняка, за некоторыми исключениями, все на один лад скроены. Вполне понятно, – если к ним подходить с «социологией» Ксении Ордыниной и видеть в них рабу, мать, и любовницу, а не женщину с ее женственно-человечным. Оттого, например, в повести «Иван-да-Марья» есть какой-то неприятный привкус. У читателя рождается холодок, что-то враждебное и неприятное, несмотря на ряд превосходнейших мест (уездный съезд советов и т.д.).

В разных статьях и по разному поводу нам неоднократно приходилось отмечать тяготение современных писателей, художников, поэтов, публицистов к первобытному, к упрощенной, не усложненной жизни. У Пильняка этот мотив лежит в основе его художественных писаний, выражен сильнее и ярче, чем у других. Здесь – отправная, исходная точка, ключ к его художественной деятельности. Разочарование в ценностях современной буржуазной культуры, сознание ее тупика; тупик, в который зашла наша художественная жизнь за последние десять–пятнадцать лет со всей своей издерганностью (эгоцентризмом, психологизмом, андреевщиной

и Достоевщиной и одновременно внутренней опустошенностью); чувство дисгармонии и тоска по выпрямленной, «правильной» жизни; усталость ото всех этих психологических утонченностей и усложненностей; русская революция, вскрывшая недра стихийных сил, выбросившая на арену истории мужика, рабочего, людей из тайги, из лесов, степей, с их здоровым, свежим, нутряным отношением к окружающему; война и революция, показавшие современному интеллигентному человеку значение вещи, как таковой и ценность жизни в ее простом, грубом, примитивном; наконец, усталость от бурных дней революции – вот чем питаются эти современные настроения. У одних из художников преобладают мотивы актуального порядка (В. Иванов, Илья Эренбург, Маяковский), других приводит это к возведению «в перл создания» обывательщины (А. Белый, отчасти Замятин). Как, по какой линии идут эти умонастроения у Пильняка – увидим дальше и прежде всего из его отношения к русской революции.

## II.

Русскую октябрьскую революцию Пильняк принял прежде всего не как порыв в стальное будущее, а по бунтарскому. Искал и нашел в ней звериный, доисторический лик. Это совершенно гармонирует с биологичностью его отношения к жизни. Октябрь хорош тем, что обращен к прошлому. Революция освободила народ от царя, попов, чиновников, от ненужной интеллигенции, и вот Русь «ушла в XVII-й век». В рассказе о Петре и Петр I, и его детище – Петербург – изображены как злое навождение, ненужная издевка над Россией, как нечто, глубоко противное ей, наносное. Вся деятельность Петра представлена сплошным дебошем, озорством, насилием над «физиологией народной жизни». Петр I – гениальный игрок, маниак, не знавший никогда подлинной России, всегда пьяный сифилитик, деспот, убийца, человек с идеалами казармы. Такова и его реформаторская деятельность, дикая, необузданная, бессмысленная и насквозь чуждая народу. И в то время, как Петр сгонял «людишек» на топкие болота и заставлял их, как илотов, работать над возведением нового «парадиза», «старая, канонная, умная Русь, с ее укладом, былинами, песнями, монастырями, казалось, замыкалась, пряталась, – затаилась на два столетия». От Петра пошли города, Запад, интеллигенция, ненужная, оторванная от жизни народной, церковь, как придаток к самодержавию, деспотизм «самовластных злодеев», все это налегло, придушило народ, вампирствовало, извращало и искажало избяную Русь. Русская революция освободила ее от этого кошмара, от этой наносности, сора и цивилизаторского мусора. Из Петербурга октябрь увел Россию в Москву. Революцию делал народ, вылезший из изб, деревень, лесов, от полей диких и аржаных, черная кость, мужик. И никакого Интернационала нет, а есть народная, национальная, чисто-русская революция, в которой народ в первую очередь сосчитался со всем наносным, ненужным, с помещиком, с интеллигенцией, с деспотизмом. «Чай – вон, кофий – вон! Брага. Попы избранные. Верь во что хошь, хоть в чурбан». («У Николы, что на Белых Колодезях»).

К теме о национальном характере русской революции Пильняк возвращается постоянно. В романе «Голый год» Глеб преподносит целую историософию, – в которой нетрудно увидеть излюбленные взгляды автора.

«Была русская народная живопись, архитектура, музыка, сказание Иулиании Лазаревой. Пришел Петр, – и невероятной глыбой стал Ломоносов с одой о стекле, и исчезло подлинно-народное искусство... В России не было радости, а теперь она есть... Интеллигенция русская не пошла за октябрём. И не могла пойти. С Петра повисла над Россией Европа, а внизу, под конем на дыбах, жил наш народ, как тысячу лет, а интеллигенция – верные дети Петра. Говорят, что родоначальник русской интеллигенции Радищев. Неправда – Петр. С Радищева интеллигенция стала каяться...

И Глебу (в этом) вторит «попик»:

«Когда пришла власть, забунтовали, засекутанствовали, побежали на Дон, на Украину, на Яик, – а оттуда пошли в бунтах на Москву. И теперь дошли до Москвы, власть свою взяли, государство свое строить начали, – и выстроют, так выстроют, чтобы друг другу не мешать, не стеснять, как грибы в лесу... А православное христианство вместе с царями пришло, с чужой властью... Ну-ка сыщи, чтобы в сказках про православие было? – лешие, ведьмы, водяные, никак не Господь Саваоф... А теперь пришла мужицкая власть, православие поставлено как любая секта... Жило православие тысячу лет, а погибнет, погибнет лет в двадцать, вчистую, как попы перемерут. И пойдет по России Егорий гулять, водяные, да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин... (Голый год. «Две беседы»).

Даже Маркс Пильняку кажется похожим на водяного.

Мужики в освещении Пильняка за революцию потому, что она освободила их от городов, буржуев, чугунок; что вернула она Русь старую, допетровскую, настоящую, мужицкую, былинную, сказочную.

Чугунка нужна господам, чтобы ездить по начальству, либо в гости. Мужики она не нужна. Мужик за советы, за большевиков, но против коммунистов, против города. «У нас Петербург давно прикончен. Жили без него и проживем, сударь». (Донат). ...»Советская власть – городам, значит, крышка... мы сами, к примеру, без буржуев, значит»... (Никон Борисович). ...»Говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт и больше ничего. По образцу Степана Тимофеевича». «А Карла Марксов?» спрашивают. – Немец, говорю, а стало быть дурак. «А Ленин?» – Ленин, говорю, из мужиков, большевик, а вы, должно, коммунисты...» (Дед Егорки).

В «историософии» Б. Пильняка, таким образом, мирно уживаются: мужицкий анархизм, большевизм 18-го года и своеобразное революционное славянофильство, и народничество. Слабая сторона этой «историософии» легко обнаруживается, как только мы обратимся к первоисточкам, ее питающим. Прежде всего явственно звучит разочарование в западно-европейской буржуазной культуре:

«Я много был за границей, и мне было сиротливо там. Люди в котелках, сюртуки, смокинги, фраки, трамваи, автобусы, метро, небоскребы, лоск, блеск, отели со всяческими удобствами, с ресторанами, барами, ваннами, с тончайшим бельем, – с ночной женской прислугой, которая приходит совершенно открыто удовлетворять неестественные мужские потребности, – и какое социальное неравенство, какое мещанство нравов и правил! И каждый рабочий мечтает об акциях, и крестьянин. И все мертво, сплошная механика, техника, комфортабельность. Путь к европейской культуре шел к войне... Механическая культура забыла о культуре духа, духовной... Европейская культура – путь в тупик».

Это говорит Глеб («Голый год»), но в контексте иных художественных вещей Б. Пильняка совершенно очевидно, что устами Глеба говорит сам автор.

Европейская буржуазная культура зашла в тупик. Это так. Она – сплошная механика. В значительной мере верно. Но были лучшие времена: Кант, Гегель, Маркс, Шиллер, Гете, Ибсен – нужно ли перечислять имена всех, обогативших сокровищницы именно человеческого духа! Да и сейчас можно ли сказать, что «все мертво»? Буржуазная культура на Западе обладает еще большой силой сопротивления и в области духовной она еще продолжает бороться за свое господство. Культура Запада «на закате», она обречена, но и в области техники, и в области духа есть огромное наследство, которое нужно воспринять новому миру, а утверждения, что «все мертво», совсем не идут по линии этой преемственности. Да и победить эту культуру можно только ее оружием: сталью и бетоном. Европейское искусство падает стремительно. Но все-таки... Уэльс мечтает о стальных волшебниках, о преображении миров умом человеческим, а у нас еще бредят лешаками, русалками, лесной нежитью.

Дальше. Почему от механичности западно-европейской культуры делается этот скачок в такое глубокое прошлое, в допетровскую Русь, а не в лицо будущему смотрит автор? «Там» – сплошная механика, а здесь богатство духа? Где, в чем? Песни, былины, сказки? Но, ведь, это уже не действенное, отжившее. Действенное, живое – в мечтах, преобразующих мир, завоевывающих небо, земные недра, океаны. Поэзия и правда крестьянского труда, правда непосредственной жизни? Но она показана Пильняком в конце романа опять-таки с точки зрения обычаев, наговоров, любви в овинах. А тиф, голод, а вши, а покорная пассивность, а эта эпическая деловитая закупка гробов? А эта «скорбь, скорбь, разлитая повсюду в «тысячелетней» исконной жизни»? Все тут – сплошной тупик. Никаким богатством духа тут и не пахнет. «Пусть в России перестанут ходить поезда, – разве нет красоты в лучине, голоде, болезнях» (Андрей). Конечно, нет. Какая красота, когда человек извивается как червь, как последняя «дрожащая тварь»!

Властью человека над природой измеряется поступательное движение человеческого духа и, если «сплошная механика» сейчас гасит его, – ключ – в социальном неравенстве, в упадке и в распаде строя, основанного на господстве человека над человеком, а не в том, что техника, как таковая, вытравивала все духовное. Неумение отделить семена от плевел явствует из положения: «каждый рабочий мечтает об акциях». Из чего это вытекает, какие факты

могут это подтвердить? В массе своей рабочий на западе был лишен возможности мечтать об акциях, ибо для массы подобные мечтания были пустопорожними и бессмысленными. Об акциях могли мечтать только отдельные тонкие прослойки рабочих. И уж во всяком случае говорить об этом после войны 1914 года совсем не приходится. С Пильняком случилось то, что теперь нередко случается с чуткими интеллигентными людьми. Западная буржуазная культура разлагается и отталкивает от себя. Это видят многие, не имеющие отношения к непосредственной классовой борьбе, ни к коммунизму. Неумение найти выход, сторожкое отношение к политике, к борьбе рабочих за новое заставляет этих чутких и искренних людей – искать выхода из тупика в прошлом, в странных компромиссах (Уэльс и др.).

Естественно далее, что Пильняк утверждает, что «нет никакого интернационала» и что наша октябрьская революция национальна. В самом деле, какой может быть интернационал, если там, на западе «каждый рабочий мечтает об акциях»? Впрочем, национальный характер русской революции утверждается, главным образом из того, что она вскрыла и освободила от всего постороннего старую избяную, кононную Русь. Это только отчасти и только по виду соответствует тому, что было. Была – анархо-махновская борьба, при чем анархо-махновцы повторяли почти буквально, что им чугушка не нужна, что не нужны им заводы, почта, города, буржуи и пр. Были такие же движения в Сибири и в других местах. Было, что деревня замыкалась, уходила в себя, отгораживалась враждебно от города, видела во всем городском беду для себя. Такое русло было. Оно питалось косностью, аполитизмом, отсталостью деревни; сказывались тут результаты союзной политики, сознательно стремившейся изолировать деревню от города, – ошибки Советской власти и всяческие нелепости, коих было очень много – а в целом это движение возглавлялось и питалось кулацкими, хозяйственными элементами деревни. Наконец, «в XVII-й век» русская деревня ушла из-за голода, мора, бестоварья, разрухи, болезней. Как художник-бытописатель Пильняк схватил верно существенные черты крестьянских настроений, но он делает несомненную ошибку, обобщая указанные черты и выводя отсюда своеобразную «историософию». В общем это были центробежные, а не центростремительные силы русской революции, и ими деревенские настроения не исчерпывались. Если Красную армию коммунистической партии удавалось подчинить дисциплине и своей идейной гегемонии, то происходило это в первую голову потому, что коммунисты, несмотря на разнообразные трудности, находили общий язык с молодой новой деревней, с ее наиболее передовой частью. Насколько ограничительное значение имели в русской революции настроения Кононовых, видно, между прочим, из того, чем становится деревня теперь. Едва ли бытописателю современной деревни придется сейчас серьезно считаться с идеологией Кононова, деда Егорки, в том виде, в каком они исповедуются Пильняком. Все это – далекое прошлое. В деревне – американизм, новая буржуазия и беднота, жажда знания, паровых плугов в деревне – многие другие сложные процессы. Все это бесконечно далеко от взглядов – город и чугушка нам ни к чему. И не преподносит ли нам Б. Пильняк, сам не зная того, под видом патриархальной, избяной, кононной, допетровской Руси с ее сказками и наговорами – в сущности эту новую американизированную, жадную, рваческую, богатеющую деревню, обряженную им в старые кокошники, сарафаны, поющую старые былинные песни и справляющую истово старые обряды? Бывает это в истории, когда в старое любит рядиться новое и в старые мехи вливается новое вино. Очень подозрительна семья сектанта-конокрада Доната и Марка. Тут и вольница, и степь, и обряды, и простота дикой жизни, и в то же время хитрость и своекорыстие. «Себе на уме» семейка. Или: «ну, а вера будет мужичья» («Голый год»). Какая? В этом все дело.

Пильняк писатель не отстоявшийся и сложный. К старому, допетровскому тянется Пильняк и тянет читателя еще в силу ярко пробудившегося национального чувства. Этот революционный национализм, национал-большевизм в вещах Пильняка выявлен как ни у кого из современных писателей и поэтов, работающих в Советской России. Явление широкое, глубокое и действительно связанное с тягой к старине, с пробудившейся любовью к нему.

Закордонные писатели из белого лагеря стремятся доказать, что это вода на их мельницу. Глубокое заблуждение. Вещи Пильняка очень отчетливо выявляют основные мотивы этого настроения. Тут не тоска по старой России, ее укладу, иконам, храмам и т. д. Об этом и речи нет у Пильняка. Это мы докажем ниже. Русь старая сгинула, распалась, и пахло Русью новой, настоящей, Русью рабочего и мужика. Впервые почувствовала себя эта Русь, осознала как великую свободную силу, хозяйном увидела себя. Пришибленный, веками увечимый раб

с октябрем встал в рост, человеком – и отсюда его гордость, его национальное сознание, его патриотизм и связанная с ним любовь к историческому, поскольку он в этой истории проявлял себя в качестве самостоятельной силы. Новой настоящей Русью пахнуло. В этом освещении «историософия» Б. Пильняка теряет свою славянофильскую окраску, получает некое символическое, фигуральное выражение, отражая то, что есть в молодой республике советов, что общее не только людям склада Пильняка, но и нам, ибо «мы с октября тоже оборонцы».

Повторяем, однако, что к этому мотиву нельзя свести «историософию» Пильняка. В ней есть, действительно, черты славянофильства, идущего от сознания «заката» Запада и неумения найти иного выхода; и от своеобразной, односторонней художественной переработки деревенских настроений во время революций анархо-махновского порядка.

У Пильняка нет цельности, он часто как бы расщепляется, он еще не нашел точки опоры, оттого его мысли и образы сталкиваются, не согласуются и даже противоречат друг другу. И если мы затеяли здесь с ним политический спор, то потому прежде всего, что он имеет существенное отношение к Пильняку как к художнику, самому талантливому бытописателю революции, ибо отсутствие цельности очень заметно отражается на его вещах. К этому мы переходим.

### III.

Лучшим и несомненно пока самым значительным произведением Б. Пильняка (из напечатанного) является недавно вышедший из печати роман «Голой год». В сущности это не роман. В нем и в помине нет единства построения, фабулы и прочего, что обычно требует читатель, беря в руки роман. Широкими мазками набросаны картины провинциальной жизни 19-го года. Лица связаны не фабулой, а общим стилем, духом пережитых дней. Получается впечатление, что автор не может сосредоточиться на одном, выбрать отдельную сторону взбаломученной действительности. Его приковывает к себе она вся, вся ее новая сложность. И, может быть, так и нужно. Революция перевернула весь уклад целиком, все поставила вверх ногами, и художник прав, когда он стремится захватить как можно шире, дать цельную, полную картину сдвига и катастрофы.

Город Б. Пильняка – наша окурковская, чеховская провинция в условиях новой советской действительности. Ее былой – дореволюционный, сонный, нелепый, застойный быт мастерски очерчен автором. Революция испепелила здесь одних, выхолостав из них последние остатки жизни, выбросила за борт, – и произвела полный хаос в головах других аборигенов–обывателей. Князь Ордынин всю свою жизнь развратничал, а с первых дней революции из пьяницы сделался аскетом и мистиком. Купец Ратчин приходит каждый день к месту, где была торговля, и так сидит, иссохший как мумия, целый день до вечера и т.д. «Потеряла закон» городская интеллигенция. Егор Ордынин пьет и развратничает: «когда потеряешь закон, хочешь фиглярничать. Хочешь издеваться над собой... Нет закона у меня. Но не могу правду забыть. Не могу через себя перейти. Все погибло. А какая правда пришла!»... Брат его Борис тоже «закон потерял». Изнасиловал прислугу–Марфутку, но это ему кажется пустяками: «Я большую мерзость сделал с самим собой! Понимаешь – святое потерял! Мы все потеряли»... И дальше поясняет, в чем заключалось это святое: «Я тогда (до революции. А.В.) думал, что я – центр, от которого расходятся радиусы, что я – все. Потом я узнал, что в жизни нет никаких радиусов и центров, что вообще революция и все лишь пешки в лапах жизни»...

Замечательно верно схвачена суть внутреннего интеллигентского краха. Думали, что «я – все», «центры», а на поверку вышло – есть «вообще революция» и все в лапах жизни. Об этих центрах, об этих павлинах, распускающих хвосты, много было написано томов, исследований, поэм, повестей, изысков и пр., и пр., пока не пришел новый хозяин и не вымел всю эту шваль в мусорную яму.

Глеб Ордынин – юноша – мучительно колеблется, ищет ответов, чистоты и правды, ему претит кровь, насилие, не знает, что делать с собой. Сестры: кокаинистки, выродки и только одна Наталья – при деле, но она с коммунистами – о них после.

Когда читаешь главу о доме Ордыниных, невольно думаешь: «дать бы эту темку обсосать зарубежникам нашим: сколько бы было пролито слез, стонаний, негодования благородного по поводу «этих, распявших родину» и т.д., – сколько бы осенних скрипок прорыдало! Выказано отменного патриотизма, психологических «изысков» насчет «центров», рядом с воспоминаниями о барах и ресторациях!..

А у автора романа – скупость, холодок, протокольность, подход со стороны, ибо это – чужое, прошлое, отошедшее, ненужное, увядшее.

Так же «потеряли закон» и такие интеллигентные обыватели, как приспособляющийся, трусливо и подло хихикающий в кулак Сергей Сергеич. Разумеется, он желчно выкрикивает: «известное дело – хамодержавие, голод, разбой... Свинина семьдесят пять»... Разумеется, он кричит о погибшей России и варит себе кофе, «притворив поплотнее дверь» и доставая «из потаенного места кусочек сахара и кусочек сыра». И уж всенепременно он служит в одном из советских учреждений, где аккуратно пишет в «Ведомостях», что операций за истекший месяц не происходило и вкладов не поступало.

Сбиты с толку и окончательно потеряли духовное равновесие провинциальные умственники из разряда тех, кто раньше любил до всего «своим умом доходить». Известно, что таких окуривцев и растеряевцев в нашей провинции было не мало. Семен Матвеев Зилотов. У него война, революция, масонство, Запад, Россия, старые книги взбаломутили ум и вот теория: «Надо Россию скрестить с Западом, смешать кровь, должен притти человек – через 20 лет». Спасет пентаграмма – красноармейская звезда. «Бога попать. Черт, а не Бог». Практически: нужный человек подыскивается в лице Лайтиса, начальника охраны. Он должен скреститься в монастыре с девственницей Оленькой Кунц. От них должно притти спасение миру. Об этом вычитано в старых масонских книгах и дан «знак». Кончается все так. Лайтис получил, что требуется, Оленька Кунц совсем не девственница, но бедный Зилотов, потерпевший крушение замыслов, погибает в пожаре.

Помимо быта тут еще – злая ирония над нашим русопятским мистицизмом. Мистические теории о «скрещении» России и Запада, как известно, теперь довольно в ходу и очень иногда напоминают бред иссушенных и изъеденных старыми книгами мозгов Матвея Зилотова (Евразийство, Шпенглеризм и пр.).

Другой провинциальный «философ», сбитый с толку окружающим дьякон, засел в баню, не выходит из нее и ищет настоящего слова, чтобы «мир поставить иначе». В частности, его очень интересует вопрос, когда начали корову доить и как это было и почему начали. Гипотезы, сомнения и вопросы неожиданно разрешает некто Драубе, уверив дьякона, что корову начали доить впервые парни от озорства. Дьякон ошеломлен. «Стало быть, и весь мир от озорства»... Дьякон решает... записаться в коммунистическую партию и служить ей верой и правдой. («Мятель»).

Потеряла стержень и коммуна анархистов, устроившаяся в провинции. Она гибнет из-за денежных передразнгов.

Новой Русью пахнуло. Вопреки уверениям относительно устойчивости психического быта, в романе и других вещах Пильняка русская революция все поставила вверх дном. Его провинция глубоко чувствует, что старое ушло. У Пильняка почти все главные персонажи говорят о том, как «мир поставить иначе»: архиепископ Сильвестр, дьякон, Матвей Зилотов, правду нового мира и революции ощущают: Глеб, Борис, Егор, Андрей, Драбе, мужики, парни, старики. Они не творят ее активно, но пришествие ее каждый по своему пережил и перечувствовал.

Творят новую жизнь другие. Кожаные куртки. Большевики.

«В доме Ордыниных, в Исполкоме собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой народности – отбор. В кожаных куртках – не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставим – и баста».

Архип Архипов – председатель Исполкома. «Днем сидел в Исполкоме, бумаги писал, потом мотался по городу и заводу»... «Русское слово могут – выговаривал магуть»... «перо держал топором»... просыпался с зарей и от всех потихоньку книги зубрил: алгебру Киселева... «Капитал» Маркса, финансовую науку Озерова...

Пильняк рассказывает дальше, как пустили завод, который нельзя было пустить: разгромлен был во время войны с белыми, «ибо нет такого, чего нельзя сделать, – ибо нельзя не сделать».

«Энегрично фукцировать». Вот что такое большевики.

Энегрично фукцирует: Архип Архипов, рабочий Лукич, Донат, Наталья. Наталья Ордынина говорит брату:



– Все, кто жив, должно итти.

– Куда итти?

– В революцию. Эти дни не вернутся еще раз... без хлеба и мастерового умрешь ты, умрут все теории. А хлеб дают мужики. Пусть мужики и мастеровые сами распорядятся своими ценностями.

Это «энергично фукцировать» у большевиков на фоне разложившегося старого уклада Б. Пильняк отмечает всюду:

– Гей, товарищ Борис, отпирайте.

Это пришли коммунисты... Товарищ Елена кричала в мятели:

– Мятель. Мы гуляем. Разве можно уснуть такой ночью! Мятель.

В дом, со снегом, с мятелью, с морозом ввалились военные люди. Дом – старый хрыч – зашумел, загудел, зазвенел в этажерке посудой...

– Товарищ Борис, милый философ: над землей мятель, над землей свобода, над землей революция! Как же можно спать?! Как хорошо! Как хорошо! Это товарищ Елена!» («Мятель»).

Мне не большевику, – говорит о себе автор, – вообще легче вести кампанию с большевиками: у них есть бодрость и радостность» («Три брата»).

Перс, член Ц.К. Иранской Комм. Партии весь напоен новой правдой. «Нищая, раздетая, голодная прекрасная Россия стала против всего мира и всему земному шару... несет ослепительную правду... Моря и вулканы переместились»... И точно подчеркивая силу этих слов серой, тусклой обывательщиной, некий инженер отвечает ему: «у меня башмак прорвался и хочется за границей посидеть в ресторане»... («Иван–да–Марья»).

«Совнарком – что-то крепкое, ночное, свиное... Московский кремль – сед во мхах. На Спасских воротах бьют часы.

«– Кто–там–за–спал–на–спас–башне...

«И вся Москва в дыму, ибо кругом горят леса – это стою там, где стоял Грозный, – я писатель, – и рядом со мной стоит человек, писатель и большевик. Автомобиль, уставший стоять, весь день кроил Москву, но человек устал, и вот он стоит в нижней рубашке, с расстегнутым воротом, сутулясь. Над Москвой, над Россией, над миром – ре–во–лю–ция! Какой черт, вопреки черта и Бога, махнул Земным шаром в межпланетную Этну? Что такое мистика? – Если зондом хирурга покопошить в язве спаса–на–кладбище в Рязани и Богоматери Яри, – что такое мистика?! Голодом и вошью к прекрасной радости – махнуть в межпланетную Этну?! Мхи на каменной груди бабы!.. Встать в рост бабе с зондом хирурга, – а ведь этим бабам молились вотичи» («Рязань–Яблоко»).

С зондом хирурга против мистики – такие мысли приходят автору в свином, крепком Совнаркоме–Кремле!

Борис Пильняк знает, что есть и «товарищи Лайтисы», и военкомы, издевающиеся зря над обывателями («Рязань-Яблоко»), и есть страшное в нашем быту. Оголено до натурализма темное, кошмарное повествование о «Раз'езде Мар» и «смешанном поезде N 58» с голодными мешечниками, откупающимися от продотрядов партией баб покрасивее на потребу продотрядников. Горькие, тяжелые страницы, написанные с исключительной художественной силой. Но не в этом, как говорится, суть. Главное в этих, кто «энергично фукцирует», для кого нет слова нельзя, у кого – бодрость и радостность, в ком есть свиное, крепкое, ночное. От них пахнуло новой Русью, они навсегда покончили с чеховской, окуровской, растеряевской Русью Ратчиных, Ордынина, Глебов, Борисов, Зилотовых, Сергей Сергеевичей. И потому так легко бросается автором по адресу всех этих граждан – «и чорт с вами со всеми, – слышите ли вы – лимонад кислосладкий», – а в серых скучных, мерзлых провинциальных буднях Пильняк ощущает, что революция продолжается: «день белый, день будничный. Утро пришло в тот день синим снегом. Скучно. Советский рабочий день. А оказывается: этот скучный рабочий день и есть – подлинная – революция. Революция продолжается» («Мятель»).

От романа Пильняка и других вещей остается привкус горечи, полыни, но этот запах крепко, бодрящ, «сказочен». Это привносится людьми в кожаных куртках.

Б. А. Пильняк художник – молодой, не отстоявшийся. Много у него не согласуется, лезет куда–то в сторону, мысли и образы невозможно свести к одному целостному мироо-

щущению. В среде «потерявших закон», в людской исторической пыли «кожаные куртки» выглядят особенно свежо, по-новому, бодро, нужно и жизненно. И уж совсем странными кажутся эти новые люди, железные и радостные, как бы слетевшие с другой планеты в старую, тихую, бездеятельную Русскую Азию, – рядом с избяной, допетровской Русью, которую воскрешает Пильняк и величает ее, как провозвестницу новой свободной жизни. Автор в конце романа сделал все – и наговоры, и свадьбы, и девки в овинах с парнями, – чтобы привлечь симпатии читателя к избяной, кононной Руси, – а читатель все-таки смотрит на нее глазами посторонними, и Кононовы остаются людьми времен до-исторических. Тут автор не убеждает, не побеждает, несмотря на все свое мастерство. Кожаные куртки и Русь XVII-го века. Это – из двух эпох. Вместе им не ужиться. Одни «энегрично фукцируют», пуская заводы, которые «нельзя пустить», говорят о тракторах и электрификации, другие живут как птица, как дерево, зоологической в сущности жизнью с лешими, домовыми, наговорами. У Пильняка как-то пока мирно уживаются и любовь к кожаным курткам, и любовь к зоологической Руси. «И пойдут по России Егорий гулять, водяные да ведьмы, либо Лев Толстой, а то, гляди, и Дарвин». Автору еще неясно, кто будет «гулять по Руси». А между тем едва ли можно в этом сомневаться. «Ведьмам» враждебен весь революционный, новый уклад, а с Дарвиным он связан органически. Дарвин уже гуляет по Руси. Недаром Архиповы по ночам втихомолку зубрят его в числе иных прочих. По сути же нет никакой допетровской Руси, она вся выветрилась, сгинула, а есть Русь кожаных курток и бедноты и Русь новой буржуазии городской и деревенской, и между ними вражда и борьба.

Спорить с Пильняком о допетровской Руси – трудно, как с человеком, который утверждает, что черное есть белое.

Речь, однако, идет сейчас не столько о теоретической верности той или иной «историософии», сколько о самом художнике, крупнейшем из молодых, с большим дерзанием и самостоятельностью, с несомненными художественными данными, – о художнике, знающем и приравшем новый быт, поставившем задачей своей дать целостную картину революции. Трудности здесь очень большие. Проторенных путей нет; старые образы, типы подновлять, перекрашивать и перелицовывать на новый лад нельзя – этим не пробавишься, – а сколько писательской братии пробавлялось этим «рукомерством». Приходится поднимать целину, идти своей дорогой. Но кому многое дано, с того многое и взыщется. Пильняку дано многое, и требования к нему должны быть повышенные. Ни в «Голом году», ни в других вещах автора нет внутренней целостности, нет цельной картины ни 19-го года, ни революции, и образ писателя двойся; из разных, причудливо переплетающихся и противоречивых настроений сотканы его вещи. Кожаные куртки, Дарвин – и ведьмы, и Кононовы, мистика пола и злая ирония над мистикой вообще, биология, звериное и тут же поэма о большевиках, которые ведут нещадную борьбу со звериным и сталью хотят оковать землю; XVI-е и XVII-е столетия и век – XX-й, горечь и радость. Что-то не сведенное к одному мировосприятию, художественно не законченное и недодуманное есть во всем этом. Как будто автор стоит по середине на перекрестке двух дорог: по этой пойдешь – одно потеряешь, по другой – другое. Есть внутренняя несогласованность и дисгармоничность в самом художнике, в нутре его. И не потому ли у него такая тяга к зоологическому, биологическому, непосредственно данному, простому, что хочется, что нужно преодолеть эту раздвоенность? Органическое и биологически-простое ищет автор в жизни, с такими запросами подошел он и к русской революции и даже в кожаных куртках постарался найти «уютное», «пугачевское», «крепкое», «ночное», «совиное». В этом он по своему целен, последователен. Но целостной картины революционных дней Пильняк не дал. Нам кажется потому, что помешала эта несогласованность и дисгармоничность в художественном опыте писателя. Не ясно общее художественное мировоззрение автора. Может быть для 19-го года было достаточно сказать себе: революция – стихия, бунт, Пугачев и т.д. Теперь этого явно недостаточно, да и тогда этого было недостаточно. Нужно более углубленное, органическое проникновение в нашу эпоху, чтобы связать все в одно, единое. И тут вопросы об интернациональном и национальном, о Дарвине и Егории, о курной избе и электрификации нужно решать, а не сталкивать и не сбивать их в одну кучу.\* Это совсем не безразлично для нынешнего художника и для художественного творчества – иметь или не иметь единое эмоциональное, широкое проникновение в существо, в душу нашей

революции, иметь или нет одну сердцевину и соответствующую теоретическую ясность, ибо все это самым жизненным образом отражается на художественных произведениях. /\* Недавно в «Утреннике» № 2 Б. Пильняк, по поводу своего ухода из газеты «Накануне», заявил между прочим: «сам я, должно быть, сменовеходец». Мы думаем, что это – ошибка. Никаких вех, как будто, Б. Пильняк не сменял; здесь, однако, уместно сделать одну оговорку. Повидимому, Б. Пильняк за последнее время несколько изменил свое отношение к Интернационалу, усвоив формулу: Интернационал нам нужен для Запада (в вещах еще не напечатанных), и это приближает Пильняка в некотором роде одной стороной к сменовеховцам: для них Интернационал является орудием для достижения чисто национальных целей. Противопоставление тоже неправильное от начала до конца.

В конце концов: кожаные куртки: Архипов, Наталья, Лукич, Донат, Елена и пр. превосходны у Б. Пильняка. Верно и хорошо отмечены свежесть и покоряющая бодрость, но ведь это не все. Это только существенные внешние признаки. «Энегрично фукционировать»... Но во имя чего, куда, зачем, что дальше внутри у этих людей? В какую даль идут они? Какую роль они играли в русской революции? Что дадут России, что дают? Они ведь живые люди. То же и с деревней. Пильняк искал звериные следы – он любит и знает звериные тропы. Он нашел их в деревне. Но это тоже не все, тут только кусок, часть жизни.

Вопрос о единой сердцевине автора приобретает сейчас решающее значение не только потому, что роль художественного слова в наши дни приобретает в общем водовороте жизни совершенно исключительное значение, но еще и главным образом потому, что мы вступили в полосу настоящей, подлинной переработки и внутреннего осмысливания всего пережитого за последнее пятилетие. Художник, который этого не поймет, быстро окажется позади «духа времени». Место оратора на митинге занимает художник, ученый. И они должны быть трибунами, пророками «с божественным глаголом» на устах.

#### IV.

Несколько замечаний о писательской манере Пильняка. Пильняк безусловно свеж, самостоятелен и оригинален. Конечно, не трудно проследить влияние некоторых старых писателей на него: в описании, например, Ордынина-города, сказывается Чехов и Горький, дьякон в «Мятели» напоминает «Соборян», на конструкцию последних вещей повлияли несомненно Андрей Белый и Ремизов. Все это, однако, не существенно: слишком своеобразен и индивидуален автор.

Очень затейлив и оригинален прежде всего стиль. Построение речи отходит от обычных норм. Обороты совершенно неожиданные и непривычные. Старый грамматик должен притти от них в ужас. Речь раскидистая, ухабистая, слова бросаются широким, вольным взмахом, веером, врассыпную, либо ссыпаются разом ворохом. Слово любит Пильняк. Любит его историю, его первоначальный, коренной смысл, его ядро. «Слова мне – как монета нумизмату». И здесь Пильняк верен себе, своему основному художественному методу: искать первичное, девственное, не замутненное позднейшим. Часто грешит автор по части сказуемого и подлежащего. Часто – тире: нужно догадываться, перечитать фразу. Бросается намеком слово, за ним целый круг мыслей. В сущности разговорная, но манерная красочная речь. Печатное слово – слышное: слышишь как выговаривает автор и кому оно принадлежит: громко, размашисто, без системы и внешней связанности и стройности, увесисто бросаются слова, булыжниками. От предложения к предложению – переходы в силу контраста: «третьим интернационалом провода трубили по тракту Рязань. Повозка на двух колесах – беда называется». Много вводных слов, пояснений, вставок. Повторения упорные. При видимой щедрости и размашистости – большая экономия. В предложение втискивается целая система образов, понятий.

Не только глава от главы, но абзац от абзаца обрубается. Стилизованная манера думать, – пишет как думает, – когда человек перебрасывается с одного на другой, особенно характерная для произвольного мышления – мысли плывут хаотично, вольно как облака по небу. Мазок в одну сторону, мазок в другую, в третью, десятую, потом в конце еще какими-то штрихами воссоздается целая картина. Иногда Пильняк явно злоупотребляет этой манерой, и читателю приходится преодолевать страницы и связывать усиленно самому. Когда это чрезмерно, как в повести «Иван-да-Марья», это утомляет. В отличие от Серапионовых братьев и большинства молодых писателей, занимательной, интересной фабулы у Пильняка нет, да и вообще

фабулы нет. Не рассказы, не повести, не романы, а поэмы в прозе. Мозаика, механическое сцепление глав. Из самостоятельных этюдов составлен роман «Голый год». Такому же легкому расцеплению поддаются и некоторые другие вещи: «Мятель», «Рязань–Яблоко» и пр.

Кстати о «Голом годе» с точки зрения экономии. В романе 142 страницы, не очень большого формата. В эти полтора ста страниц втиснуто столько художественно обработанного материала, что свободно хватило бы на столько романов, сколько в «Голом годе» глав. Как все это далеко ушло не только от времен «Обрыва» Гончарова, но и от времен более поздних, например, кануна войны и революции? В этом – стиль нашей эпохи. Даже Чехов и Бунин кажутся по сравнению с этой насыщенностью и экономией разжиженными.

В общем все – взбаломученное, шумное, постоянно выходящее из границ, трубное, с восклицаниями, с большим нервным напряжением и концентрацией, как вода морская в лиманах. Пильняк пишет не сердцем, прежде всего, а нервами.

Образы, сравнения не затасканы, свои, свежие, тоже повторяются упорно. Резко индивидуальны и врезаются четко фигуры отдельных персонажей: дьякона, Сергея Сергеича, Зилотова, старика Архипова и других. Очерчены всегда импрессионистски. А вот таких мест следует избегать: Семен Семеныч говорит на собрании анархистов: «Я закрываю собрание, товарищи. Я хочу поделиться с вами другим фактом. Товарищ Андрей женится на тов. Ирине. Я думаю, это разумно. Кто–нибудь имеет сказать что–либо? Никто ничего не сказал...» («Голый год»). Это – фельетонно и досадно выпирает из романа (поэма ведь). Такие места встречаются у Пильняка не редко.

Пильняк писатель, недавно выдвинувшийся, а между тем заметна большая проделанная над собой работа. И у него есть уже не один подражатель. Следы этого влияния все чаще и чаще приходится встречать особенно в среде литературной молодежи – лучшее доказательство, что в лице его мы имеем большого и самостоятельного художника.

Талант Пильняка быстро крепнет. Особенно это заметно по вещам последним, связанным с впечатлениями, полученными от поездки за границу. Но они еще не появились в печати, а это лучшее по нашему, из всего, написанного им доселе. И как будто, допетровская Русь убрана куда-то в сторону.

Вообще же очень безалаберный и талантливый человек. Если верно, что у каждого настоящего художника должен быть непременно свой дурак, то у Пильняка их несколько. От некоторых следовало бы освободиться.

Говоря проще и прямей: нужно сказать окончательно и бесповоротно тем, которые говорят о добре и справедливости сухо и зло: «и чорт с вами со всеми, – слышите ли вы, лимонад кислосладкий!» – и примкнуть всецело, от кого Русью новой пахнуло. (Допетровскую Русь – вон романтику, пока – вон, излишества натурализма – вон и т. д.). Почему? Потому, что только здесь слушают «всерьез и надолго», по настоящему, по совести, а не так, как в литературных особняках, с улыбочками деликатными, сдержанными, – тонно, а по сути сухо и зло. Почему? Потому, что – революция, кожаные куртки, большевики. Потому, что «революция продолжается». И потому, что у Пильняка настоящий талант, и потому, что талант и революция сейчас неразрывны. И потому еще, что теперь настоящим большим художником может быть только пророк–художник, художник–водитель, художник–трибун.

## **А.К. ВОРОНСКИЙ. ВСЕВОЛОД ИВАНОВ**

### **I. «Идет с 1917 года одна моя дорога смертная».**

Дан ему большой, крепкий, сильный и радостный талант. Он вышел из низовой, безымянной, рабочей, трудовой, беспокойной, взыскующей Руси. Опаленный революционными сполохами, вросший в нынешний складывающийся быт, в смертоносные, гражданские войны, он по новому, по своему рассказывает о революции, о недавно бывшем, – надолго, навсегда врезавшемся в память нам, современникам.

Из молодых беллетристов, выдвинувшихся за последние 1 1/2 – 2 года, Всев. Иванов наиболее решительно и безоговорочно принял Советскую Революционную Россию, и выходит это у него просто, молодо, легко, художественно, правдиво и цельно. Он не осматривается по сторонам прицеливающимся, сомневающимся взглядом, не расходует себя на двусмысленности,

недоговоренности, не боится, что его будут считать большевиком в литературе, не играет под сурдинку «на всякий случай» из опасений, что неизвестно, мол, «чем все это кончится». В равной мере далек писатель и от тех безвкусных, добродетельных, выхолощенных агиток, где все хорошо: революция победила по всему фронту, и граждане благоденствуют, славословя предержавшие власти. Таких, не в меру ревнивых, советских суздальских богомазов от литературы у нас не мало, и бывает подчас плохо: читатель либо со скукой отбрасывает напечатанное, либо вопит: обман.

С общего отношения к революции нужно начинать вообще и теперь в особенности, и, в частности, раз речь заходит о поэте, беллетристе, потому, что волей неволей, но каждое их слово, каждая вещь падает прежде всего на чаши весов революции и контр-революции, что нет никакого искусства вообще, чистого искусства, искусства в себе и для себя, и не может быть, особенно в годы, когда еще недавно звучали только сталь и железо, когда люди вгрызались друг другу в горло, когда все и по сию пору идет под знаком этой войны, – потому, наконец, что в области художественной жизни чрезвычайно сильны предрассудки о всемирном, самоценном искусстве, и встречаются они даже там, где им совсем не место.

\* \* \*

Всеv. Иванов – наглядный аргумент революции. Глубочайший смысл октября – в том, что он выдвинул подлинный демос. В государственные и хозяйственные органы, в Красную армию, во все поры России с октябрем, хлынули сотни тысяч рабочих, крестьян, мелкого служилого люда, подпольной, наиболее демократической и необеспеченной интеллигенции, о ком с яркой ненавистью, как об охлосе, о хамах твердила и твердит буржуа и «большая» интеллигенция, с солидным, в недавнем, положением, интеллигенция хороших гостиных, ресторанов, высоких заработков и гонораров. Красная армия уже показала и доказала этим «бывшим людям» жизненную крепость «охлоса». Гораздо сложнее дело обстоит в области хозяйственной и особенно идеологической, в тесном и узком понимании этого термина. Овладеть наукой, искусством куда труднее, чем взять и держать власть. Кроме того, гражданская война явилась огромной помехой при выработке своей идеологии послеоктябрьским демосом. Только теперь можно наблюдать первые побеги, видеть первые ростки, начатки новой культуры. Это – не пролетарская, не коммунистическая культура. Нам далеко до этого, ибо пролетариат вышел из войны чрезвычайно ослабленным. Но это – и не старая императорская культура, довоенная, разбавленная новой нэпмановской идеологией. Это – советская, промежуточная, переходная культура. В ней больше от крестьянина, от «демократического» интеллигента, чем от рабочего, да, ведь, и рабочий еще только в пути. Она вся неустойчива, расплывчата, обращенная своим лицом к тому, что в будущем явится подлинной культурой пролетариата, – и она органически враждебна, четка и ясна в этой своей враждебности к старой буржуазно–помещичьей культуре.

Всеv. Иванов – один из первых, свежих и крепких ростков послеоктябрьской советской культуры в области художественного слова. Он кровно связан с «охлосом», наполняющим рабфаки, студии, командные курсы, академии, университеты и пр. Он – их по происхождению, по прошлому, участию в революции, по своему психическому складу и облику. Пришел он из тайги, с тундр, со степей, гор и рек сибирских, весь обвеянный ими. Отец был приисковый рабочий, самоучкой сдал экзамен на школьного учителя. «С 14 лет, – рассказывает о себе Иванов, – начал шляться. Был пять лет типографским наборщиком, матросом, клоуном, факиром – «дервиш Бен–Али–Бей» (глотал шпаги, прокалывался булавками, прыгал через ножи и факелы, фокусы показывал); ходил по Томску с шарманкой; актерствовал в ярмарочных балаганах, куплетистом в цирках, даже борцом. С 1917 года участвовал в революции. После взятия чехами Омска (был я тогда в Красной гвардии), когда одношاپочников моих перестреляли и перевешали, – бежал в голодную степь и, после смерти отца, – дальше за Семипалатинск к Монголии. Ловили меня изрядно, потому что приходилось мне участвовать в коммунистических заговорах. Так от Урала до Читы всю колчаковщину и скитался»... (Автобиография). Два раза Иванова собирались расстреливать: один раз партизаны, в другой – новониколаевский че–ка, по недоразумению. Болел тифом. Словом, жизнеописание совершенно определенное. В. Иванов – не старый подпольный революционер, он вообще беспар-

тийный, – революция подняла его на своем могучем гребне вместе с сотнями тысяч другой молодежи, которая до того работала в типографиях, а в периоды безработицы «шлялась», пробиваясь, чем бог пошлет.

Теперь эта молодежь идеологически оформляется, – раньше некогда было – дрались, – и закрепляется на занятых во время революции позициях. Всеволод Иванов наглядный показатель того, как далеко шагнул вперед этот демос, как много творческих, свежих сил таит он в себе. За ним и с ним – тысячи и десятки тысяч, пишущих стихи, рассказы, драмы (вся Красная армия, – говорят, – пишет теперь), «проглатывающих» учебники и книги. В литературе он тоже не одинок. С ним довольно значительная, с каждым месяцем растущая группа художников слова. Все они – из одного гнезда, от одной матери. Зарубежные витии – Бурцевы, Мережковские, Бунины, Черновы – могут сколько угодно вопить о хамодержавии, сколько угодно могут свистать и заливаться соловьями о западно–европейском парламентаризме и демократизме, не в пример «русской советской азиатчине», – факт тот, что, именно, большевизм и «советизм» расчистили и проторили дорогу подлинной рабоче–крестьянской демократии, – факт тот, что в среде этой демократии выкристаллизовывается новая интеллигенция, со свежей кровью и что она, – интеллигенция эта, – шагает семимильными шагами, завоевывая себе надлежащее, господствующее место «на пиру жизни». Господа Мережковские покинули Россию в мыслях, что она без них пропадом пропадет. – Они только освободили путь свежим и здоровым...

## II. «И тому, что жив, – радуюсь»...

Основной темой рассказов и повестей В. Иванова является гражданская война партизан в Сибири с колчаковскими войсками. Тема сама по себе тяжкая, кровавая. Зверски расправлялись колчаковцы с рабочими, крестьянами, красногвардейцами, – и не давали пощады белым отрядам партизаны со своей стороны. В. Иванов – непосредственный участник этой войны, – сумел пронести и сохранить через всю кровавую эпопею большое, любовное, теплое, жизненнопринимаящее чувство, радостность, опьяненность дарами жизни. Словно после грозы, ливня и бури, когда солнце особенно жгуче, весело и молодо льет свет свой, вещи В. Иванова освещены этим чувством и ощущением теплой, светлой и материнской ласки жизни: тайги, степей, сопок, ветров, партизан. В передаче этого настроения – главная изюминка произведений В. Иванова, основной мотив его творчества, то, с чем остается писатель на всю свою жизнь, что является «душой» произведения, сообщает ему тон и дает окраску. «У всякого человека есть внутри свой соловей», – говорит маслодельный мастер в «Партизанах». Тем более, такой соловей должен быть у писателя «божьей милостью». Замолкает такой соловей, – и писатель становится скучным и серым, перепевает себя и о нем говорят: «исписался», «отпел», «кончился». Таким соловьем у Всева. Иванова является глубокая, мягкая и, в то же время, сильная, звериная и непосредственная радостность. Ее особенность – в том, что она выношена, а, может быть, и рождена в кровавые, смертоносные дни в мытарствах и скитаниях.

В «Бронепоезде» есть эпизодическая фигура – «солдатик в голубых обмотках и в шинели, похожей на грязный больничный халат». Шляется и присматривается ко всему.

«Солдатик прошел мимо, с любопытством и с скрытой радостью оглядываясь, посмотрел в бочку, наполненную пахнущей, похожей на ржавую медь, водой.

« – Житьишко! – сказал он любовно»...

В. Иванов в своих вещах очень напоминает этого солдатика. Он, как–будто в стороне, ко всему присматривается, но читатель чувствует, что каждой написанной своей страницей автор говорит любовно и с скрытой радостью: житьишко! – идет ли речь о сопках и степях, или партизанах и китайце Син-Бин-У.

И не мешает ему густая, липкая человеческая кровь кругом. Дал автор сцену расстрела начальником партизан Никитиным молодого слесаря, у которого, при пробе бомбы не разорвались, и тут же рядом – лирическая глава, кончающаяся гимном жизни:

« – Эх, земли вы мои, земли тучные!

« – Эх, радость – любовь моя, горная птица над белками!

«Верую! – «. («Цветные ветра», стр. 72).

Только что он рассказал в «Бронепоезде», как мужики сотнями, «как спелые плоды от ветра падали... и целовали смертельным, последним поцелуем землю», – и новый гимн:

«... – пахнет земля – из-за стали слышно, хоть и двери настезь. Пахнет она травами осенними, тонко, радостно и благословляюще. Леса нежные, ночные, идут к человеку, дрожат и радуются, – он господин.

«Знаю!

«Верю!

«Человек дрожит, – он тоже лист на дереве огромном и прекрасном. Его небо и его земля, и он – небо и земля. Тьма густая и синяя, душа густая и синяя, земля радостная и опьяненная. Хорошо, хорошо – всем верить, все знать и любить!» (стр. 73).

По старым добрым традициям, тут «слезу пустить надо», сделать панихидное лицо, либо нагромоздить всяких настроений, размышлений, стенаний. А тут – гимны! Никакого благообразия литературного нет. Ах, какой примитивизм, какая некультурность и грубость нервов!

Автор настолько переполнен гимнами жизни, что обычные рамки рассказа, повести ему тесны. Он постоянно их раздвигает, вставляя лирические главы, отступления, обращения – целые рапсодии. Подобно скальду Ибсена, он на могилах сынов и братьев своих по борьбе, слагает песни:

Язвы все врачует  
Песнь волшебной силы,  
Так греми ж сильнее  
Над сынов могилой!

В автобиографии (см. «Литер. Записки» N 3) Иванов, между прочим, рассказал, как его два раза расстреливали. Повествование о расстрелах кончается там заявлением, обычным для писателя: «идет с 1917 года одна моя дорога, – смертная. И тому, что жив, – радуюсь».

Знаменательней же всего то, что во всем этом у Всеволода Иванова нет ни тени усталости, разочарования, издерганности, размагничности. Здесь не тяга к обывательской размягченности, к подушкам и перинам, от перенесенных невзгод, что теперь очень часто встречается, не ренегатство и отход, – а действительно глубокая, здоровая радость. Большая она, широкая, всеобъемлющая, всепокоряющая. Велики дары жизни и тонут в них кровавейшие человеческие дела, кажутся отдельными эпизодами, а надо всем «земля радостная и опьяненная», господин ее – человек.

Пришел писатель из степей, гор, лесов, где все напоено могучей первобытной жизненностью, красотой, девственной нетронутостью и цельностью, где и люди, как окружающая их природа, по первобытному сильны и здоровы. Вместе с ними боролся писатель и была эта борьба, по своему содержанию такова, что не обессилила, не измотала, а еще крепче связала его с красотой и зовами жизни, зовами таинственными и прекрасными.

Такова Сибирь у В. Иванова; густой, жирный, теплый, тучный, радостный, медоносный, жизненосный, густо-пахнущий, тугой, крепкий, смоляной, жаркий, красно-оранжевый, синий, упругий, великий, сладостный, острый, стальной, зеленый, бурый, спелый, сладко-пахучий, нежный, тягучий, радужный, кровавый и т. д. Все сильное, пахучее, цветистое, яркое, буйное, крупное. Даже ветра у него цветные, голос – розовый. «Азиат тело любит крашеное», – это он про себя, прежде всего, так написал. Бледных красок на палитре В. Иванова нет. От этого и горы, и степи, и леса, и реки выступают полные цветов, буйной жизни, зовут и манят к себе своей звериной красотой и пестротой красок, как малявинский хоровод, как яркие сарафаны и платки деревенских женщин в праздники.

А партизаны? Все они у него здоровые, свежие, кряжистые, дубовые. Больных, с надрывом у Иванова нет. Он их не изображает, не любит, они – не герои его романа. Дикой, непреоборимой силой и властью земли напоены до краев его мужики-партизанщички, соками жизни, соками густыми и пахучими, как деревья весной. Селезнев: – «у него была широкая, лошадиная спина, с заметным желобком посередине», «ступал грузно». Соломиных говорит про него: «медвежья душа у человека». Сам Соломиных «походил на выкорчеванный пенёк, – черный, пахнущий землей и какими-то влажными соками». Горбулин: – «широкорожий, скуластый, с тонкими прорезами глаз». Вершинин: – «широкие, с мучной куль, синие плюсовые шаровары плотно обтянулись на больших, в конское копыто, коленях... высокий, мясистый,

похожий на вздыбленную лошадь... с тяжелыми сапогами, как у идола». Каллистрат Ефимыч: – «тело широкое, тяжелое, и длинная тяжелая в проседь борода... огромные руки». Ему под шестьдесят, сыновья семейные, а он тянется к молодой Настасье, как 17-летний. Все у них нутряное, исподнее, неподдельное и простое. Слова выговариваются с трудом и всегда отвечают внутренним движениям. Так же прямы и непосредственны их действия.

Городские большевики у Иванова тоже полны энергии и движения. Председатель подпольного ревкома Пеклеванов – с впалой грудью, говорит слабым голосом, кожа на щеках у него нездоровая, «но глубоко где-то хлещет радость и толчки ее, как ребенок во чреве роженицы, пятнами румянят щеки». Комиссар Васька Запус: – «волос у него под золото, волной, растрепанной на шапочку. А шапочка – пирожек, без козырька и наверху – алый каемчатый разрубец. На боку, как у казаков, – шашка в чеканном серебре... Слова у Запуса розовые, крепкие, как просмоленные веревки, и теплые... Глядит из-под шапочки – пильменчиком, веселым глазком... маленькие усики над розовой девичьей губой»... – Даже у Никитина, который дает только кровь, внутри спрятаны ласковость и «ухмылка». Матрос из «Бронепоезда», Васька Окорок – тоже веселые, хохочущие люди.

Атмосфера партизанщины бодрая, веселая, уверенная, героическая.

Вот откуда радостность, пронизывающая писания В. Иванова.

Сим победиши!

Если прав Гинденбург, что побеждает тот, у кого крепче нервы, то партизаны и большевики: Никитины, Васьки Запусы, Пеклевановы должны были победить, так как на их стороне была не только крепость нервов, но и сама жизнь, ее стихийная сила, ее радость. Эта сила дала возможность марксистскому большевизму не только разбить Колчака, Врангеля и Деникина, но и разорвать кольцо блокады, но и отбить нападения могущественной Антанты. Большевизм сумел соединить себя с этим могучим и мощным потоком жизни, с этой миллионной первобытностью. И потому он устоял и побеждал. Вещи В. Иванова, в числе прочего – чудесный, художественный документ нашей эпохи, выясняющий с внутренней, психологической стороны, почему мы, большевики, оказались победителями в гражданской войне.

Сейчас за рубежом печатается тьма тьмущая воспоминаний, повествований, мемуаров, фельетонов о недавней гражданской войне в Сибири, в Крыму, на Дону. Все они окрашены, во-первых, воплями, – эти мерзавцы лишили нас сытой жизни, ресторанов, кабаков и автомобилей, во-вторых, – полным неверием в себя и в дело, за которое недавно распинались, – истерикой, и пессимизмом. Очень любопытно сравнить это зарубежное творчество с художественными вещами В. Иванова. Вывод общий один: одни сумели, через всю тяжесть гражданской войны сохранить и даже накопить «эликсир жизни», выйти здоровыми духовно и благословляющими жизнь, другие – стекали, как гной, на окраины, все потеряли, во все изверились, оказались внутренне опустошенными. Судите сами, на чьей стороне была правда истории.

Широкая радостность и упоенность жизнью, освещающая творчество молодого писателя, дает ему ключ к действительно художественному подходу и обработке материала. Благодаря наличию этого основного настроения, В. Иванов обнаруживает ту художественную пронизательность, правдивость и нелюбовь, без каковых произведения непременно делаются ходульными, тенденциозными, лишенными плоти и крови.

Верно ли это в отношении к вещам Иванова?

Остановимся подробнее на его мужиках–партизанах.

### III. «Заметь, хорошие парни были».

«Нам с этой властью (колчаковской. А. В.) не венчаться. Наша власть советская, крестьянская» (Селезнев)...

«Только я говорю, без большевистского правления, – наша погибель. Давай, мол, из камню большевиков к восстанию тащить» (Краснобородый)...

Не сразу, однако, сибирские мужики пришли к мысли, что без «большевистского» правления – погибель их. В «Партизанах» Иванов отмечает, что этих самых «большевиков» крестьяне вылавливали и предавали колчаковским отрядам. Понадобился некий поучительный, жизненный опыт, чтобы мужики изменили свое отношение к большевикам и пошли к ним с «истомленными, виновными лицами».



В результате этой жизненной практики мужики, прежде всего, убедились, что «Толчак» непременно оставит их без земли.

« – Парней–то призывают к Толчаку этому самому служить, а они не хотят. А ну его к праху, чех, собака, и земли все хочет отбирать.

« – Отберет, – уверенно прогудели мужики» («Цветные ветра», стр. 62).

Из «Бронепоезда»:

«Вершинин, с болью во всем теле, точно его подкидывал на штыки этот бессловный рев, оглушая себя нутряным криком, орал:

« – Не давай землю японсу! Все отыдем! Не давай...

«...Как рыба, попавшая в невод, туго бросается в мотню, так кинулись все на одно слово:

« – Не–е–да–а–вай!!!» (стр. 31 – 32).

Сюжет повести «Цветные ветра» разворачивается из того, что колчаковские офицеры обещают киргизам кабинетские земли, а крестьяне этих земель отдавать не хотят.

В сущности особых, а тем более помещичьих угодий, в Сибири нет и мужики вкладывают в лозунг – земель не отдадим – свою особую мысль, свое понимание.

Партизан Горбулин говорит:

« – Одуришь без работы–то. Мается, мается народ и сам не знает пошто»... («Парт.», стр. 80).

В «Бронепоезде» Знобов подтверждает:

« – Народ робить хочет.

« – Ну?

« – А робить не дают. Об'яростил. Гонют» (стр. 26).

Наумыч, мужик, жалуется Каллистрату Ефимычу:

« – Мается люд. Для близиру хоть пруд гонит. Душа мутится с войны... Робить...» («Цветные ветра», стр. 177).

Робить охота. Держит земля мужика, требует его пашня. А робить не дают: «Толчак», атамановцы, чехи, американцы, японцы, милиционеры. Селезнев – самый «справный» хозяин, богатый, церковный староста, а его вынуждают обстоятельства сделаться начальником партизанского отряда: в праздник приехали милиционеры, «накрыли» Селезнева с самогонкой, разбили самогонный куб и были «случайно» убиты «случайными» плотниками.

«Случайные обстоятельства» то–и–дело врываются в трудовую жизнь сибирского мужика: то парней гонят по мобилизации к Колчаку, то начинают бесчинствовать атамановские банды, то колчаковские офицеры тревожат крестьян обещаниями отдать кабинетские земли киргизам, то беспокоят японцы, чехи, американцы.

«Польские уланы отправляются в «поход».

«Некоторые из улан, проезжая знакомые деревни, раскланивались с крестьянами. Крестьяне молча дивовались на их красные штаны и синие, расшитые белыми шнурками, куртки.

«Но чем дальше от'езжали они от города и углублялись в поля и леса, тем больше и больше менялся их характер. Они с гиканьем проносились по деревне, иногда стреляя в воздух, и им временами казалось, что они в неизвестной, завоеванной стране, – такие были испуганные лица у крестьян, и так все замирало, когда они приближались» («Парт.», стр. 58).

Дальше начиналась ловля «большевиков», изнасилования женщин, расстрелы.

Огромное озлобление отмечает у мужиков автор к иноземным войскам.

Партизаны взяли в плен американского солдата, сгрудились вокруг него:

« – Жгут, сволочи!

« – Распоряжаются!

« – Будто у себя!

« – Ишь забрались!

« – Просили их!»

Дальше они убеждают пленного:

« – Ты им там раз'ясни. Подробно. Не хорошо, мол. Зачем нам мешать?»

Вообще крестьяне у В. Иванова с первого взгляда пламенные патриоты. Они за «Рассею», за «хрестьян», за «православных», против иноземцев. Пришедши к Никитину, мужики подозрительно выспрашивают, каких он земель, крещеный ли и т. д. Рассказ «Дите» – один из

лучших – целиком посвящен теме, как интернациональная русская революция преломляется в мужицком национализме. Партизаны убили офицера и женщину с ним в степи, нашли в кузове тележки грудного ребенка и решили его выкормить. С этой целью делается набег на киргиз, умыкается молодая киргизка тоже с ребенком; ее заставляют кормить приемыша и, когда партизаны замечают, что она лучше кормит своего, то убивают его: «нельзя хрестьянскому пареньку как животине пропадать».

В национализме мужиков Вс. Иванова есть одна странность: никто из партизан ни разу не обмолвился ни единым словом о войне с немцами. Колчаковцы, как известно, своим главным лозунгом сделали «единую, великую, неделимую Россию». На всех перекрестках они твердили о позоре брестского мира, о предателях родины и т. д. В их распоряжении были газеты, устная агитация и пр. Казалось бы, мужики, настроенные столь «по крещенному», должны были легко поддаваться воздействию колчаковской пропаганды. Между тем об единой, великой, неделимой среди партизан ни звука. Наоборот, именно власть Колчака считали они инородческой, а большевиков – «хрестьянской». В чем дело?

Дело в том, что мужицкий национализм, как и вера – земляные, от власти земли. Корни здесь. Чехи, американцы, японцы не давали «робить». В этом и разгадка и ключ к мужицкому национализму. Большевизм сумел свой интернационализм связать с землей, с основным, исконным требованием мужиков. Свой национализм русские белогвардейцы должны были, наоборот, в силу классовой своей природы, противопоставить этому требованию. Больше того, они связались с чехами, японцами и вместе с ними мешали «робить». Отсюда – равнодушие мужицкого национализма к национализму белогвардейцев и сочувствие интернационализму большевиков, которые дают помощь «чужих земель».

У нас до сих пор, особенно за рубежом, продолжают еще долбить об единой, великой и пр. Следовало бы внимательней присмотреться к партизанам В. Иванова – тут много поучительного, художественного материала и для Милюкова, Бурцева и К®.

Робить не давали.

Разбитые колчаковцами, партизаны отступают в горы.

«Партизаны, как стадо кабанов от лесного пожара, кинув логовище, в смятении и злобе рвались в горы. А родная земля сладостно прижимала своих сынов, итти было тяжело... Вершинину, начальнику отряда, думать было тяжело; хотелось повернуть назад и стрелять в японцев, американцев, атамановцев, в это сытое море, присылающее со всех сторон людей, умеющих только убивать» («Бронеп.», стр. 14 – 15).

Поднимались тяжело, – все, богатеи, старосты. И воевали. А земля звала к себе. Тосковали мужики. «Мозги, не привыкшие к сторонней, не связанной с хозяйством, мысли, слушались плохо и каждая мысль вытаскивалась наружу с болью, с мясом изнутри, как вытаскивают крючек из глотки попавшейся рыбы». И тут с особой силой говорила о себе земля. Тут впервые многие партизаны испытали жизненную мудрость Кубди: – «Нет, ты, курва, прожгись через работу–то, да выплаться, – вот и поймешь, на какое место заплатку ставить надо». Поливая обильно своей кровью землю, партизаны с новой, неизведанной силой начинали ощущать ее таинственную, сладкую и мучительную власть над собой. Вершинин, бывший рыбак, не обрабатывавший раньше землю, впервые в партизанщине почувствовал эту власть. С Окором, парнем из рабочих, у него происходит такой разговор:

Вершинин: « – Кабы настоящи ключи были. А вдруг, паре, не теми ключьями двери–то открывать надо.

« – Зачем идешь?

« – Землю жалко. Японец отымет.

«Окорок беспутно захохотал:

« – Эх, вы, землехранители, ядрена–зелена!

« – Чего ржешь? – с тугой злостью проговорил Вершинин: – кому море, а кому землю. Земля–то, парень, тверже. Я сам рыбацкого рода...

« – Ну, пророк!

« – Рыбалку брошу теперь.

« – Пошто?

« – Зря я мучился, чтоб опять в море итти. Пахотой займусь. Город–то только омманывает, пузырь мыльный, в карман не сунешь» («Бронеп.», 33 – 34 стр.).

Каллистрат Ефимыч тоже впервые почувствовал эту тягу к земле в партизанщине и кончил тем, что оставил отряд и ушел в хлебопашество. В. Иванов художественно, верно и точно схватил и передал один из самых характерных и замечательных процессов в деревне, – возросшую после гражданской войны власть земли над мужиками, – вскрыв ее психологические корни. Действительно, деревня уходит теперь в землю с особой силой: земля тянет к себе даже таких, кто недавно к ней был равнодушен. Жажда и жадность земли, стремление «робить» – огромные.

На Каллистрате Ефимыче следует остановиться. Он искатель «праведной земли», настоящей «веры», странник. «По баптистам ходил, всем богам молился... ране–то до войны этой шли селами странники. Рассказывали чудеса все... Пошел. Такая же земля, народ такой же везде злой. Прошел я пешком до Катиринобурга почти, может три тысячи верст, плюнул и вернулся... Будто и не был нигде»... Старую веру потерял, новую не нашел. Мужиков не любил. Казалась ему их работа и жизнь с землей пчелиной, бессмысленной. Случайно попал он к партизанам, захватила его борьба и даже 16 волостей поднял на восстание, но и здесь не нашел веры: «За пашню по кишкам рвал... нету покоя, ну?» Спокой он, однако, нашел. Однажды ощутил в себе «силу тугую, неумную», оставил партизан и ушел к пашне.

Каллистрат у Всева Иванова самая интересная и большая фигура. Каллистратом В. Иванов вскрывает прежде всего истинную подопку мужицкой веры, мужицких исканий, смутных порывов и алканий. Это – деревня, которая создала сказание о сокровенном граде Китеже, бродила по Руси из края в край в поисках праведной Земли и жизни, – странная, бродячая Русь, снаряжавшая ходоков, выделявшая своеобразных лишних людей. Такие искатели то–и–дело проходят пред читателем у Всева Иванова; таков Ерма в «Синем Зверюшке», об этом же говорится в «Жаровне архангела Гавриила». Во всех этих вещах писатель вскрывает корни мужицкой веры, мужицких упований и исканий. Корни эти в земле. Разные «обстоятельства» мешали мужику вплотную подойти к земле, создавали помехи, рогатки – отсюда искания, Китеж-град, странники, лишние люди. Концом Каллистрата писатель как бы хочет сказать: с революцией эта странная, взыскующая деревня нашла свое место. Китеж-град найден, обретаена настоящая вера; конец странниками, искателями Земли праведной. Она найдена. Ее дала русская революция, обильная кровь, коей смочили мужики поля и леса. Пашня освобождена от тех, кто ее не давал мужику, мешал на ней робить, свободно ей распоряжаться. Один на один теперь свободный мужик со свободной пашней. Кончилась старая деревенская Русь паломников, лишних людей, взыскующих града.

Каллистрат нашел, понял, на какое место следует заплатку ставить. Понял и Вершинин. Об этой заплате в сущности мечтал в партизанах и Селезнев.

Что несет с собой эта новая, деревенская, успокоившаяся, обретшая Русь? Городу, рабочему, социализму?

Об этом не говорит ни автор, молчит Каллистрат.

Голосом низким, протяжным, точно межа, ответил:

« – Микитину–то? Скажи...

«Отрезал ломоть... Медленно, как лошадь, жуя, проговорил что–то неясное.

«Из мешка густо пахнуло на Павла хлебом»... («Цветные ветра», стр. 185).

Молчат Каллистраты. Пахнет только от них хлебом, хлебом, хлебом...

Каллистрат – большое художественное обобщение у писателя. О нем серьезно нужно говорить. Каллистрат войдет в русскую литературу как новое значительное художественное слово, наряду с Иваном Ермолаичем Г. И. Успенского и «Мужиками» А. П. Чехова. К сожалению, печать некоторой художественной незаконченности, недоработанности лежит на нем. Всева Иванов поторопился и местами только слегка мазнул там, где требовалась тщательная зарисовка и углубленная работа. Такой незавершенностью страдает одно из главных в повести мест, где Каллистрат почувствовал в руках «силу тугую, неумную». Место как–то смято, есть какая–то недоговоренность. Не всегда «остранение» сюжета приводит к положительным результатам. Здесь этот прием дал у В. Иванова осечку. А жаль. Взята и введена в русскую литературу большая фигура, схвачено очень важное явление и у писателя были все данные справиться с задачей: как–никак Каллистрат врезывается в глаза живо, остро и убедительно.

Вообще мужики у Иванова великолепны и художественно правдивы. Писатель не подслащивает, не подкрашивает их. Там, где следует, они выглядят во всей их зоологической жестокости. Таковы они в рассказе «Дите». В «Логах» курчавый казак кормит голодных, умирающих киргиз вволю хлебом, чтобы посмотреть, как они умирают. Отвратителен Семен в «Цветных ветрах» в своей жестокой тупости и жадности; беспутен Дмитрий; жадны, ограничены, с куриным кругозором, мужики, пришедшие к Никитину с просьбой стать во главе их. Жутка по своей кровавой развязке их тяжба и вырезывание несчастных, обманутых киргиз, доведенных отчаянием до кражи «русских богов», – свои не помогают. В качестве партизан мужики горами устилают землю в боях с бронепоездом Колчака, но героизм их стадный, сплошной; индивидуально они не герои.

В подходе к мужику у В. Иванова есть много от Горького, Чехова и Бунина. Но не следует слишком увлекаться сопоставлениями в этой области, по той простой причине, что в конце концов у писателя есть своя собственная расценка мужиков. Каким-то особым теплом, человечностью и мягким, ласкающим светом сумел писатель облить корявые, звериные, мужичьи фигуры, – добродушием и юмором. Поэтому и выглядят у него партизаны не зверями, лишенными «образа и подобия божьего», как, например, у Бунина, а подлинными, живыми, страдающими, радующимися, алчущими и жаждущими человеками.

Обо всем следует судить относительно. Теперь вошло в моду, является признаком хорошего литературного тона изображать мужика, как чудище, «обло, озорно, стозевно и лай». Повелось это задолго до революции; с революцией в известных литературных кругах о народе, особенно о мужике, иначе не говорили как о хаме, животном грязном, нечистоплотном и кровавом. Не говорим о таких писателях как Бунин, – даже М. Горький недавно отдал дань этому умонастроению в его статьях «Русская жестокость». За периодом народнической идеализации мужика и обсахаривания его, наступил период развенчания. Прикрывалось это якобы-марксистским подходом к деревне, на деле же это являлось отходом от социализма, от народа и революции широких слоев русской интеллигенции. Марксизм и большевизм всегда твердо знали, что две души у мужика: одна – от хозяйчика, забира – жадная она, жестокая, тупая; другая – от трудового человека, веками угнетавшегося помещиками, урядниками, становыми и пр.

Все в. Ивановым и его некоторыми молодыми сверстниками в русскую литературу вводится это единственно справедливое, верное отношение к мужику. Получается это потому, что Ивановы сами плоть от плоти этого мужицкого моря. Читатель все время чувствует, что мужики близки писателю, родные ему, что не со стороны он судит о них, а как свой, из их среды вышедший, с ними деливший самые тяжкие, опасные, смертоносные моменты. Мужики Ивановым взяты в восстании, в кровавой борьбе, в их жертвенности, в исканиях свободы и земли, в их высших духовных напряжениях, в страданиях и пафосе партизанщины, т.е. в том состоянии, когда русский крестьянин со всей невиданной силой показал, что он не только собственник, но и трудовой, угнетенный человек, что поэтому он может идти рука об руку с Пеклевановым, Никитиными, с матросами, с рабочими и с Интернационалом, несмотря на свой земляной национализм и земляную веру.

Шли, боролись, умирали, побеждали, верили!

– Заметь, хорошие парни были!..

#### **IV. «Есть у него своя блоха на уме».**

«Сказал Каллистрат Ефимыч:

« – Любовь надо к люду. Без любви не проживут.

« – Не надо любви, – отрывисто, точно кидая камни, отозвался Никитин...

« – Вот к тебе спрашивают, приходят, жалуются... ты что им отвечаешь?

« – Знаю, что ответить.

« – Всем? Без любви?

« – Без...

« – Крепкий ты парень, чудно таких-то видеть! Не видал таких-то, не водилось.

« – Есть» («Цветные ветра»).

У большевика Никитина, начальника партизан, все – в одной точке: бей, только. Пришло такое время – нужно бить. И он бьет, без оглядки. Подобно Каллистрату он тоже «скучает».

По человеку, а не по вере скучает. По будущему, выпрямленному человеку. Он знает: «мужик – тесто». Нужно его сковать железными обручами дисциплины. И он сковывает, твердо, без послаблений. Он понимает также, что мужик поднялся, хочет бить, убивать. Это – стихия: перечить ей бесполезно и вредно и он дает волю этой стихии: бей! Он расстреливает сына Каллистрата, Дмитрия, невинного, за вину брата Семена, зная, что он неповинен: «Звери все, зверям – крови!» Он не сопротивляется, когда мужики двигаются на киргиз и истребляют их: «я даю кровь».

Великая любовь рождает великую ненависть. У Никитина ненависть поглотила, заглушила любовь. Во имя дальнего, бей ближнего. Он не считается с индивидуальной виной, он знает вину только классов. «Кто–то убил, кого–то надо убить. Убьем!» Никакой справедливости, никаких категорических императивов, все подчинено целесообразности, а она сейчас дает только одну заповедь: убивай!

Ненависть, холодная, сжатая, расчетливая, умная. Через никитинскую ненависть и заповедь: убивай, – напоминают о себе миллионы убитых, искалеченных на войне, во время революции, умученных в тюрьмах, на каторге. В наше российское тесто – это как квашня. Без таких рассыпались бы партизанские отряды, проигрывались бы восстания, сражения, невозможны бы были красный террор, раскрытие заговоров, Красная армия, война с Антантой, штурм Сиваша и Перекопа. Вздыбить трудовую Русь, поднять ее, сосредоточить все помыслы в одном высшем напряжении, иметь силу и смелость дать простор звериному в человеке, где это необходимо, и где необходимо сковать сталью и железом – все это невозможно без Никитиных.

Изверг, красных дел мастер, садист, сухая гильотина?

Есть такой разговор между Каллистратом и Никитиным: «Достал из кармана (Никитин. А. В.) черный камешек. Всплыла неподвижная ухмылка.

« – Пласт горы – нашел. Уголь каменный. Слышал?

« – Баят, жгут. Горюч камень, выходит. Куды его, здесь лес вольный, жги. Угар, баят, с камня–то...

«Дробя камень пальцами, – смытым, ласковым голосом говорил Никитин:

« – Руды – хребты. Угля – горы. Понимаешь, старик? Заводов–то! Я сейчас мастерскую. Город возьмем...» (стр. 180).

«Я даю кровь», – а где–то глубже запрятаны и ласковость, и «ухмылка». Ибо кровь льется во имя будущего, земли и ее господина – человека. Вот что дает право Никитиным быть гильотиной и кровавым орудием времени. И гильотина – и подвижник со скрытым пламенем внутри.

Мужики–партизаны его уважают, подчиняются ему, но не понимают и смотрят на него с опаской, но чувствуют, что он их не выдаст, что он понял их нутряной, звериный лозунг: бей, и что без него – их погибель...

Председатель подпольного ревкома в городе, Пеклеванов – интеллигент со впалой грудью и в очках. Профессиональный революционер. Весь в деле, в работе, в подготовке восстания. Городской с головы до ног. Суховат. У мужика Знобова, явившемуся к нему от партизан на явку, сначала недоверие и туча сомнений: и начальник–то он, должно, плохой, и еда–то у него «птичья». Однако общий язык находится быстро через водку, разговоры о колбасе, о восстании и т. д. И кончает Знобов тем, что весело обзывает Пеклеванова: «предыдущий ты человек». Пеклеванов тоже восстанщик, из него тоже «хлещет радость» и потому так нетрудно устанавливается контакт у него с мужиками. (Кстати: совсем нет ничего об эс–эрах у Иванова: а они, ведь, трубят до сих пор, что во главе партизан были они, эс–эры).

В романе, еще далеко не законченном, «Голубые пески», дан большевик, комиссар Васька Запус, одна из самых удачных и ярких фигур у Всева Иванова. Хороший комиссар, чудесный. Удачный, беззаботный, беспечный, веселый, смешливый, немного озорной, юный, бабник, задорный, здоровый; какая–то легкость и уверенность в себе и в деле – и дело спорится, делается с шуточками и прибаутками, с коленцем, походя, просто, само собой. Человек, которому везет и в восстании, и в любви. «Серебро – как зубы, зубы – молодость», поет про него киргиз песню. Кругом он, как в кольце, в тупой, зверски и животно злобной обывательщине, готовится контр–революционное восстание, – а он хоть бы что. Посмеивается, брэнчит сабелькой. У него все хорошо, все с ним.

« – Здесь, старик, – говорит Кириллу Михеичу, – Монголия. Наша! Туда – Китай – пятьсот миллионов. Ничего не боятся. На смерть наплевать. Для детей – жизнь ценят. Пятьсот миллионов... Дядя, а Туркестан – а, о! Все – наше! Красная Азия! Ветер... Спать хочу! Хорошо – ошо, дьяволы, ей – богу».

Так и видишь его с серебряной саблей, с девичьей розовой губой, с шапочкой, из-под которой торчит хохолок. Сам повольник и с ним повольница, когда не было Красной армии и приходилось защищать революцию на-скоро, на-спех сколачивать отряды и драться.

И у Никитина, и у Пеклеванова, и у Васьки Запуса среди партизан есть свои особые проводники их идей, через которых они закреплялись и овладевали мужицкой массой. Плотники: Кубдя, Беспалых, Горбулин и др. У всех у них своя, особая блоха на уме.

« – Робите? – полунасмешливо спрашивает их Селезнев.

« – Робим.

« – Так... Али дома места нету? Земля высохла?

«Беспалых стукнул себя кулаком в грудь.

– «Потому мы – странники... Разжевал, Антон Семеныч?» (стр. 44).

Странники. Странствовал Каллистрат, Ерма пытался, рыбак Вершинин странствовал по морям. Кубдя, Беспалых и Горбулин – странники особые. Кубдя объясняет Селезневу по поводу своих странствований:

« – Сам знаешь, с каких доходов на работу идешь... Потому, тоска! Был, я скажу тебе, в германску войну, в Польше был, в Германии был... Посмотрели – во-от народ!.. Живут, скажу тебе, робют. Чисто, сухо, кругом машины... Недовольны мы, понял?... Желаем жить – чтобы в одно со всеми, а не у свиньи хвост лизать»...

Вершинин, Селезнев рвутся к земле. Плотник же Беспалых убежден, что бог ее дал в наказание: «трудитесь, мол, мать вашу так»...

Такими «странниками»-помощниками у Никитина являются серб Микеш, австриец Шлоссер. У Пеклеванова – Васька Окорок, веселый человек (у В. Иванова почти все веселые), матрос, который «весь плескался, как море у лодки, рубаха, широчайшие штаны, гибкие рукава». У Васьки Запуса – корабельная повольница. Все они, так называемые, стихийные социалисты, они недовольны, странствуют и взыскуют, чтобы всем в одно жить и с машинами. Упорно, шаг за шагом, в постоянном общении и жизненном обиходе вдалбливают они в тугие мужицкие головы свой стихийный социализм. И через них мужики по своему смутно ощущают трудящихся иных стран и их поддержку. И хотя «корявый мужиченко» и шепчет Вершинину: « – А интернасынал-то? Я ведь знаю – там ничего нету. За таким мудреным словом никогда доброго не найдешь. Слово должно быть простое, скажем – пашня»... но все-таки мужики чувствуют себя уверенней и знают смутно, что им кто-то издалека сочувствует и помогает: « – потому за нас Питер... наци... нал!.. и все чужие земли»...

Особняком нужно упомянуть китайца Син-Бин-У.

В русской литературе это пока единственная фигура, как и шаман Апо. Этого молчаливого, почти неговорящего человека, далекого и загадочного В. Иванов сумел приблизить и сделать понятным, близким и своим. Син-Бин-У люто возненавидел японцев с тех пор, как они разрушили его очаг, убили жену. Тогда он ушел к русским и пошел с ними по дороге Красного Знамени, уверовав, что хороша только русская Красная Сов. Республика. Рассказ о гибели китайца на рельсах, исключителен по своей свежести, простоте и трагичности. На читателя дышит тысячелетняя далекая Азия, страна, где люди привыкли умирать непонятно нам, мудро, просто и обыденно. Собственно положили китайца и заставили его умереть мужики, – огромная, невесомая сила коллектива, тысяча глаз, более принудительная, чем приказы, угрозы, увещания, личные побуждения.

« – Син-Бин-У был один. Плоская изумрудо-глазая, как у кобры, голова пощипала шпалы, оторвалась от них и, качаясь, поднялась над рельсами... Оглянулась.

«Подняли кусты молчаливые мужицкие головы со ждущими голодными глазами.

«Син-Бин-У опять лег.

«И еще потянулась изумрудо-глазая кобра – вверх и еще несколько сот голов зашевелили кустами и взглянули на него.

«Китаец лег опять...» (курсив всюду А. В.).

Так приказал умереть китайцу коллектив – и он умер.

Как хорошо, что нашелся уже талант, который дал Син-Бин-У и его смерть! Это нужно.

Китайские отряды, охраняющие Кремль и умиротворяющие рабочих и крестьян...

Ах, мерзавцы!..

#### V. «Стекаем... гной из раны»...

Мужики-партизаны, «странники» и недовольные Кубди, революционеры-большевики лучше всего удаются Всеv. Иванову. Происходит это, видимо, оттого, что этих людей любит писатель, они ему близки, через них он говорит свое «осанна» жизни. Их ощущаешь почти физически, видишь и обоняешь. Своеобразный добродушный юмор писателя, легкий и веселый, еще больше приближает их и роднит с читателем.

Художественно слабей у Иванова выходит другой лагерь, против которого ведут борьбу партизаны. Начальник бронепоезда Незеласов, например, воспринимается туже, а местами образ расплывается. То же с прапорщиком Обабом. Видно, что душа писателя к ним не лежит: Иванов тяготеет исключительно к людям здоровым и морально крепким. И принадлежит он к таким художникам, для которых стоять в стороне и со стороны зарисовывать хуже. Ему со стороны не видней, он – субъективист и непременно вкладывает в изображаемые лица свое, интимное, в очень большой дозе.

Мы не хотим сказать, однако, что Незеласов и Обаб плохи.

Кроме того, они – правдоподобны.

Незеласов говорит о себе и белых:

« – Что ж?.. Стекаем: гной из раны... на окраины... Мы... Все... – и беженцы, и утонувшие в снегу правительства... Родина нас... вышвырнула... Думали все нужны, очень нужны, до зарезу нужны, а вдруг расчет получайте... И не расчет даже, а в шею, в шею! В шею»...

В другом месте:

« – Сталь не лечат, переливать надо... Это ту... движется если... работает... А если заржавела... Я всю жизнь, на всю жизнь убежден был в чем-то, а... ошибка оказывается»...

Никакой веры у Незеласова нет. Он уже знает, что дело проиграно. Бронепоезд его мотается без толку, без толку стреляет, бессмысленно убивает, Незеласов не знает даже, от имени какого правительства он действует.

Обаб с виду крепче. – Не моя обязанность... думать, – бормочет он. Он знает одно: приказано. Но в сущности в нем все подорвано. Только он укрывается от «проклятых вопросов» жратвой, исполнительностью, нежеланием размышлять. Однако, когда Незеласов начинает рассказывать ему о доме, семье, Обаб бесится и теряет равновесие, впадает в истерику, так что Незеласов не без основания говорит ему: – я думал... камень, про вас-то. А тут... леденец... в жару распустился...

Известно, что белые не понимали революции. Но они также не понимали и друг друга. Незеласов и Обаб говорят о разном, как люди с разных планет. Нет у них ничего общего, объединяющего. Даже в смертельном деле они бесконечно далеки и враждебны друг другу. Как русская эмиграция сейчас, они орут друг на друга, ссорятся, обзывают взаимно последними словами. Тут духовная опустошенность и гниение выступают с особой, кричащей отчетливостью. Когда люди, по виду, по форме, призванные творить одно дело, перестают понимать и уважать друг друга, значит – строят они вавилонскую башню. Это последнее – хуже всего.

Одна из последних вещей В. Иванова, роман «Голубые пески» далеко еще не закончен, напечатана из трех частей только первая. Роман несколько растянут, следовало бы сжать. В первой части дана сибирская провинция в революцию – город Павлодар. Помимо прекрасно удавшегося комиссара Васьки Запуса тут есть несколько колоритных персонажей: подрядчик Кирилл Михеич, архитектор Шмуро, протоиерей Смирнов, семья Саженовых. Передана животная тупость, страх и непонимание переживаемого. Октябрь уже прошел, корабельная повольница, комиссар Васька Запус, а Кирилл Михеич высчитывает будущие барыши, намерен строить новые церкви, рассуждает о торговых перспективах, о кирпичах и т. п. И для него, и для Саженовых, и для прочей сибирской окурочки революция – разбой; ждут варфоломеевских ночей, поголовного истребления и т. д. Жена К. М., Фиоза – другая. От побоев в семье, от тупой, жвачной жизни она делается странницей, убегает к Запусу в степь и там записывается в его отряд. С живым интересом читаются страницы, где корабельная вольница и совет взимает контрибуцию с купцов, сильно переданы: захват белыми красного парохода, зверская расправа над вольницей со стороны казаков и обывателей.

В. Иванов этим романом впервые выступает в качестве бытописателя города. До сих пор у него действия развивались в степях, в горах, в лесах. Начало – удачное. Провинциальная Сибирь, Сибирь подрядчиков, протопопов, церквей и поднявшейся революционной гольтыбы даны в истинно художественных зарисовках. И надо всем по обыкновению радостный и добродушный голос писателя. И легкая усмешка.

#### IV. В заключение

Утверждают, что Всев. Иванов – бытовик. Конечно, он пишет о том, что было недавно. Но очень ошибается, кто примет за чистый быт то, что дано писателем в его повестях и рассказах. Прежде всего у него очень большая широта художественного обобщения, чего нет обычно в подлинных бытовых произведениях. Последние ограничены в смысле обобщения; в них, правда, схватывается типичное, но оно всегда очень ограничено временем, обстановкой, всегда протокольно, фактично, фотографично. Фигуры же В. Иванова не просто выхвачены из гущи жизни, а подверглись довольно основательной обобщающей творческой обработке. Каллистрат Ефимыч вобрал в себя сотни и тысячи Каллистратов, у которых искание «веры» и т. д. тоже были в наличности, но в разжиженном, разбавленном виде. Каллистрат Ефимыч такой же тип, как Иван Ермолаевич, т.е. он создавался тем же, в основном, художественным путем. В Син–Бин–У раскрыта душа китайского красного партизана, а не просто зафиксирован случайно подвернувшийся под руку любопытный индивид, взятый в об’ектив художником. То же с Кубдей, Селезевым, шаманом Апо и другими персонажами В. Иванова.

Далее, автор несомненно «вложил», выражаясь в терминах Маха и Авенариуса, свои собственные настроения в своих персонажей. Он отыскал, усилил, подчеркнул то, что нашел в себе. Большинство его «героев» странствуют, ищут, испытывают духовный голод; Кубдя, Беспалых, Каллистрат Ефимыч, Селезев, Вершинин, Никитин, Ерма, Син–Бин–У, Олимпиада, – они странники, одержимые, влекомые куда–то; их беспокоит своя блоха на уме. Прочтите бегло автобиографию В. Иванова и вы убедитесь, откуда это идет – от самого автора, который странствовал и «шлялся» с 14 лет. Тут невольно напрашивается аналогия с Горьким, оказавшем большое духовное влияние на молодого писателя. У того тоже – странники, искатели; тоже насквозь сочинены они им, выдуманы и отражают в первую голову духовный облик самого Алексея Максимыча.

Наконец, как уже отмечалось выше, вещи Иванова неизменно освещены одним ровным светом: радостью жизни, ее самоценностью, лаской ее. Словом, Иванов несомненно суб’ективен.

Он – лукавый писатель, т.е. настоящий. Легко можно поддаться одному обману: его герои слишком по бытовому ведут себя и слишком от быта их язык: бяда, понимаешь, колды, хрестьянин, немаканный и т. д. А тут еще прибавляется масса областных наречий, своеобразная обстановка, экзотическая, Майн–Ридовская: Сопки, Монголия, степи, белки и т. д. Все это, однако, только средства, чтобы читатель поверил, что все так было, как написано. Было то оно было, но не совсем, повидимому, так.

То же и с событиями. Был, конечно, бронепоезд, были партизаны и брали его, но, конечно, все это было по иному.

Искусство есть то, что лучше жизни и больше похоже на правду, чем сама жизнь – этому правилу Иванов свято следует, потому что он настоящий талантливый художник «божьей милостью».

Мы не хотим этим сказать, что вещи В. Иванова лишены бытового значения: их бытовая ценность несомненна; мы только хотим отметить, что бытовой материал переработан писателем в соответствии с художественными требованиями.

Еще несколько слов о быте. Из тех литературных кругов, которые создают «Утренники», нередко слышится, что наш быт контр-революционный. Творчество В. Иванова живое тому опровержение. А В. Иванов – не одинок.

Печатью уже отмечалось, что В. Иванов – писатель рисовальщик. Это верно и у него прежде всего цвета, затем запахи. Слабее – слух. Бой мужиков с бронепоездом описан так, что не слышно ни грохота, ни пулеметной, ни ружейной стрельбы. За то сколько эпитетов зрительного и обонятельного порядков! Внешне подходит беллетрист к своим персонажам. Дается представление о фигуре, затем диалоги и действия, поступки. Почти никакого психоанализа, полный антипсихологизм. Внешность героев дается в такой манере, что, если бы ху-



дожник–живописец решил бы последовать за автором и дать в рисунках коллекцию ивановских персонажей, получились бы рисунки футуристического характера, вроде тех, что дает Влад. Маяковский в своих талантливых плакатах. Для примера: «голый Незеласов – костляв, похож на смятую жестянку из–под консервов – углы и серая гладкая кожа». Учитель Кобелев–Миклашевский: «у него все было плоское, и лицо, и грудь, и рваные брюки на выпуск, и голос у него был ровный»... Или: «шел похожий на новое стальное перо, чистенький учитель». (Между прочим – интеллигенты у В. Иванова почти все плоские.) Описания наружности партизан даны выше. Всюду одна манера: резкие мазки, выпячивание двух–трех черт, резкое заострение и преувеличение – плакатная манера наших дней.

Антипсихологизм В. Иванова несомненно является в существе своем здоровой реакцией против ковыряки в душе, Пшибышевщины и Андреевщины, заполнивших русскую литературу кануна революции. Кроме того, это вполне соответствует изображению звериных, здоровых духовно и физически людей, данных писателем. Протоколно, просто, прозаически описывает автор самые драматические события, без лишних слов.

Вот картина пробы бомб в мастерской и расстрел.

«Слесарь тонкий, с девичьим розовым лицом, весело улыбаясь, подал бомбу. Царапнул железо капсулю. Кругло метнулась рука и круглые взметнулись слова:

« – Раз–два–три!

«Молчит крапива. Несет из–за бани порохом, землей, Никитин схватил другую бомбу, кинул. Подождали. Уже не порох пахнет; земля густая, по осеннему распухшая.

«Никитин кинул третью бомбу. Ничего.

«Шумно, как стадо коров от волка, колыхнулись идохнули мужики.

« – Ы–ы–х... ты–ы!..

«Никитин, вытянув руку, взял винтовку. Резко, немного присвистывая в зубах, сказал:

« – Становись!

«Слесарь с девичьими, пухлыми губами мелко закрестился. Подошел к сутункам банной стены. Никитин приподнял фуражку с бровей, приложился и выстрелил» («Цветные ветра», стр. 71).

По добрым старым временам, сколько бы тут было нагнетено психологии, а тут все внешне, буднично, почти фотографично. По мужицкому. Так же, как у мужика, который докладывал Вершинину: « – всех убили? Усех, Никита Егорыч. Пятеро – царствие небесное!..» – В чем тут дело? В грубости и тупости восприятия? Нет, описание само говорит за себя. Все дело в том, что писатель не чувствует потребности пугать зря читателя и себя: и так страшно. Андреевский прием был бы для него фальшив, ложен, вреден.

Диалог у В. Иванова временами своеобразный. Собеседник часто отвечает не на вопрос, а какому–то своему внутреннему состоянию, словно ведет при помощи другого разговор с собой. Прием этот, заставляя подставлять соответствующие переживания и «вкладывать» их в изображаемое лицо, приводит читателя нередко к тому, что он спотыкается и вынужден разгадывать «загадки». Нужно очень осторожно им пользоваться, что не всегда соблюдает автор.

Немного злоупотребляет автор простонародными словами: колды, усех, здесь и т. д. Едва ли это нужно в таком количестве, как у автора. Много излишних грубостей–излишеств натурализма. Тут следовало бы быть более разборчивым. Впрочем, особенно это не претит: слишком глубоко опускает читателя писатель в гущу мужицкой жизни.

В. Иванов – сюжетен, если так позволительно выразиться. В его вещах есть занимательность фабулы. Отчасти он напоминает Джека Лондона. Приходилось слышать в связи с этим упреки в анекдотичности. Неизвестно, что собственно точно при этом имеется в виду. Анекдотичен бой партизан с бронепоездом, смерть Син–Бин–У, похищение киргизами православных икон, бой «батырей»? Такие «анекдоты» останутся в литературе.

Недостатком следует считать некоторую растянутость. Есть она и в «Партизанах» и в «Бронепоезде» и в «Голубых песках»: Рассказы у Иванова в этом отношении строже и выдержанней. В таких вещах как «Дите», «Полая арапия» – нет ничего лишнего.

К остранению сюжета В. Иванов прибегает меньше, чем другие серапионовы братья, – чаще в последних вещах, чем в первых. Пуская в ход такое вуалирование, нужно, однако,

иметь в виду того массового читателя из низов, который является единственно стоящим, ибо за ним будущее. Сдается, что, например, описание смерти капитана Незеласова выиграло бы в глазах этого читателя, если бы была дана более ясно, четко и просто.

Порой у автора чувствуется спешка, незаконченность, некоторая неряшливость, свежая талантливая неотесанность и неприглаженность. Вывозит обычно одаренность. А все-таки... следовало внимательней, тщательней и строже относиться к печатаемым вещам. И надо – учиться, учиться, учиться, обогащать себя всеми приобретениями науки, искусства и культуры, да простит нас за такую дидактику товарищ Иванов!..

Сила и прелесть таланта В. Иванова с особой полнотой звучит в его желтые цыплята, похожие на кусочки масла, выкатились из-под навеса»... сравнениях. Они свежи, сочны, метки и сильны. Берем наудачу: «маленькие «Дни-то какие – насквозь душу просвечивают»... «Емолин опалил постройку взглядом»... «Звенели дрожью, отвечивая на солнце, большие, похожие на играющих рыб, топоры. Бледножелтые, смолисто-пахнущие щепы летали в воздухе, как птицы»... «Мужики молчали так, словно вели большой и важный разговор»... «с плеском и грохотом скачет вода, вскидываясь, белыми блестящими лапами кверху»... «– Назад! – оглушительно заорал Селезнев. И, как цыплята под наседку, пригибаясь, мужики побежали в тайгу»... «как племя злобных рыб, пойманных в сети, билась в камнях вода»... «Горели медленно розовые, нежные и тягучие, как мед, дни»... «Отвечал Апо: мысли мои засохли как степь летом... сердце у меня бьется как священный бубен»... «Закрыл прозрачные веки шаман и за ними глаз просвечивает, как огонь в золе»... «Не отвечает Каллистрат Ефимыч. А глаз, глубоко как сом в водах, незаметен»... «Глаз у кошки золотой и легкий, как пыль»... «Осанка у всех партизан стала слегка сгорбленная» (это понятно особенно, нам, подпольным революционерам. А. В.)... «Лыс как курган, хитер и слово бережет, словно клады – земля»... «С морды по шерсти текла вода и глаза у скота были тоже как огромные темные капли»... «Звери у меня на душе бегают»... «Бог для ночи нужен. С ним дневать не приходится... Здоровый черт, и есть у него своя блоха на уме»... «Беспалых, словно охмелев от боли, начал заплетаться языком»... «Как лемех в черной земле, блестели у него зубы»... «Заходили проворные, как блохи, глазенки»... «Партизаны, как стадо кабанов от лесного пожара, кинув логовище, в смятении и злобе рвались в горы»... «За озером в высокое, бледное небо с белыми клыками упирались белки»... И наконец: «всех земель усталые пальцы спускаются, а спустятся в море и засыпают. Усталые путники всех земель – дни»...

Усталые путники всех земель – дни! На жизнь это запоминается.

Щедрой рукой, легко, без натуги берет свои чудесные сравнения писатель, собирая их по горам, полям, степям, среди мужиков, народа крепкого и меткого. Можно, конечно, выудить в вещах В. Иванова несколько неудачных сравнений, промахов, но если к этому сводить все дело – значит, либо нужно быть тупым, либо иметь задние мысли. Рассказы и повести В. Иванова прямо перегружены сравнениями; видно, как через край льются они у автора, иногда даже тесно среди них, все кругом заставлено, как цветами в цветнике.

Тридцать лет тому назад в русскую литературу вошел А. М. Горький (Пешков). Он был первым буревестником русской революции. Он вышел тоже из низовой, взыскующей града Руси. Он внес в литературу романтику первых дней революции, свежесть поднимающихся низов, их духовную жажду и неудовлетворенность. В. Иванов идет от Горького, он его продолжатель. Его вещи написаны под сильным влиянием Горького. Он так же «шлялся» по Руси, измерил ее, также рассказывает о странниках и скитальцах. Но время другое. «Странники» и скитальцы толкли и ворота отверзлись. Волей истории на Руси они уже выступают не только в качестве ищущих бунтарей, а и строителей, созидателей новой жизни. Всеволодом Ивановым эти строители свидетельствуют воочию, что не даром рабочие, мужики-партизаны, красноармейцы – кровью поливали землю и целовали ее последними смертельными поцелуями.

## **А.К. ВОРОНСКИЙ. ПАМЯТИ ЕСЕНИНА**

*(Из воспоминаний)*

Осенью 1923 года в редакционную комнату «Красной нови» вошел сухощавый, стройный, немного выше среднего роста человек лет двадцати шести – двадцати семи. На нем был со-

вершенно свежий, серый, тонкого английского сукна костюм, сидевший как-то удивительно приятно. Перекинутое через руку пальто блестело подкладкой. Вошедший неторопливо огляделся, поставил в угол палку со слоновым набалдашником и, стягивая перчатки, сказал тихим, приглушенным голосом:

– Сергей Есенин. Пришел познакомиться.

Хозяйственный и культурный подъем тогда еле-еле намечался. Люди еще не успели почищаться и приодеться. Поэтам и художникам жилось совсем туго, как, впрочем, живется многим и теперь, и потому весь внешний вид Есенина производил необычайное и непривычное впечатление. И тогда же отметилось: правильное, с мягким овалом, простое и тихое его лицо освещалось спокойными, но твердыми голубыми глазами, а волосы невольно заставляли вспоминать о нашем поле, о соломе и ржи. Но они были завиты, а на щеках слишком открыто был наложен, как я потом убедился, обильный слой белил, веки же припухли, бирюза глаз была замутнена и оправа их сомнительна. Образ сразу раздвоился: сквозь фатоватую внешность городского уличного повесы и фланера проступал простой, задумчивый, склонный к печали и грусти, хорошо знакомый облик русского человека средней нашей полосы. И главное: один облик подчеркивал несхожесть и неправдоподобие своего сочетания с другим, словно кто-то насильственно и механически соединил их, непонятно зачем и к чему. Таким Есенин и остался для меня до конца дней своих не только по внешности, но и в остальном.

Есенин рассказал, что он недавно возвратился из-за границы, побывал в Берлине, в Париже и за океаном, но когда я стал допытываться, что же он видел и вынес оттуда, то скоро убедился, что делиться своими впечатлениями он или не хочет, или не умеет, или ему не о чем говорить. Он отвечал на расспросы односложно и как бы неохотно. Ему за границей не понравилось, в Париже в ресторане его избили русские белогвардейцы, он потерял тогда цилиндр и перчатки, в Берлине были скандалы, в Америке тоже. Да, он выпивал от скуки, – почти ничего не писал, не было настроения. Встречаясь с ним часто позже, я тщетно пытался узнать о мыслях и чувствах, навеянных пребыванием за рубежом: больше того, что услышал я от него в первый день нашего знакомства, он ничего не сообщил и потом. Фельетон его, помещенный, кажется, в «Известиях», на эту тему был бледен и написан нехотя<sup>1</sup>. Думаю, что это происходило от скрытности поэта.

Тогда же запомнилась его улыбка. Он то и дело улыбался. Улыбка его была мягкая, блуждающая, неопределенная, рассеянная, «лунная».

Казался он вежливым, смиренным, спокойным, рассудительным и проникновенно тихим. Говорил Есенин мало, больше слушал и соглашался. Я не заметил в нем никакой рисовки, но в его обличье теплилось подчиняющее обаяние, покоряющее и покорное, согласное и упорное, размягченное и твердое.

Прощаясь, он заметил:

– Будем работать и дружить. Но имейте в виду: я знаю – вы коммунист. Я – тоже за Советскую власть, но я люблю Русь. Я – по-своему. Намордник я не позволю надеть на себя и под дудочку петь не буду. Это не выйдет.

Он сказал это улыбаясь, полушутя, полусерьезно.

Еще от первого знакомства осталось удивление: о нетрезвых выходках и скандалах Есенина уже тогда наслышано было много. И представлялось непонятным и неправдоподобным: как мог не только буйствовать и скандалить, но и сказать какое-либо неприветливое, жесткое слово этот обходительный, скромный и почти застенчивый человек!

Недели через две я принимал участие в одной писательской вечеринке, когда появился Есенин. Он пришел, окруженный ватагой молодых поэтов и случайно приставших к нему людей. Он был пьян, и первое, что от него услышали, была ругань последними, отборными словами. Он задирали, буянил, через несколько минут с кем-то подрался, кричал, что он – лучший в России поэт, что все остальные – бездарности и тупицы, что ему нет цены. Он был несносен, и трудно становилось терпеть, что он делал и говорил. Он оскорблял первых подвернувшихся под руку, кривлялся, передразнивал, бил посуду. Вечер был сорван. Писатель, читавший свой рассказ, свернул рукопись и безнадежно махнул рукой. Сразу обнаружилось много пьяных, как будто Есенин с собой принес и гам и угар. Кое-кто поспешил одеться и уйти. Тщетно пытались выпроводить Есенина. Но кто-то предложил уговорить поэта читать стихи. Есенин с готовностью взобрался на стул, произнес сначала заносчивую, бессвязную, бахвальную «речь», а

потом начал читать «Москву кабацкую». Он читал на память, покачиваясь, осипшим и охрипшим от перепоя голосом, скандируя и растягивая по-пьяному слова. Но это было мастерское чтение. Есенин был одним из лучших декламаторов в России. Чтение шло от самого естества, надрыв был от сердца, он умел выделять и подчеркивать ударное и держал слушателей в напряжении. Больше же всего поражало на том вечере, что он вопреки своему состоянию ничего не забыл, не спутался, не запнулся. Память ни разу не изменила ему. Неоднократно я убеждался и позже, в последующие годы, что стихи он мог читать в самом нетрезвом состоянии почти всегда без запинок и заминок. Только в самые последние месяцы, незадолго до конца, он как будто стал сдавать. Но, может быть, это происходило оттого, что читал он еще не вполне отделанные вещи.

Окончив чтение, Есенин снова забуянил.

Пил он еще дня два. За это время к обычным протоколам милиции прибавился новый.

Морозной зимней ночью, кажется, у «Стойла Пегаса» на Тверской, я увидел его вылезавшим из саней. На нем был цилиндр и пушкинская крылатка, свисающая с плеч почти до земли. Она расплзлась, и Есенин старательно закутывался в нее. Он был еще трезв. Пораженный необыкновенным одеянием, я спросил:

– Сергей Александрович, что все это означает и зачем такой маскарад?

Он улыбнулся рассеянной, немного озорной улыбкой, просто и наивно ответил:

– Хочу походить на Пушкина, лучшего поэта в мире. – И расплатившись с извозчиком, прибавил: – Очень мне скучно.

Он показался мне капризным и обиженным ребенком.

Любимым прозаиком его был Гоголь. Гоголя он ставил выше всех, выше Толстого, о котором отзывался сдержанно. Увидев однажды у меня в руках «Мертвые души», он спросил:

– Хотите, прочту вам место, которое я больше всего люблю у Гоголя, – и прочитал наизусть начало шестой главы первой части.

Напомню главу в отрывке и с пропусками:

«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, – любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатление какой-нибудь заметной особенности, – все останавливало меня и поражало...

...Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои неподвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!...»

Эти слова из Гоголя, думается, могли бы служить лучшим эпитафием ко всему написанному Есениным.

Очень ценил он Клюева и считал себя его учеником. Из молодых прозаиков я удержал в памяти высокую оценку вещей Всеволода Иванова. Как будто больше всего ему у него нравилось «Дитё» и «Цветные ветра».

Иронически Есенин рассказывал о Гиппиус и Мережковском. В первые годы своей поэтической деятельности он посещал их литературные вечера.

– Попал я как-то к ним на вечер в валенках. Ко мне подошла Гиппиус и спросила:

– Вы, кажется, в новых гетрах?

– Нет, это – простые деревенские валенки... – Знала ведь, что на мне валенки...

О технике в поэзии Есенин отзывался в последние годы неодобрительно и враждебно:

– Знаем мы все эти штуки. Они думают, что все эти формальные приемы и ухищрения нам неизвестны. Не меньше их понимаем и в свое время обучились достаточно всему этому. Писать надобно как можно проще. Это трудней.

Его «простое» мастерство было высоким. Поэтический лексикон Есенина с первого взгляда незатейлив и даже беден, но проследите, что он делает в своих стихах с черемухой, с садом, с березкой: они у него всегда наши, родные и всегда выглядят по-иному. Даже избитое, шаблонное и трафаретное освежалось у него напором чувств и подкупающей искренностью.

Ранней весной 1925 года мы встретились в Баку. Есенин собирался в Персию: ему хотелось посмотреть сады Ширази и подышать воздухом, каким дышал Саади. Вид у Есенина был совсем не московский: по дороге в Баку, в вагоне у него украли верхнее платье, и он ходил в обтрепанном с чужих плеч пальтишке. Ботинки были неуклюжие, длинные, нечищенные, может быть, тоже с чужих ног. Он уже не завивался и не пудрился. Друзей, бережно и любовно относившихся к нему, у него было довольно. Жил он у тов. Чагина, следившего за его лечением, но показался в те дни одиноким, заброшенным, случайным гостем, неведомо зачем и почему очутившимся в этом городе нефти, копоти и пыли, словно ему было все равно куда приткнуться и причалить.

Мы расстались на набережной. Небо было свинцовое. С моря дул резкий и холодный ветер, поднимая над городом едкую пыль. Немотно, как древний страж веков, стояла Девичья башня. Море скалилось, показывая белые клыки, и гул прибоя был бездушен и неприютен. Есенин стоял, рассеянно улыбался и мял в руках шляпу. Пальтишко распахнулось и неуклюже свисало, веки были воспалены. Он простудился, кашлял, говорил надсадным шепотом и запахивал то и дело шею черным шарфом. Вся фигура его казалась обреченной и совсем ненужной здесь. Впервые я остро почувствовал, что жить ему недолго и что он догорает.

На загородной даче, опившийся, он сначала долго скандалил и ругался. Его удалили в отдельную комнату. Я вошел и увидел: он сидел на кровати и рыдал. Все лицо его было залито слезами. Он комкал мокрый платок.

– У меня ничего не осталось. Мне страшно. Нет ни друзей, ни близких. Я никого и ничего не люблю. Остались одни лишь стихи. Я все отдал им, понимаешь, все. Вон церковь, село, даль, поля, лес. И это отступилось от меня.

Он плакал больше часа.

«Пусть вся жизнь за песню продана»<sup>2</sup>, – это из последних его стихов.

Озорное в нем было. Только в обычном, то есть в трезвом состоянии оно походило на остроумную шутку. Рассказывают, что совсем незадолго до своей смерти он навестил своего старого приятеля. Заметив теплящуюся перед иконами лампадку, он вынул папиросу и, не найдя спичек, попросил разрешения прикурить от «божьего огонька». Хозяин предложил ему этого не делать и ушел зачем-то в другую комнату, возможно, за спичками. Есенин поднялся, прикурил от лампадки, а потом попросил своего знакомого, с которым пришел, потушить ее:

– Вот увидишь – не заметит, честное слово. Это он так, задается.

Приятель возвратился и в самом деле не заметил, что лампадка потушена<sup>3</sup>.

В одно из более ранних посещений он принес ему же в подарок... живого петуха.

Иногда он говаривал по поводу своих заграничных скандалов: «Ну, да, скандалил, но ведь я скандалил хорошо, я за русскую революцию скандалил». И повторял рассказ о том, как в Берлине на вечере белых писателей он требовал «Интернационал», а в Париже стал издеваться над врангелевцами и деникинцами, в отставке ставшими ресторанными «шестерками». И там и здесь его били<sup>4</sup>.

Некоторые шутки его в последнее время были странны и непонятны. Явившись как-то ко мне навеселе, он принес с собой пачку коробок со спичками, бросил их на стол и сказал улыбаясь:

– Иду и думаю: чего бы купить в подарок. Понимаешь, оказывается, воскресенье, все закрыто. Вот нашел на лотке только спички, бери – пригодятся. Или лучше: отдай своей дочурке, пусть поиграет.

Есенин был дальновиден и умен. Он никогда не был таким наивным ни в вопросах политической борьбы, ни в вопросах художественной жизни, каким он представлялся иным простакам. Он умел ориентироваться, схватывать нужное, он умел обобщать и делать выводы. И он был сметлив и смотрел гораздо дальше других своих поэтических сверстников. Он взвешивал и рассчитывал. Он легко добился успеха и признания не только благодаря своему мощному таланту, но и благодаря своему уму.

О нашем «мужичке» он иногда говорил с хитрецей и с намеками: не так, мол, просто, товарищи коммунисты: около мужичка вам придется попыхтеть да попыхтеть, не все у вас с ним благополучно. Возвратившись из родной деревни, он жаловался, что город обижает деревню: за сапоги и несколько аршин мануфактуры и за налоги идет весь урожай. Обижают

крестьян и местные власти. Он собирался идти к М. И. Калинину искать заступы. Но основное впечатление было иное: после этой поездки Есенин некоторое время ходил притихший и как будто потерявший что-то в родимых краях.

– Все новое и непохожее. Все очень странно.

Впрочем, об этом лучше рассказал сам поэт в своих стихах.

В последние два года Есенин все собирался поехать в деревню и как следует пожить там. Он знал, что болен, и казалось, что болезни своей он серьезно боялся. Он тосковал по простой и несложной жизни, по простым людским отношениям и простым вещам. Хорошо бы заняться житейским, обычным, каждодневным, явственным и ощутимым, чтобы был сад, липы, разговоры о сенокосе, об урожае, чтобы был вечер тихий и благостный. Или уехать куда-нибудь, в Ленинград, что ли, и зажить по-новому, работать регулярно, заняться журналом, романом, повестью, сидеть дома, изредка видаться с друзьями. У него был замысел – написать повесть в восемь–десять листов. Тема – уличные мальчишки бездомные и беспризорные, дети-хулиганы. Однажды он показал мне несколько листков из этой повести, правда, было всего две–три страницы, но через некоторое время Есенин сознался, что «не пишется» и «не выходит»<sup>5</sup>.

Писатель Никитин сказал в личном разговоре: «Сережа жил в последнее время с зажмуренными глазами, зажмурившись, он пьянствовал и скандалил». Это очень верно и метко. Он часто жмурился, особенно в нетрезвом состоянии.

И я сам, опустясь головою,  
Заливаю глаза вином,  
Чтоб не видеть в лицо роковое.  
Чтоб подумать на миг об ином<sup>6</sup>.

Это «иное» было простое, интимное, личное, а кругом было сложное, запутанное, общественное и далекое. И он знал, что возврата нет. Когда его убеждали по-серьезному взяться за лечение, он с неизменной своей улыбкой ссылался на то, что вот ему нужно подготовить для Госиздата собрание своих сочинений и тогда он возьмется как следует за лечение. Потом оказалось, что никакой серьезной работы над этим собранием он не проделал. И в отговорки свои он едва ли верил.

Перед последним отъездом в Ленинград я спрашивал его по телефону, зачем он едет туда, но внятного ответа не получил. Правда, он был нетрезв.

О самоубийстве со мной Есенин никогда не вел разговора. Я думал, что жить Есенину оставалось мало, но никогда не предполагал, что он может наложить на себя руки: он очень любил жизнь. Надо еще раз сказать, что Есенин был очень скрытен.

Несомненно, он болел манией преследования. Он боялся одиночества. И еще: передают – и это проверено, – что в гостинице «Англетер», перед своей смертью, он боялся оставаться один в номере. По вечерам и ночью, прежде чем зайти в номер, он подолгу оставался и одиноко сидел в вестибюле. Но лучше об этом не думать, ибо кто знает, что скрывалось у Есенина за этой манией преследования и что это была за болезнь. <...>

Конец каждого человека переживается по-особому. Смерть Есенина пробуждает великое чувство, которое источает мать, сестра, брат и о котором сказано: «Глас в Раме слышан бысть: Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, ибо нет ей утешения»<sup>7</sup>.

В Раме российской его проводили как свое дитя, родное и любимое.

<1926>

## КОММЕНТАРИИ

Александр Константинович Воронский (1884–1943) – литературный критик и публицист. В годы встреч с Есениным был редактором журналов «Красная новь» и «Прожектор», возглавлял издательство «Круг». Член РСДРП с 1904 года. В 1925–1928 годах примыкал к троцкистской оппозиции, в связи с чем был исключен из партии. Впоследствии отошел от оппозиции и был восстановлен в партии.

Есенин познакомился с А. К. Воронским осенью 1923 г. Его сотрудничество в журнале «Красная новь» началось раньше. После того как во втором номере журнала за 1922 год было напечатано стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...», это издание стало одним из основ-

ных, где предпочитал публиковаться Есенин. В 1923–1925 годах в нем было напечатано более сорока его произведений.

А. К. Воронский высоко ценил творчество Есенина. В статье «Об отошедшем», открывавшей его посмертное собрание сочинений, он писал: «Стихи и песни Есенина были хорошо известны читающей России. Даже те, кому наиболее чуждыми казались его основные поэтические настроения, не могли равнодушно отнестись к его творчеству: его стихи доходили, цеплялись за сердце и находили отклик у каждого по-своему. <...> Есенин сумел свою любовь к родимому краю передать в стихе, простом, доступном и захватывающем искренностью, напряжением и лиризмом. <...> И если теперь в нашей молодой советской литературе у целых групп поэтической молодежи находим почти вещное чувство нашей природы, орнамент, примитив, склонность к народному сказу в прозе, к выпуклой образности и изобразительности, тягу к деревне, к простоте и ясности в поэзии, которые особенно усиливаются за последнее время, то нетрудно заметить, что эта художественная линия в значительной степени идет от названной группы писателей, в среде которых Есенин в поэзии занял по праву первое место». Однако в таких произведениях Есенина, как «Стансы» и др., критик необоснованно усматривал неискренность (см. об этом подробнее во вступ. ст.).

Несмотря на эти расхождения, Есенин с большим интересом относился к критическим суждениям А. К. Воронского. Когда осенью 1924 года возникло предположение об уходе А. К. Воронского из «Красной нови», Есенин писал сестре: «Мне страшно будет неприятно, если напостовцы его съедят» (VI, 154). Подробнее см. примеч. 12 к воспоминаниям Г. А. Беннславской.

Есенин посвятил А. К. Воронскому свое крупнейшее произведение последнего периода – поэму «Анна Снегина». К сожалению, до нас не дошли письма Есенина к критику (то, что они были, – установлено документально).

Воспоминания были впервые опубликованы в журн. «Красная новь», М.–Л., 1926, N 2, февраль, с. 207–214. Печатаются по тексту кн.: Воронский А. Литературные записи. М., 1926, с. 146–155. Датируются по первой публикации.

<sup>1</sup> Речь идет об очерке «Железный Миргород», напечатанном в газ. «Известия». М., 1924, 22 августа и 16 сентября.

<sup>2</sup> Неточная цитата из стихотворения «Голубая да веселая страна...». В статье «Об отошедшем» А. К. Воронский рассказывает: «В Баку за несколько месяцев до своей смерти на дружеской вечеринке Есенин читал персидские стихи. Среди других их слушал турецкий собиратель и исполнитель народных песен старик Джабар. У него было иссеченное морщинами–шрамами лицо, он пел таким высоким голосом, что прижимал к щеке ладонь левой руки, а песни его были древни, как горы Кавказа, фатальны и безотрадны своей восточной тоской и печалью. Он ни слова не знал по-русски. Он спокойно и бесстрастно смотрел на поэта и только шевелил в ритм стиха сухими губами. Когда Есенин окончил чтение. Джабар поднялся и сказал по-турецки, как отец говорит сыну: «Я старик. Тридцать пять лет я собираю и пою песни моего народа. Я поклоняюсь пророку, но больше пророка я поклоняюсь поэту: он открывает всегда новое, неведомое и недоступное пока многим. Я не понимаю, что ты читал нам, но я почувствовал и узнал, что ты большой, очень большой поэт. Прими от старика поэта преклонение пред высоким даром твоим».

<sup>3</sup> Об этом случае, происшедшем во время встречи Есенина с Н. А. Клюевым, рассказывает в своих воспоминаниях В. И. Эрлих.

<sup>4</sup> См. прим. 4 к воспоминаниям И. И. Шнейдера.

<sup>5</sup> Эти наброски Есенина не сохранились.

<sup>6</sup> Неточная цитата из стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», написанного в 1922 г. Курсив автора воспоминаний.

<sup>7</sup> Это библейское выражение, приведенное автором в свободном изложении (см.: Матф., II, 18), означает безутешный плач матери по своим детям.

## А.К. ВОРОНСКИЙ. ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

### I.

На примере Замятина прекрасно подтверждается истина, что талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерян контакт с эпохой, если изменило внутреннее чутье, и художник или мыслитель чувствуют себя среди современности пассажирами на корабле, либо туристами, враждебно и неприветливо озирающимися вокруг.

«Уездным» Замятин в 1913 году сразу поставил себя в разряд крупных художников и мастеров слова. «Уездное» – наша царская дореволюционная провинция, с обывателем сонным, спокойным, плодущим, серьезным, домовитым, богомольным. Уездное хорошо знакомо читателю и лично, и по художественным несравненным образцам классиков, начиная от Гоголя и кончая Горьким. Не раз встречались в этих вещах и герань душистая, и фикусы, и злые цепные собаки, и сонная одурь, и оголтелость, и навозный уют, и заборная психология. Тем не менее «Уездное» Замятина читается с живейшим вниманием и интересом. Уже тогда Замятин определился как исключительный словопоклонник и словесный мастер. Язык – свеж, оригинален, точен. Отчасти это – народный сказ, разумеется, стилизованный и модернизированный, – отчасти – простая разговорная провинциальная речь пригородов, посадов, расте-ряевых улиц. Из этого сплава у Замятина получилось свое, индивидуальное. Непосредственность и эпичность сказа осложнилась ироническим и сатирическим настроением автора; его сказ не–спроста, он только по внешности прямодушен у автора; на самом деле тут все – «с подси́дцем», со скрытой насмешкой, ухмылкой и ехидством. Оттого эпичность сказа выветривается и вещь живет и вдвигается в современное и злободневное. Провинциализм языка облагорожен, продуман. Больше всего он служит яркости, свежести и образности, обогащая язык словами не примелькавшимися, не замызганными – как будто перед вами только что отчеканенные монеты, а не стертые, тусклые, долго ходившие по рукам. Большая строгость и экономия. Ничего не пускается на ветер; все пригнано друг к другу, никаких срывов. Повесть с точки зрения формы – как монолит, из одного куска. Словопоклонничество не перешло еще границ, как случилось это с некоторыми вещами у Замятина позднее. Нет перегруженности, излишней манерности, игры словами, литературного щегольства и жонглерства. Читается легко, без напряжения, что отнюдь не мешает цепкости содержания. Уже здесь сказалось высокое умение художника одним штрихом, мазком врезать образ в память.

Новых персонажей Замятин не дал, но старое, знакомое дано в новом своеобразном освещении. Мирное житие уездного воплощено в сочной фигуре Анфима Барыбы. На глазах читателей Анфим из мальчонка вырастает в уездного урядника. Путь этот длинен, тяжел и богат злоключениями. Анфим – четырехугольный. «Не зря прозвали его утюгом ребята уездники. Тяжкие, железные челюсти, широченный четырехугольный рот и узенький лоб: как есть, носиком кверху. Да и весь Барыба какой–то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких прямых углов». Звериное, крепкое тело, звериная душа, и все сосредоточено в одном: жрать, – ибо челюсти у Анфима свободно крошат камни в песок. Выгнали из училища, Барыба домой не пошел, а поселился в коровьей закуте, голодал, крал и попался по этому случаю в руки семипудовой купчихи Чеботарихи. Смилостивилась она, однако, над Барыбой, увидав его звериное тело, и уже Барыба – не Барыба из коровьей закуты, а правая у Чеботарихи рука: «сапоги – бутылкой, часы серебряные» и ото всех почет, а прежде всего от самой Чеботарихи, богомольной и ненасытной по ночам. Счастье не бывает, однако, долговечным. Чеботариха выгнала Барыбу из–за прислуги Польки. Опять – голодная жизнь. Но Барыба «круто заквашен». Подвертывается монашек Евсей, Барыба обворовывает его, засим лжесвидетельствует по найму на суде у адвоката уездного Моргунова. Докатилась в городишко, краешком заглянула революция 1905 года. Была экспроприация, произведенная подростками, успевшими скрыться, за исключением одного, и на беду вящую исправника, полковник, прикативший судить, желудком страдал, и никак ему исправник угодить не мог; а тут еще – злоумышленников не найти. Из беды выручил тот же Барыба: за шесть четвертных доказал, что в числе злоумышленников был портной Тимоша – друг Барыбы верный и закадычный. Жалко друга, но Барыба стерпел и достиг уездных эмпирей: дали ему серебряные пуговицы и золотые жгуты, козыряет ему будочник. А Тимоху повесили.



«Хорошо жить на белом свете».

Анфим – символ уездного. Оно – утробное, жвачное, толстомордое, жирное, прожорливое. В уездном – бог с’едобный. Положить живот в еде, до-отвалу, чтобы челюсти сладострастно перемалывали, чтобы спать до-одури, плодить детей телами потными и липкими. Сам по себе Барыба случаен: мог родиться, мог не родиться. Но его выпирает, выдвигает вперед уездное. Он неповоротлив, туп, почти идиот, по-звериному хитр. Но он нужен – Чеботарихе, монаху Евсею, адвокату Моргунову, исправнику, прокурору, полковнику, поэтому он без усилий, без борьбы достигает «вершин». Они тоже утробные. Анфим вобрал их в себя, он сделан из них, он – их сгусток. Это с’едобное подчеркнуто и дано автором с исключительной силой.

«Уездное» только отчасти бытовая вещь. Больше, это – сатира и не просто сатира, а сатира политическая, ярко окрашенная и смелая для 1913 года. В отличие от ряда художников, писавших об уездном, Замятин связал российскую окуривщину с царским укладом, с политическим бытом, и в этом его несомненная заслуга. Но, странное дело, талант Замятина здесь достигает только полувеличия. Недостает чего-то большого, проникновенного, всеосвещающего, что находит читатель у Гоголя, в сатире Щедрина, у Успенского, Горького и даже у Чехова. Повесть, несмотря на свою цельность в стиле и форме, как бы распадается у читателя на кусочки. Мастерски рассказано, прелестно сделано, но именно сделано, за сердце не берет, в нутро не проникает, хотя Барыба, Чеботариха, Моргунов, Евсей, Тимоха, исправник стоят перед глазами.

К уездному с иной стороны подошел Замятин в другой повести «Алатырь». Еще Гоголь отметил маниловщину нашей провинции. Живут люди ни шатко, ни валко, казалось бы, райское житье, но человек так устроен, что должен, непременно должен о чем-то мечтать, чего не бывает и, может быть, никогда не будет. У Манилова все есть, а все-таки фантазирует. Если же у Маниловых не все благополучно, и они ущемлены чем ни на есть, то тем более. Об этих своеобразных фантазерах повествует писатель в «Алатыре». Алатырь – город. «У жителей тех – видимое дело – от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ – по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в избыли ползающих по травке». Однако благодать однажды миновала: была война турецкая, народу перебили очень много и остались алатырки без женихов. Отсюда и пошли алатырские сновидения на-яву. Дочь исправника Глафира стонет по женихам и ждет письма любовного от прекрасного незнакомца; исправник после неудачных попыток выдать замуж Глафиру еще крепче засел в кабинете; он изобретал, последние открытия: секрет печь хлеба не на дрожжах, а на помете голубином, или: как из обыкновенной холстины приготовить непромокаемое... сукно. Протопоп о. Петр в подпитии и в трезвом виде беседует с чертями; дочь его Варвара тоже осатанела от отсутствия женихов. Родивон Родивоныч, инспектор, услаждается чтением «Готского альманаха»; а то есть Костя Едыткин, служит на почте. У него заветная тетрадь. Написано: «Сочинения Конст. Едыткина, то-есть мои». И стихи: «В моей груди мечта стоит, а милая Глафира – ко мне презрит». По ночам пишет в волнении и любви великой. Словом, у каждого свои сновидения. Еще князь приехал в должности почтмейстера. Князь он, правда, такой: нос с горбинкой и подбородка нет – восточный князь, но князь все-таки. И вот пошло: Глафира, Варвара, девицы – все с ума сходят. А князь – тоже с мечтой, самой благородной: на одном великом языке эсперанто все должны говорить, и тогда не будет войн и настанет братство народов. У князя все учатся: исправник, инспектор, Глафира, Варвара, девицы другие. Кончатся сновидения плачевно: Глафира и Варвара устраивают взаимную потасовку, Костя терпит жесточайший крах с сочинением: «Внутренний женский догмат божества», в любви тоже. Терпит крах князь со своим эсперанто, исправник с опытами и т. д.

Тоже уездное, утробное, с’едобное, но над этим – фантазмы, миражи, сновидения; жалкие, искривленные, заводящие в тупик, но все же фантазмы. Так между зоологией и нелепым фантазерством протекает скудная и нудная алатырская жизнь. От маниловщины фантазерство алатырцев, однако, отличается своим драматизмом; оно, несмотря на свою нелепость, в’едается и коверкает жизнь, разлетаясь прахом при первом соприкосновении с жизнью. И, может быть, оттого обитатели тысяч российских алатырей не верят в выполнимость великих порывов человеческого духа: ведь воочию у них только эти нескладные, ненужные сновидения.

В «Алатыре» основные черты художественного дарования Замятина, сказавшиеся в «Уездном», остаются прежние. Повесть немного бледней, но то же в ней словопоклонничество, мастерство, наблюдательность со стороны, ухмылочка и усмешка, анекдотичность (в «Алатыре», пожалуй, больше, чем в «Уездном»), заостренность, резкость и ударность приема, подбор тщательный слов и фраз, большая сила изобразительности, неожиданность сравнений, выделение одной–двух черт, скупость.

Об утробном – и в рассказе «Чрево». Анфимья, баба крепкая, молодая, в соку, из–за потребности иметь ребенка идет на убийство мужа, солит его труп. Но здесь сила чрева дается в другом освещении. В рассказе много лиризма, и утробное у Анфимьи другое, не барыбинское, – ему сочувствуешь. Утробное двоится: оно уже не в образе Барыбы, а в образе Анфимьи, трогательно жаждущей оплодотворения.

К «Уездному» и «Алатырю» по содержанию и теме тесно примыкает повесть «На куличках». Написанная в начале русско–германской войны, она была конфискована царским правительством, а автор, в качестве большевика, был посажен в тюрьму за анти–милитаристскую пропаганду. (Повесть напечатана в Альманахе артели писателей «Круг» N 1). На кулички, к берегам Тихого океана заброшена военная часть, на какой–то всеми забытый и никому не нужный сторожевой пост. Забитые, оболваненные российские мужички, очень сметливые в делах хозяйственных, сельских, но непроходимо–тупые в службе, приспособлены по своим надобностям «господами офицерами»; надобности весьма своеобразного свойства: одного учат по–французски говорить, другой превращен в мамку и няньку девяти ребят, третий существует на кухне для генеральских оплеух, – и все они доведены до потери человеческого облика, и недаром солдат Аржаной походя убивает китайца – в такой обстановке это очень естественно. Внимание автора, однако, сосредоточено не на Аржаных, а на небольшой группе офицеров. «Поединок» Куприна бледнеет перед картиной нравственной гили и разложения, нарисованной писателем: яма выгребная на задворках! Тут и генерал – обжора исключительный, трус, бабник, сластолюбец и пакостник; и ограниченный педант Шмит – на шарнирах, по–своему справедливый, превращающийся в несчастного садиста; и капитан Нечеса, выпестывающий девятерых, в сущности чужих, ребят; и безвольный, рыхлый, российский интеллигент в офицерском мундире Андрей Иванович; и долговязый, нелепый Тихмень, тщетно разрешающий загадку, его или нет «Петяшка», родившийся у жены Нечесы; и тихая полупомешанная генеральша; и полковая дама, жена Нечесы – вся кругленькая, у которой дети – живая хронология. Как и в «Алатыре» и «Уездном», на куличках до смерти скучно, сонно, нелепо. Но не столько скучно, сколько страшно. Это страшное подчеркнуто автором в повести особенно сильно, и на нем – на страшном – в отличие от «Уездного» и «Алатыря» сосредоточено главное внимание... Страшное есть и в этих вещах, но там больше об утробном, о провинциальном фантазерстве, здесь оно основное. Под покровом скучной, мелочной жизни Замятин увидел это страшное и показал читателям, не то незаметное серое, медленно обволакивающее, о чем в свое время писал Чехов, а подлинно кровавое, безобразно зверское, трагичное. Правда, на куличках его часто не замечают, но это потому, что оно вошло в быт. Кончают жизнь самоубийством Тихмень и прямоугольный Шмит, становится «нашим» Андрей Иванович, до звериного доведены солдаты, генерал насилует нежную и хрупкую Марусю, подло, сюсюкающе и слюняво. Как и «Уездное», «На куличках» – политическая художественная сатира. Она делает понятным многое из того, что случилось потом, после 1914 года. Своего рода это, пожалуй, оправдавшееся предсказание, но она выявляет также еще одну черту художественного дарования Замятина, – больше чем ранее написанные им вещи: повесть овеяна подлинным, высоким и трогательным лиризмом. Лиризм Замятина особый. Женственный. Он всегда – в мелочах, в еле уловимом: какая–нибудь осенняя паутинка – богородицына пряжа, и тут же слова Маруси: «об одной, самой последней секундочке жизни, тонкой – как паутинка. Самая последняя, вот оборвется сейчас, – и все будет тихо...»; или – незначительный намек «о дремлющей на снежном дереве птице, синем вечере». Так всюду у Замятина и в позднейшем. Об его лиризме можно сказать словами автора: не значущий, не особенный, но запоминается. Может быть, от этого у Замятина так хорошо, интимно и нежно удаются женские типы: они у него все особенные, не похожие друг на друга, и в лучших любимых из них автором, трепещет это маленькое, солнечное, дорогое, памятное, что едва улавливается ухом, но ощущается всем существом.

И все-таки... когда читаешь «На куличках», то-и-дело вспоминаются старые знакомые: «Поединок» Куприна, «Кукушка» Сергеева-Ценского, чеховская живая хронология, гоголевский петух и т. д.

Отметим пока, что во всех этих вещах: в «Уездном», в «На куличках» борьба против косного, тупого, застоявшегося носит только личный характер. Тимоха, Маруся, Андрей Иванович – протестанты разрозненные, не об'единенные ни с каким коллективом, группой. У автора это не случайно, подробнее об этом, однако, ниже.

## II.

Из Англии, после двухлетнего пребывания в годы войны, Замятин привез «Островитян» и «Ловца человеков». От «Уездного» – к Лондону, к Джесмонду. От пыли, свиней, грязи невылазной – к камням, бетону, железу, стали, цепелинам, подземным дорогам. От Чеботарих, Барыбы, исправников – к чопорной английской жизни, механизированной, расписанной заранее в мелочах. У викария Дьюли, автора книги «Завет принудительного спасения» – все по часам: «расписание часов приема пищи; расписание дней покаяния (два раза в неделю); расписание пользования свежим воздухом; расписание занятий благотворительностью; и, наконец, в числе прочих – одно расписание, из скромности не озаглавленное и специально касавшееся миссис Дьюли, где были выписаны субботы каждой третьей недели».

Жизнь – машина, механизм, все проинтегрировано, все одинаковые, с одинаковыми тросточками, цилиндрами и вставными зубами.

В «Островитянах» и в «Ловце человеков» – сатира на английскую буржуазную жизнь, едкая, острая, эффектная, отделанная до мелочей, до скрупулезности. Но чем более вчитываешься и в повесть и в рассказ, тем сильнее крепнет впечатление, что захвачена не гуща жизни, не недра ее, а ее поверхность. Филигранная работа производится художником, в сущности, над легковесным материалом. Тут мелочи британской жизни; правда, эти мелочи доводят человека до паники, но это не меняет дела. Омеханизированная жизнь по расписанию, поблескивающие пенснэ миссис Дьюли, джентльмены со вставными зубами, мать Кембла, леди Кембл – «каркас в старом, сломанном ветром, зонтике» со своей чопорностью и извивающимися, как черви, губами, проповеди о насильственном спасении, посещение храмов, фарисейство, шпионаж, английская толпа, требующая казни, и казнь – прекрасно, хорошо, умно, талантливо, – но очень похоже на рассказы побывавших за границей Андрей Ивановичей о мещанских нравах добродетельных швейцарских хозяек, приходящих в ужас при виде мужских галош, забытых на ночь у комнаты русской эмигрантки. Занимательны и интересны они, и может случиться, что какой-нибудь Андрей Иванович через галоши эти попадет в тюрьму, там натворит еще что-нибудь неподобающее, его повесят или посадят на электрический стул. Все же преподносить подобные казусы в виде итоговых художественных обобщений маловато и недостаточно. Да еще в наши дни, после войны, во время социальных сильнейших катаклизмов. В Англии, как и повсюду – не одна, а две нации, два народа, две расы, и тот, кто этого не понимает, и тот, кто глазами одной нации хоть на минуту в наше время не сумеет посмотреть на другую нацию, взвесить ее и оценить, – никогда не прошупает подлинных недр общественной жизни, ее глубочайших противоречий, ее «сути». А Замятин смотрит глазами адвоката О'Келли, кокотки Диди, отчасти Кембла, и у него в помине нет тех, других глаз, без которых теперь – ни шагу. О'Келли и Диди – «потрясатели основ» благонамеренной английской жизни. Основы «потрясаются» в гостинице почтенного викария, за обедом у леди Кембл – О'Келли явился к обеду в визитке, предпочтение отдавал виски, а не ликеру, и затеял разговор об Оскаре Уайльде, – в цирке в комнате Диди и пр. Точь-в-точь, как русский эмигрант «потрясывает» основы в прихожей цюрихской хозяйки, оставляя по забывчивости галоши. Сдается, что другие глаза другой нации в Англии, с верфей, с каменноугольных копей, заметили бы что-нибудь посерьезнее и посущественнее, да и выводы сделали бы поосновательнее.

Можно возразить, что тут писателем употреблен особый художественный прием: мелочами, их несоизмеримостью с кровавой развязкой как бы подчеркивается нестерпимое удушье обстановки, в коей находятся аборигены Лондона и Джесмонда. Но в том-то и дело, что здесь не художественный только прием, а нечто более глубокое, интимное, связанное с художественным «средом» Замятина корнями крепкими и неразрывными. По художественному

миросозерцанию автора, в мире – две силы: одна, стремящаяся к покою, другая, вечно бунтующая, динамическая. В ненапечатанном последнем фантастическом романе «Мы» одна из героинь говорит: «Две силы в мире: энтропия и энергия. Одна – к блаженному покою, к счастливому равновесию, другая – к разрушению равновесия, к мучительно–бесконечному движению». «Уездное», «Алатырь», «На куличках» – это равновесие, энтропия. Но и здесь действует хотя бы в искаженном виде другая противоборствующая сила: Тимошка, нелепые фантазмы Кости и других алатырцев, Маруся, Сеня в рассказе «Непутевый» – вечный студент, пьянчуга, легкомысленный, безалаберный, разбрасывающийся, веселое и беспардонное жите которого кончается на баррикадах. В рассказе «Кряжи» эта буйная сила заставляет долго идти друг против друга Ивана и Марью, они «кряжи», а в кряжах должно быть это тугое, упругое, своенравное, непутевое. Все напечатанные Замятиным вещи – в этом мы убедимся еще больше ниже – символизируют борьбу этих двух начал. И Замятин с этой точки зрения безусловно символист, поставивший себе целью одеждами живой жизни одеть законы физики и химии. Аналитическим путем добытые результаты он пытается синтезировать как художник. Оттого и стиль его таков: живой народный сказ, модернизированная разговорная речь и квадратность образов: четырехугольный, квадратный, прямой, уютный и т. д.

Две силы ведут нескончаемую борьбу: но одна – сила инерции, традиции, покоя, равновесия – тяжелыми пластами придавила другую, разрушающую, – как земная кора, облегающая и сковывающая расплавленную огненную стихию. Покой, равновесие – в сонном «Уездном», в жизни Краггсов, четы Дьюли. Только в известные редкие миги открываются клапаны, разрывается кора и тогда, как лава из вулкана, бьет буйная подземная сила разрушения. Обычно же – царит застывшее, оцепеневшее, омертвевшее. Только такие моменты ценны и полновесны. О них рассказывает главным образом Замятин. Это – ось его художественного творчества. Принимает эта сила и «миги» у Замятина самые разнообразные образы, виды, формы. Маруся со своими незначущими разговорами о паутинке и смерти, навсегда запавшими в душу Андрея Ивановича, своенравная Диди, огненно–рыжая Пелька в «Севере», героиня за номером таким–то в романе «Мы». Они олицетворяют самое нужное, ценное: от них идет, через них говорит подлинная сила жизни, ее чрево, самое святое святых. От них – бунты и разрывы в размеренном, обросшем мохом. В рассказе «Землемер» герой никак не может сказать, что он любит Лизавету Петровну. «Миг» приходит, когда собачку «Фунтика» парни из озорства вымазали краской. Жалко стало девушке собачку, полились слезы и – тогда «забыл землемер обо всем и стал гладить волосы Лизаветы Петровны». Потом пришлось было землемеру ночевать с девушкой в одном номере в монастыре и – случись это – так бы и остались они вдвоем, но приехала няня и все кончилось: «так было надо». В «Ловце человеков» таким моментом являются цепелины над Лондоном. В проинтегрированную жизнь Краггсов врываются топающие бомбы и рушится обычный, уравновешенный, отстоявшийся уклад, раздвигается «занавес» на губах миссис Лори, и пианист, непутевый Бейли, целует ее губами «нежными, как у жеребенка», и миссис отвечает ему тем же. Но это только миг: «чугунные ступни затихли где–то на юге. Все кончилось». В «Сподручнице грешных» мужики пробираются во время революции в некий монастырь к игуменье с целью грабежа, но в самый решительный момент «матушка» по особому трогательно угощает пирогами и еще чем–то злоумышленников, и кровавое дело расстраивается. В «Драконе» драконо–человек (красноармеец) только что рассказал в трамвае, как он отправил какую–то «интеллигентную морду» «без пересадки – в царствие небесное» – и вдруг – воробей, замерзающий в углу трамвая – и винтовка уже валяется на полу, дракон изо всех сил отогревает его, а когда тот улетает, «дракон» скалит рот до ушей. Мир – как собака («Глаза»): на нем шелудивый тулуп, у него нет слов, а один брех, ретиво стережется хозяйское добро, за черепушку с гнилым мясом оберегается оно; сорвется с цепи и опять медленно, жалко и виновато, поджав хвост, плетется в хозяйскую конуру. Но... «такие прекрасные глаза? И в глазах, на дне такая человечья грустная мудрость»...

Иногда – это потемкинские матросы («Три дня»), но чаще Диди, О'Келли, Сеня и др. Потемкинские матросы вообще вне поля зрения Замятина. Родился и вырос он в «Уездном»; народ у него большей частью – в образах Аржаных, Тимох, Непротошновых, пьяниц Гусляйкиных, парней, от скуки поливающих водой до полусмерти мальчонка, либо проделывающих

эксперименты с краской и собакой, или – мужиков, бунтующих против сыра («мы это самого мыла тогда фунтов пять приели»). Крестьянина, который по-иному выглядит, например, в записях С. Федорченко или в партизанских рассказах В. Иванова, у Замятина нет. Глазами этих матросов, мужиков, рабочих Замятин не может смотреть на то, что кругом. Интересно, что в своих воспоминаниях о потемкинских днях автор свое внимание сосредоточивает тоже только на миге – три дня, – когда все, казалось, рушится, выходит из берегов. Поэтому момент ему и ценен. Общей связи этих дней с революцией в рассказе совершенно не чувствуется. Автору это и не нужно.

Вот почему в «Островитянах» и в «Ловце человеков» в проинтегрированную жизнь Крагтсов и Дьюли вносят бунтующее Диди, О'Келли и даже Кембл. Бунт получается не очень опасный, ибо берутся не корешки, а верхки. Остро, но допустимо. Бунт – благонамеренный, не тот, на который способны матросы, рабочие, крестьяне. В конце концов здесь только непутевость, узко-индивидуальный протест, от него основы потрясаться не будут. Да писатель и не о том заботится: ему нужно противопоставить проинтегрированной жизни миги, индивидуальное бунтарство, то малое и незначительное и интимное, которое, однако, запоминается и ценится автором превыше всего. В «Уездном», в «На куличках» протесты и борьба тоже личные, в одиночку; других форм борьбы писатель вообще не видит, не отмечает, не ценит. Поэтому у него всегда борьба кончается поражением. Иначе и быть не может, когда во главу угла ставится исключительно индивидуальное. В наше время, повторяем, это мало и поверхностно. А когда художник склоняется к политическому памфлету, можно заранее предвидеть, что у него будут неудачи.

За всем тем и «Островитяне», и «Ловец человеков» остаются мастерскими художественными памфлетами, несмотря на их ограниченное значение. Как и «Уездное», «На куличках», «Алатырь», лондонские вещи писателя останутся в литературе. Нужно еще помнить, что «Островитяне» вышли из печати, когда многие из братьев-писателей, почитавшие себя хранителями заветов старой русской литературы, узрели в викариях Дьюли и мистерах Крагтсах носителей человечности и гуманности, прогресса и иных добродетелей не в пример злокозненным большевикам. Замятин впоследствии не удержался на своей благородной, истинно и единственно по-настоящему «бунтарской» позиции, но об этом речь ниже.

Художественные достоинства «Островитян» и «Ловца» – несомненны. Способность одним приемом дать образ, характер закреплена в отвердевшей форме. Викарий Дьюли, мистер Крагтс – как выкованные. Замятин художник-экспериментатор, но экспериментатор особый. У него эксперимент доведен до крайности, до предела, так сказать, эксперимент в чистом виде. В стиле Замятин ушел от народного модернизированного сказа – это так и нужно в повести о Лондоне. Впервые художником дан тот отчеканенный, сгущенный стиль с тире, пропусками, намеками, недосказами, та кружевная работа над словом и поклонение слову, тот полу-имажинизм, которые впоследствии сильно отразились на творчестве большинства серапионов. До мелочи тщательная работа, столь кропотливая, что приходится все время держать себя в напряжении, вчитываться в каждую строку. Это утомляет, даже подчас доходит до манерности, до пресыщенности, словно автор играет своим мастерством. Особенно переделан «Ловец человеков».

### III.

В рассказе «Непутевый» между конспиратором и подпольщиком Исавом и Сеней-непутевым происходит такой разговор:

Исав говорил:

– И как можно верить во что-нибудь? Я допускаю только и действую. Рабочая гипотеза, понимаете?

Петр Петрович к Сене обернулся:

– Ну, а ты?

– Я-а? Да что ты, чтоб я... да глаза бы мои не глядели на программы все ихние. Слава Богу, в кои-то веки из берегов вышли, а они опять в берега вогнать хотят. По мне уж половодье, так половодье, во-всю, как на Волге...

В соответствии с этим непутевому Сене дается явный моральный перевес: Сеня героически гибнет на баррикадах, а Исав резонерствует по поводу его бессмысленной гибели, хотя в холодном, даже враждебном уважении своем автор не отказывает Исаву.

Положение – глаза бы мои не смотрели на программы все ихние – органически вытекает из всего художественного мировоззрения писателя. Как мы видели выше, Замятин подошел к сложным явлениям общественной жизни с физической теорией о двух силах в мире: энтропии и энергии. Вышло у него при этом так, что начало разрушительное действует «в мигах», «случаях», в индивидуальных, интимных порывах человеческого духа. С этой же меркой художник подошел и к русской революции. Получилось то, что должно получиться в этих случаях. Теория о двух силах в приложении к обществу не то, что не верна, а прежде всего отвлеченна, а следовательно и не верна. Это – общие, ничего не значущие места, не заполненные ничем конкретным; живая жизнь тут вытекает, как вода между пальцами. Есть по сути дела мертвая схема, приложимая к чему, где, как и когда угодно; отвлеченное бунтарство, революционизм, еретичество во имя еретичества. «Половодье», «мучительно–бесконечное движение», «непутевость», «отшельничество», – все это очень пусто, незначуще, абстрактно. В «Островитянах», да и в «Уездном», в «На куличках» это отвлеченное бунтарство в большой мере обессилило художника. В отношении писателя к русской революции оно привело к органическому ее непониманию. Так и должно было случиться: как только «еретик во имя еретичества» попытался с горних высот спуститься на землю, получился большой разлад. На земле «бунтующей» тоже оказались «программы ихние», мужики, рабочие, массы; на земле ставились конкретные, «земляные» цели. Очень мало интересовались интимным, личным бунтарством вообще, зато подготавливали и пускали в действие огромнейшие коллективы: коммунистов, Красную армию и пр. Исторически и социологически отвлеченный революционизм и так называемый духовный максимализм выражали предреволюционную розовую интеллигентскую романтику и еще до революции указывали на существенный разлад идеала и действительности в сознании широких кругов интеллигенции. Ликвидация самодержавия мыслилась необходимой и желанной, но с другой стороны, уже тогда интеллигенция опасливо оглядывалась на стихийный рабоче–крестьянский большевизм. Отсюда – желание увидеть революцию благородной, сделанной не корявой рукой мужика и рабочего, а чистыми руками с отшлифованными ногтями. Как только обнаружилось, что этого не будет, что революция будет корявой – бунтарство русских О’Келли и Сенек быстрейшим манером развеялось, подобно дыму. Духовный максимализм и свирепейшее еретичество остались вдруг где–то за пределами революции, обнаружилось, что у максимализма «душа видом малая и отнюдь не бессмертная», что всесветный революционизм выглядит очень уж, даже до чрезмерности, культурным, умеренным и аккуратным, что посягает он завоевать небеса, а не землю грешную, – что это говорилось о революции духа, в каком–то особом огненном преображении, а совсем не об этой, как ее бишь, «республике этой», – о мигах интимных и всеочищающих, а не то, чтобы усадьбы грабили, фабрики отбирали и культурные ценности растаскивали по хатам и т. д., и т. д.

У Замятина мы видим: и это якобы–непримиримое бунтарство, принципиальное и неутомимое, – и народ в образах Аржаных и Гуслиякиных, – и взгляд на идеал, как на нечто неисправимо оторванное от земли, – признание революции в духе, в мигах интимных, – и отчужденность, холодную отдаленность от подлинного лика революции и враждебность к ней.

Как бы то ни было, после Октября Замятин написал ряд рассказов, сказок, доставивших несомненное удовлетворение самым ярким врагам Октября и большое искреннее огорчение и негодование знавшим и ценившим его талант: «Дракон», «Мамай», «Пещера», «Церковь божия», «Арапы», «Сподручница грешных» и, наконец, роман «Мы». Из них самой талантливой вещью является «Пещера» и самой серьезной «Мы».

Приходилось слышать возражение, что очень поспешно и преждевременно окрашивать в белый цвет художественные вещи Замятина последнего времени: не всякая сатира есть белая агитка и не все, что рядится в красный цвет, есть настоящая революция. Это так. У нас действительно есть боязнь коснуться язв советского быта, против чего всемерно следует бороться – и часто бывает так: молчат, молчат, да и начнут бухать потом в набат (пример: взятка хотя бы). И бесхребетных найдется не мало. Если бы Замятин писал свои едкие вещи, оставаясь на почве революции, его можно было бы только приветствовать. К сожалению, дело обстоит совсем не так. Замятин подошел к октябрьской революции со стороны, холодно и враждебно: чужда она ему не в деталях, хотя бы и существенно важных, а в основном.

«В странном незнакомом городе – Петрограде – растерянно бродили пассажиры. Так чем-то похоже – и так не похоже – на Петербург, откуда отплыли уже почти год и куда, Бог весть, вернутся ли когда-нибудь?.. Австралийские воины в странных лохмотьях, оружие на веревочках за плечами... австралийцы на пролом краснороже перли с огромными торбами» («Мамай»).

Еще: «На трамвайной площадке временно существовал дракон с винтовкой, несаясь в неизвестное. Картуз налезал на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если бы не уши: на оттопыренных ушах картуз засел... и дыра в тумане: рот» («Дракон») В «Арапах» драконы и австралийцы именуются краснокожими. Так может писать только гражданин–пассажир республики, который на республиканском корабле в сильнейшую качку исходит зеленью от морской болезни. Слов нет, морская болезнь – пренеприятная болезнь, но если пассажир переносит свое состояние на матросов, на корабельную команду, до–упада работающую во время сильнейшего шторма, чтобы довести корабль до гавани, – это уже совсем нехорошо и несправедливо. Так нехорошо и несправедливо и ведет себя наш пассажир в отношении корабельной команды и матросов: и австралийцы–то они, и оружие у них на веревочках, и рты, как дыра, все ему не нравится. Положение еще осложняется тем, что пассажир попал на корабль неожиданно, негаданно, и не знает, куда несется корабль, к какой гавани пристанет, да и пристанет ли. Тут уже и зелень от морской болезни и иные неудобства являются совершенно неоправданными, бессмысленными. В самом деле, во имя чего претерпеваются все эти муки и неудобства? Не лучше ли было сидеть у себя дома, в гостиной: «моя синенькая комната, и пианино в чехле, и на пианино – деревянный конек–пепельница». Из «Пещеры» это. Рассказ прекрасно выписан и передает то, что было. Были эти дни, когда комнаты превращались в ледяные пещеры и надо всем царил жадный пещерный бог: печка. Мартын Мартыныч жалко и неловко крал дрова, чтобы согрелась Маша. И Маша была исхудавшая и не встававшая с постели. Вспоминала о синей комнате, просто и быстро брала флакон с ядом, чтобы умереть, по–будничному отсылала Мартына Мартыныча посмотреть на луну, чтобы не видел, как она умирать будет, и тот покорно шел. Все было. Но как рассказано, в каком освещении дана вещь? О драконах–большевиках – ни слова, но весь рассказ заострен против них. Искусной рукой направляет автор каждую мелочь против них: они виновны в пещерной жизни, и в кражах, и в смерти Маши. Особенно становится это ясным в контексте иных замятинских вещей. Достаточно сопоставить описание дракона с мягким лиризмом, которым обвеял писатель воспоминания Маши о пианино, деревянном коньке, открытом окне и пр.

Раз не известно, куда несется корабль, и не понятно, почему на нем пассажиры, – все плаванье, вся борьба с вражескими стихиями кажется дикой и бессмысленной. Как будто арапы дерутся: то черные искрывают и зажарят краснокожих, то краснокожие поджарят черных, да еще в придачу возмущаются черными: как черные осмелились увечить нас?.. («Арапы»). С особой наглядностью здесь обнаруживается, что автор – в стороне, что он – холодный и враждебный наблюдатель. Так писать может только тот, кто не был активным участником событий и борьбы. Борьба же была такова, что к ней подходить со старыми интеллигентскими мерками было не только невозможно, но прямо преступно. Единственно в гуще этой борьбы, в кровавой и огненной купели ее, познавалось, что можно и чего нельзя. Можно ли принять и оправдать убийство связанного человека? Можно ли прибегать к шпионажу? Дано это знать тем, кто борется, ненавидит, любит, живет в пыли, в огне стихии, а не плавающим и путешествующим. Можно ли? Можно и должно, если враг сам ничем не брезгует, если дошел он до животного остервенения, если прибегает он к худшему из худшего, если он продажен и играет роль наймита и шпиона у викариев Дьюли и мистеров Крагтсов. Не отвлеченно решаются эти и подобные вопросы в интеллигентских закутах, а на поле брани, когда имеют дело с реальным врагом, когда известно, что он предпринимает и практикует сам. Иная постановка вопроса – моральная астрология, беспомощное умничанье, и только на руку врагу. Таким духом пропитаны «Сказка», «Церковь божия». Божия церковь оказалась с душком, да еще с каким, а все оттого, что построил ее Иван на денежки купца, зарезанного им и ограбленного. Мораль: нельзя хорошее дело строить на трупах. А кстати и другой вывод: не нужно грабить купца – нехорошее дело, нечистое. И третий: пусть купец живет, да поживает, т.–е. грабит. Едва ли автор согласен на последний вывод, но не согласится он единственно в силу своей непоследовательности. Практически, выходит так, пусть грабит купец; общественная борьба классов имеет свою логику. Получился же послед-

ний вывод оттого, что «сказочка» страдает, помимо прочего, одной неправильностью: купец представлен лицом страдательным, на самом же деле он – первоючий грабитель, и прежде чем его обчистил Иван, он облапошил до нитки сотни, а может быть, и тысячи Иванов, тех самых Иванов, которые его потом ограбили. Положение–то получается совсем иное. На наших глазах духовный максимализм, еретичество во имя еретичества, принципиальное бунтарство превращаются мало–по–малу в какую–то мутную, подслащенную идейную жижу, которую проповедывали Иванам с амвона при поощрении Чеботарих и их сынков. В рассказе «Сподручница грешных» («Мамаша, слова–то какие»), как уже упоминалось выше, мужики с разрешения их совета совсем уже сладили дело с ограблением игуменьи в монастыре. Дело расстроилось оттого, что игуменья оказалась очень доброй, именинницей и очень уж хорошо обошлась с мужиками.

Встал Сикидин, лоб нагнул – бык брухучий. Руками об стол оперся, правая – тряпкой замотана.

– Батюшка мой, это что ж у тебя рука-то? Дай я тебе чистенькой завяжу, а то еще болеть прикинется...

Поднял руку Сикидин. На игуменью – на руку – запнулся...

Очень умилительно. Прямо душеполезное чтение, в духовную хрестоматию годится. По крайней мере, если б существовали сейчас «Епархиальные Ведомости», то в части неофициальной рассказ мог явиться настоящим украшением, мироточиво, а стиль – не чета борисоглебским и алатырским Едыткиным, пописывавшим когда–то в «Ведомостях».

Читая подобные вещи, невольно думаешь: восстало бы из гроба хоть на минутку старое царское правительство, в умиление бы пришло: бунтари–то стали многие какими: не то что запрещать или сажать, как раньше, за повесть «На куличках», а размножай для народного чтения без числа, не жалея денег. А вот эти драконы, австралийцы, краснокожие, или как их там еще, – большевики словом, толкуют о какой–то классовой борьбе, определяемой законом каким–то, а все дело в том, чтобы посадить Сикидиных за один стол с матушками, да пусть эти матушки сумеют во время улыбнуться по-особому, да пирожок подсунуть, да ручку перевязать: какая там борьба, истинное в этом – в нечаянных, но особых жестах, словах, взгляде, в том невесомом, незначущем, но запоминающемся, что ценнее всего. Вот только краснокожих этих не убедишь: упрямые. Не верят «в обстоятельства в разрез наших ожиданий» и не проникаются исключительными, редчайшими моментами.

Об этих моментах и мигах нужно сказать еще несколько слов. Очень хорошо, когда Маруся у автора говорит Андрею Ивановичу о паутинке и смерти, или землемеру помогает «Фунтик»: уместно, лирично, художественно–правдиво, потому что тут личное, интимное и только. Но когда художник «паутинкой», мгновенными прозрениями и т. п. пытается разрешить сложнейшие социальные проблемы и сказать свое слово в общественной борьбе – получают пустяки, сплошной сахарин, липкая патока, политическая маниловщина, по той простой причине, что «паутинкой» тут ничего не поделаешь, что добродушные жесты и порывы монахинь и прочих героев и героинь ни в малейшей степени не определяют хода и исхода борьбы. Замятин думает иначе.

В статье об Уэльсе Замятин пишет:

«Социализм для Уэльса, несомненно, путь к излечению рака, в’евшегося в организм старого мира. Но медицина знает два пути для борьбы с этой болезнью: один путь – это нож, хирургия, который, может быть, либо вылечит пациента радикально, либо убьет; другой путь – более медленный – это лечение радиом, рентгеновскими лучами. Уэльс предпочитает этот бескровный путь»...

Все это крайне неудачно, но характерно для Замятина. Маркс говорил, что новое общество рождается из недр старого, подобно бабочке, выходящей из куколки (из гусеницы, собственно говоря). Это в тысячу раз правильней, чем рассуждения писателя о каком–то организме, который нужно подлечить, хотя и основательно. Речь в эти моменты скорее идет о накладывании щипцов и прочих акушерских обязанностях, чем об излечении организма: его нечего и незачем лечить: куколка и бабочка. Приходится ли накладывать щипцы и пр. или нет – зависит от обстоятельств, а совсем не от доброй воли акушера. Но Замятин пишет: предпочитает... лечить... организм... бескровно. Детские пустяки. Но в этом весь социализм Замятина. Он тоже «пред-



почитает» бескровный путь воздействия на человека: нужно только открыть людям окна душ своих, и тогда Сикидин опустит зверскую лапу, а игуменья останется в монастыре, что ли?

Так духовное босячество, еретичество и максимализм превратились на наших глазах в обычные мещанские рассуждения – мы все социалисты, но предпочитаем бескровный путь и прочее.

Повесть Замятина «Север» вскрывает еще одну немаловажную черту его современного творчества. Где-то, тоже у чертей на куличках, где «сквозь тысячеверстный синий лед – светит мерзлое солнце на дно» (прекрасно сказано) живут: хозяин и лавочник Картома, рыболов-работник Картомы Морей и рыжая чудесная Пелька. Картома шарит по земле, обвешивает, покупает «женок» за тухлятину, набивает карманы, пьянствует, – Морей глядит в небо. С детства это у него с того дня, как тонул в реке. Откачали тогда, «только балухманной какой-то стал, все один, и глядит не глядит на тебя – мимо, и кто его знает, что видит?». Вышло так, что полюбил Морей Пельку, и она его, и было им хорошо, пока фонарь не заслонил совсем Пельку. О фонаре упомянул – соврал Картома: светит будто бы в Питере громадный фонарина, и от него светло кругом, как днем. «Морея осенила благодать: фонарь устроить, как в Питере: запалить над становищем – и ни ночи, ни чего: вся жизнь по-новому». Голодует Морей с Пелькой, но Морею не до этого: он фонарь мастерит. А Пельку в это время взял Картома, а из строительства ничего не вышло: не осветил фонарь тысячеверстной мерзлой тьмы. Но и Пелька не могла забыть Морея. Повесть кончается гибелью обоих: Пелька устроила так, что подмял их на охоте под себя медведь.

Мотив знакомый, разработанный раньше в повести «Алатырь». И если сопоставить «Север» с «Алатырью», станет очевидным, откуда навеян этот взгляд автора на идеал и действительность: от уездного это. Верная и правильная, в условном и ограниченном смысле и для известной обстановки, мысль писателя становится неверной в качестве художественного обобщения. Но художник нигде не попытался дать другого разрешения вопроса об отношении идеала к действительности, поэтому надо считать, что другого решения для него и нет. Идеал всегда оторван от жизни и душит ее. Такой подход в наши дни прямой дорогой ведет к усталым обывательским настроениям (вспомним А. Белого с его недавней проповедью: долой великие принципы – хочу лягушечьей жизни, хочу обывателем быть).

Наконец, о последней вещи Замятина о романе «Мы», еще не напечатанном.

Недавно в одной из своих речей тов. Ленин заметил: «социализм уже теперь не есть вопрос отдаленного будущего, или какой-нибудь отвлеченной картины, или какой-либо иконы». В этом – главное нашей эпохи.

Социализм перестал быть идеалом в том смысле, в каком он был раньше, скажем, лет 20–30 тому назад. Он – не призывная звезда, сияющая в далеких и чистых небесах, он стал вопросом тактики, практики и воплощения в непосредственно-данную жизнь. И это заставляет одних радостно и трепетно заглядывать куда-то выше, стараться приподнять следующую завесу и дерзко мечтать о дальнейших завоеваниях, – и великим, неподдельным страхом наполняет других, страхом перед тем социализмом, который уже входит, так сказать, в обиход, ибо исторический приговор приводится уже в исполнение. Роман Замятина интересен именно в этом отношении: он целиком пропитан неподдельным страхом перед социализмом, из идеала остановившимся практической, будничной проблемой. Роман о будущем, фантастический роман. Но это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее. В этом будущее все проинтегрировано на земле и строится великий интеграл для того, чтобы завоевать всю вселенную и дать ей математически-безошибочное счастье. Нерушимой стеной отделено человеческое культурное общество от остального мира и со времени 200-летней великой войны – а прошло с этих пор 1.000 лет – никто не заглядывает за эту стену и никто не знает, что там. Все остеклянено, все на виду, на учете. Стеклопанное небо, стеклянные дома; нету «Я» – есть «Мы», в один час встают, работают, под команду едят нефтяную пищу, в определенные часы любят по розовым талончикам, и надо всем – единое государство и благодетель человеческого рода, мудро пекущийся о безошибочно-математическом счастье. Однако не все проинтегрировано: есть у человека мохнатые руки и «душа» и это глупое «хочу по своей воле жить». Не у всех, но все же такие и не одиночки. И вот возникает мысль: разрушить стену, свергнуть благодетель, уничтожить математику в жизни.

Руководит всем этим женщина, героиня за номером. Вместе с ней и с группой других разрушителей один из строителей Интеграла – от его имени ведется повествование (записи), – попадает через подземный ход за стену. Там: «Земля, пьяная, веселая, легкая, плывет» и люди без одежды, покрытые блестящей шерстью, трава, солнце, птицы. Подготавливается восстание, где-то разрушена стена, делается попытка использовать Интеграл при полете для тех, кто за стеной.

Но бюро хранителей раскрывает заговор; производятся аресты, героиня подвергается казни, а у строителя, как и у всех, производят операцию: вырезают фантазию.

Роман производит тяжелое и странное впечатление. Написать художественную пародию и изобразить коммунизм в виде какой-то сверх-казармы под огромным стеклянным колпаком не ново: так издревле упражнялись противники социализма – путь торный и бесславный. А если прибавить сюда рассуждения о носсах, – а это тоже – есть, – которые должны быть непременно у всех одинаковыми, то станет ясным характер и направление памфлета.

И все здесь неверно. Коммунизм не стремится покорить общество под ножи единого государства, наоборот, он стремится к его уничтожению, к тому, чтобы оно отмерло. Коммунизм не ставит целью поглощение «Я» – «Мы», он ведет к синтезу личности с общественным коллективом; в его задачу не входит также проинтегрированная, омеханиченная и омашинизированная жизнь в том виде, как это представлено художником – в коммунистическом обществе не будет ни города в его настоящем, ни деревни с ее «идиотизмом» – мыслится соединение города с деревней. Если художник имел в виду наш коммунизм военного времени, то и здесь памфлет бьет мимо цели: практику военного коммунизма можно понять, только приняв во внимание, что нужно было воевать, воевать, воевать с могущественным врагом, что Сов. Россия была осажденной крепостью; об этом в романе – ни слова. Противопоставлять коммунизму травку, своеволие человеческое и людей, обросших волосами, значит – не понимать сути вопроса. Еще Глеб Успенский отметил, что травоядная жизнь имеет один существенный недостаток: от пустого случая зависит. Ворвется в жизнь такой случай, – а он врывается постоянно и непрерывно – и вся удивительная травоядная гармония идет на смарку. Потому-то и отказался человек от этого райского первобытного блаженства и захотел устроить свой рай с машинами, электричеством, аэропланами. Что же касается формулы: по своей глупой воле жить хочу, то ведь это только кажется людям, обросшим волосами, что они живут по своей воле; при социализме эта зависимость человека от стихии и незнание этой зависимости будут заменены знанием и планомерным научным освобождением от нее (прыжок из царства необходимости в царство свободы).

Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму. Не даром он перелицевал своих «Островитян» и перенес оттуда в роман главнейшие черты Лондона и Джесмонда, и не только это, но и фабулу. Иногда это доходит до мелочей (носы и проч.). И как будто чувствуя, что не все в романе на месте, Замятин вкладывает в уста своей героини N 1, слова, совершенно не ожидаемые и не вяжущиеся с общим духом романа. Отвечая строителю, N 1 говорит, что герои двухсотлетней войны (читай – большевики) были правы, так как разрушали старое. Их ошибка в одном: они решили потом, что они последнее число, а такового нет, т.-е. из разрушителей они сделались консерваторами. Если это так, если «герои двухсотлетней войны» были правы в свое время, то спрашивается, переживаем ли мы теперь это время, время разрушения старого мира? Всякий, находясь в здравом уме и твердой памяти, скажет: да, переживаем, – по той простой причине, что старый мир еще не разрушен и стоит пока что довольно крепко. А раз так, то на каком основании художник находит своевременным бороться с «коммунистическим консерватизмом», оставляя в последнее время в тени другой, старый мир? Или он полагает, что мы уже победили вконец? Мы, конечно, уверены, что победим окончательно и бесповоротно, но считать это совершившимся фактом – легкомысленно. Роман-то, следственно, бьет не туда, куда следует.

В романе протест и восстание свое начало ведут от любви строителя к женщине за номером таким-то. Мотив – замятинский, узко-индивидуальный. Не мудрено, что конец – пессимистический. Единое государство раздавило восставших, а к тому же и героиня в ее отношениях к строителю оказалась сама проинтегрированной: она имела в виду использовать его как нужного и полезного человека. Другого конца и не может быть, когда коммунизму противопоставляется травка, люди без одежд и узко-исключительно личный протест.

Замятин вообще пессимист. У него сила косности, инерции всегда побеждает, сила разрушения только на миг преодолевает ее, хотя и ведет борьбу нескончаемую. От уездного это. Уездное легло на творчество Замятина всей своей неподвижностью и застойностью, своими кажущимися постоянством и нарушимостью.

С художественной стороны роман написан превосходно. Замятин достиг здесь полной самостоятельности и зрелости. Тем хуже, ибо все это идет на служение злему делу...

В прекрасной во многих отношениях статье своей об Уэльсе Замятин касается книги Уэльса «Россия во мгле» и приводит его мнение о русских коммунистах, которые по автору можно взять эпиграфом ко всей книге: «Я не верю, – говорит Уэльс, – в веру коммунистов, мне смешон их Маркс, но я уважаю и ценю их дух, я понимаю его».

По поводу этих строк Замятин пишет:

«... Уэльс... не мог сказать иначе. Еретик, которому нестерпима всякая оседлость, всякий катехизис – не мог иначе сказать о катехизисе марксизма и коммунизма, неугомонный авиатор, которому ненавистней всего старая, обросшая мохом традиций земля, не мог иначе сказать о попытке оторваться от этой старой земли на некоем гигантском аэроплане – пусть даже и неудачной конструкции».

Очень неудачно и невнятно в конце концов и о коммунизме: то «церковь божия», построенная на кровушке и с запахом скверным, то единое проинтегрированное государство, где людей гонят, к счастью, кнутом, а то вдруг – здорово живешь – гигантский аэроплан, пусть неудачной конструкции, но пытающийся оторваться от земли, обросшей мхом традиций. Не продумано, не доделано, сталкивается друг с другом, нет цельности, нет единого широкого обхвата, «изюминки» нет.

И еще: «еретик» – любит это слово Замятин – «еретик» Уэльс внутренним чутьем понял как–то по–своему современных коммунистических еретиков буржуазной цивилизации и сказал: уважаю, ценю, понимаю... а вот автор «Уездного», «На куличках», «Алатыря», «Островитян», проповедник принципиального еретичества и максимализма не нашел для себя лучшей доли в годы тягчайшей борьбы со старым миром, как выписывать вещи, которым по справедливости следует дать общий подзаголовок: долой коммунизм, коммунистов и Октябрь.

«Еретик» до сих пор не почувствовал и не дал почувствовать читателю ни одной вещью своею, что самые опасные еретики из еретиков в отношениях к старому миру – мы, коммунисты. Самые опасные, самые верные, самые закаленные и твердые до конца. Станный еретизм, странный максимализм. Он так по сердцу и обывательской улице, зачиревевшей в своих рассуждениях об одинаковых носах по декрету, – и мистерам Краггсам, для которых Советская Россия – вроде чугунных ступней, бомб над Лондоном.

На очень опасном и бесславном пути Замятин.

Нужно это сказать прямо и твердо.

И еще раз из Уэльса. Замятин сочувственно цитирует слова Питера–Уэльса: «мы должны жить теперь как фанатики. Если большинство из нас не будут жить как фанатики – этот наш шатающийся мир не возродится». Мы не знаем, что имел точно в виду Питер, но это золотые слова, если их применить к социальной борьбе наших дней. И мы, коммунисты, помним их твердо: мы должны жить теперь как фанатики. А если так, то какую роль играет здесь то узко–индивидуальное, что особенно ценит автор? Вредную, обывательскую, реакционную. В великой социальной борьбе нужно быть фанатиками. Это значит: подавить беспощадно все, что идет от маленького зверушечьего сердца, от личного, ибо временно оно вредит, мешает борьбе, мешает победе. Все – в одном, – только тогда побеждают.

#### IV.

Наша статья будет неполной, если не отметить влияния Замятина на современную художественную жизнь, его удельного веса. Он несомненно значителен. Достаточно сказать, что Замятин определил во многом характер и направление кружка серапионовых братьев. И хотя серапионы утверждают, что они собрались просто по принципу содружества, что у них и в помине нет единства художественных приемов, и, кажется, также они «не имеют отношения к Замятину» – в этом все–таки позволительно усумниться. От Замятина у них словопоклонничество, увлечение мастерством, формой; по Замятину вещи не пишутся, а делаются. От Замятина стилизация, эксперимент, доведенный до крайности, увлечение сказом, напряженность образов, полу–имажи-

низм их. От Замятина – подход к революции созерцательный, внешний. Не хочу этим сказать, что отношение их к революции такое же, хотя и здесь замятинский душок у некоторых чувствуется. И если среди серапионов есть течение, что художник, подобно Иегове библейскому, творит для себя, – а такие мнения среди серапионов совсем не случайны – это тоже от Замятина. Может быть тут, впрочем, не столько влияние, сколько совпадение, но совпадение разительное.

## А.К. ВОРОНСКИЙ. В. МАЯКОВСКИЙ

### I. «Весь из мяса, человек весь»

У значительного писателя всегда есть свое «самое главное». У Маяковского главным служит его человек. Человек – основная тема произведений поэта от «Флейты позвоночника» до «Ленина». Даже там, где на первый взгляд Маяковский как будто говорит о другом, он остается верен своему герою. Герой и тема у него есть. Этим он отличается от многих и многих современных художников, у которых есть материал, глаз, слух, талант, но нет героя. Присутствие его выводит Маяковского из порочной золотой серединки, из ряда так называемых обещающих натур. Своеобразие Маяковского – от его героя. Здесь истоки его пафоса, основных его мотивов. Иногда писатель напоминает каторжника, прикованного к тачке: тщетно он старается освободиться – цепи крепки иковка прочна. Недаром поэт пригвоздил своего человека к невяскому мосту и заставляет его стоять из года в год: «Семь лет я стою. Я смотрю в эти воды, к перилам прикручен канатами строк. Семь лет с меня глаз эти воды не сводят. Когда ж, когда ж избавления срок?» Человек – поэтическое бремя и пленение, радость и надежда, тень, неугомонно и неотвязно следующая за писателем, двойник, друг детства и поверенный, враг и надоедливый, постылый, постоянный гость.

Как же выглядит этот герой, каков он, чего хочет, откуда и куда идет?

Прежде всего он прост, «как мычание». В своей подоплеке он примитивен, первобытен. Человек Маяковского – сплошная физиология. Он – из мяса, костей, крови, мускулов. Вспомните широко известные строчки из «Человека»:

Две стороны обойдите.  
В каждой  
Дивитесь пятилучию,  
Называются «руки»  
Пара прекрасных рук!  
Заметьте:  
Справа налево двигать могу!  
И слева направо.  
Заметьте:  
Лучшую  
Шею выбрать могу  
И обовью вокруг.  
Черепу шкатулку вскройте,  
Сверкнет  
Драгоценнейший ум.  
Есть ли,  
Чего б не мог я!  
Хотите, –  
Новое выдумать могу  
Животное?  
Будет ходить  
Двухвостое  
Или треногое  
Кто целовал меня,  
скажет,  
есть ли  
слаще слюны моей сока.

Покоится в нем у меня  
Прекрасный  
Красный язык,  
«О–го–го» могу  
Зальется высоко, высоко  
«О–го–го» могу  
И охоты поэта сокол  
Голос  
Мягко сойдет на низы.  
Всего не сочтешь.  
Наконец,  
Чтоб в лето  
Зимы  
воду в вино превращать чтоб мог,  
у меня  
под шерстью жилета  
бьется  
необычайнейший комок.  
Ударит вправо – направо свадьбы,  
Налево грохнет – дрожат миражи...

Герой Маяковского упоен и несказанно рад, что у него есть две руки, что он может ими двигать слева направо, что язык может крикнуть «о-го-го». Звериная радость звериному. В человеке Маяковскому заметно биологическое, непосредственно данное. Он – наивный реалист. Правда, у героя–поэта драгоценнейший ум – может даже выдумать животное, – но, надо полагать, кошка, собака, лошадь, пантера, любое из четвероногих тоже «выдумывают». В «Человеке» дальше рассказывается, как на глазах у всех герой Маяковского может у булок загнуть грифы скрипок, превратить головки в подвале сапожника в арфы, но и здесь четвероногие едва ли уступят ему.

Говорят: человек – добр, человек – зол, человек – общественное животное, человек – Бог, носитель, сосуд потустороннего, нездешнего. Маяковский говорит: человек прост, как мычание. У него руки, ноги, язык, он может передвигаться, и это самое удивительное, самое ценное, самое прекрасное и важное, он груб, герой Маяковского, жаден, вгрызается зубами за свое, он не хочет пропустить ничего, что дано ему природой, отдать, пожертвовать, – он эгоистичен и своенравен, он – дитя и дикарь, он зоологичен. У поэта в числе его сатирических вещей есть рассказ, как он сделался... собакой: вырос клык, потом появился хвост, человек стал на четвереньки и залаял зло на толпу. Герою Маяковского в самом деле нетрудно пережить это чудесное перевоплощение: есть для этого несомненные данные. Очень естественно, что поэт отмечает свою любовь к зверю: «Я люблю зверье – увидишь собачонку – тут у булочной одна – сплошная плешь из себя, и то готов достать печенку. Мне не жалко, дорогая – ешь!» Иван в «150.000.000» для одоления Вильсона начиняет себя зверьем.

Человека Маяковский поставил на четвереньки.

Желания, грезы, мечты, идеалы тоже от четверенек.

В стихах «Гимн судьбе» перуанцы грезят о бананах, об ананасах, о вине, о птицах, о танцах, о бабах и баобабах, о померанцах. Об этом же грезит и герой Маяковского. «Тело твое просто прошу, как просят христиане», – обращается он к возлюбленной. «Отчего ты не выдумал, чтоб было без мук целовать, целовать, целовать?» – закликает он Бога. «Нам надоели небесные сласти – хлебище дайте жрать ржаной. Нам надоели бумажные страсти – дайте жить с живой женой». Мечтания его о будущем земном рае, об освобожденной, обетованной земле совпадают вполне с перуанскими грезами. Он хотел бы, чтоб в этом раю залы ломились от мебели, чтоб труд не мозолил руки; там шесть раз в году будут расти ананасы, будут ходить всякие яства: «берите сегодня, режьте и ешьте». «Пустыни смыты у мира с хари, деревья за стволом расфеерили ствол...» «и поет, и благоухает, и пестрое сразу... моря мурлыча легли у ног». Авто, метро, дирижабли, броненосцы без пушек, марсиане. Герой Маяковского провидит, что в будущем научатся воскрешать людей по выбору, кого найдут нужным – и он просит за себя: «воскреси – свое дожить хочу».

Разумеется, наш перуанец живет в XX веке, он побывал в фешенебельных залах, оценил благую силу электричества, поплавал на дирижаблях. Но по–прежнему, по–древнему, как главный материалист, он думает исключительно вещами, о вещах, об ананасах, о бабах и померанцах. К ним прибавлены стильная мебель, электричество, авто. Здесь все дело в количестве, а не в качестве. Качественно в этих мечтах наш герой ничем не отличим от доподлинного перуанца.

Перуанец Маяковского не одобряет ничего небесного, он земнороден, он язычник и атеист. Небо... там нет ничего осязаемого, осязаемого. Платон, Кант, Гегель, Толстой, Руссо, Христос, Сократ, сложнейшие системы идеализма, христианская культура, нравственное самоусовершенствование, царство Божие внутри вас есть, усилия гигантов человеческой мысли распутать идеалистические тенета и опустить человека на землю, Дидро, Гольбах, Фейербах, Дарвин, Маркс, Ленин, философские книги и трактаты... герою Маяковского все это ни к чему, его аргументы против «небесного», духовного, идеалистического несложны и просты до обнаженности; так, наверное, рассуждает реалист–перуанец: «нет тебе ни угла ни одного, ни чаю, ни к чаю газет», там «постнички лижут чай без сахару». Не рай, а сущая нора: негде щей похлебать и лифта нет. «Жилы и мускулы молитв верней». От бестелого, эфирного, невесомого скучно, серо и тоскливо. «Ядовитое войско идей» идет на потребу одним только Вильсонам. Мечников снимает нагар с подсвечников в отеле Вильсонов, философия талмудит голову; книжки загружают пустые головы «для веса». Духовное, душевное лишает человека наслаждения красным своим языком, мускулами, оно уводит его в выдуманные, в миражные Арараты, которых нет и не будет. В своей автобиографии Маяковский рассказывает: на экзамене при поступлении в гимназию священник спросил его, что такое «око»? «Я ответил – «три фунта» (так по–грузински). Мне объяснили любезные экзаменаторы, что «око» – это «глаз» по–древнему, церковнославянскому. Из–за этого чуть не провалился. Поэтому возненавидел сразу – все древнее, все церковное и все славянское. Возможно, что отсюда пошли и мой футуризм, и мой атеизм, и мой интернационализм» («Я сам»). «Духовное», а не грузинское объяснение «ока» пришлось не по нраву поэту, – также не по нраву ему приходится, когда жизни, которая есть ананасы, лифты, хлеб, чай, газеты, вино, дают «духовное» толкование и направление. Поэт решительно предпочитает грузинское объяснение: «Мельчайшая пылинка живого ценнее всего, что сделаю и сделаю».

Человек Маяковского – *большой* не в переносном, духовном смысле, а в буквальном, в физическом. У него здоровенный рост, руки, ноги, все выше среднего. Он так рассказывает о себе: «Я же ладно сложен... громада – любовь, громада – ненависть...»

На мне ж  
с ума сошла аномалия –  
Сплошное сердце –  
Гудит повсеместно.  
О сколько их,  
одних только весен  
за 20 лет в распаленного ввалено.  
Их груз нерастроченный – просто не сносен.  
Не сносен не так для стиха,  
А буквально... («Люблю»)

Человека Маяковского распирает от желаний, от мускулов, от гуда крови. «Что может хотеться этакой глыбе? А глыбе многое хочется». Порой он готов выскочить из себя, упрямо вырваться из своего «я». Он готов опереться на ребра для этого, но «не выскочишь из сердца». От себя не уйдешь, земля имеет свое иго, свои законы.

Отсюда «рев и рык» в поэзии Маяковского, его необузданность, отсутствие художественной меры, преувеличенность, непомерность и огромность образов, эмоциональная сгущенность и насыщенность стиха, космополитизм. Для его человека мир тесен, как клетушка. Земля сжимается в маленький комок, становится знаемой, плоской и скучной, беспредельные небесные пространства теряют свою беспредельность. «Оглядываюсь – эта вот зализанная гладь и есть хваленое небо?» Вещи уменьшаются в размерах до песчинок, а герой Маяковского на глазах у всех растет, ширится, наполняет собой вселенную, шагает по странам, по морям и оке-

анам, спускается вмиг в ад, поднимается нехотя на небо, переносится в прошлое, в будущее, и сама вечность теряет свою жуткую, мертвую и глухую безбрежность: «и по мне насквозь излаская катятся вечности моря».

Оттого Маяковский воюет со вселенной, с землей и выбрасывает лозунг: «долой природы наглое иго». Ему надобно подчинить ее себе, заставить служить своей громаде, своему сплошному сердцу... «Солнце моноклем вставляю в широко растопыренный глаз», «Наполеона поведу, как мопса», «вся земля поляжет женщиной». Человеку Маяковского хочется раздвинуть безгранично рамки природы, обладать свободно ее дарами и вещами до предельной полноты, до преизбытка. В этом бунтарстве – стремление преобразовать мир при помощи науки, техники, знания. Поэт готов забыть, что Мечниковы снимают только нагар с подсвечников Вильсонов, что философия талмудит голову. В автобиографии рассказано: «Лет семь. Отец стал брать в верховые объезды лесничества. Перевал. Ночь. Обстигло туманом. Даже отца не видно. Тропка узейшая. Отец, очевидно, отдернул рукавом ветку шиповника. Ветка с размаху шипами в мою щеку. Чуть повизгивая, вытаскиваю колючки. Сразу пропали и туман и боль. В расступившемся тумане под ногами – ярче неба. Это электричество. Клепочный завод князя Накашидзе. После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь».

Верит ли герой Маяковского, что природу можно сделать усовершенствованной вещью?

Из ранних произведений поэта не видно, чтоб он прочно верил в это. Наоборот, «Флейта позвоночника», «Люблю», «Человек» пропитаны чувством судорожной тоски, отчаяния и безвыходности. Бунтарство безрадостно, сила и крепость протеста срываются в истерический крик. Поэт то и дело говорит о своем «земном» сумасшествии. Нигилизм лишен бодрости, и, главное, нет уверенности в победе.

Под хохотливое  
«Ага»  
бреду по бреду жара.  
Гремит  
Приковано к ногам  
Ядро земного шара.  
Замкнуло золото ключом  
Глаза.  
Кому слепого весть?  
Навек теперь я  
Заключен  
в бессмысленную повесть.  
И этот удивительный грандиозный образ:  
Глухо.  
Вселенная спит,  
Положив на лапу  
С клещами звезд огромное ухо.

Глухо. Мир не отвечает на вопли, на крики поэта. «Земной загон» не разрывает своих перегородок. «Наглое иго» остается непоколебленным, и «страсти Маяковского» разрешаются в отчаянном смертоносном порыве: «а сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою, в бессвязный бред о демоне растет моя тоска». Позднее, с революцией, восстание Маяковского против природы оформилось, осмыслилось, отвлеченное бунтарство нашло более конкретное выражение в поддержке, в присоединении поэта к великой социальной борьбе пролетариата, но и тут Маяковский со своим героем остался в сущности одиноким на одиноком пути, а целевая установка пролетарской борьбы была им усвоена больше умом, чем чувством, часто в прямой ущерб его поэтической непосредственности и эмоциональному полководью. Конечные идеалы социализма не прошли «от сердца до виска». Достаточно вспомнить поэму «Про это». Она перекликается с «Человеком». В ней мало бодрой уверенности и больше разъедающего скепсиса.

## II. «Зараженная земля»

В Маяковском поражает одно противоречие: его здоровое, нутряное, наивно–грубоватое «о–го–го», преклонение и возведение им «в перл создания» дикарского, физиологического начала сталкиваются непрестанно и неотвязно с нервозностью, с тоской, с бессилием, с мрачными и тяжелыми полубредовыми настроениями, с крайней взвинченностью и размагниченностью. Казалось бы, жить бы да жить его герою: он наделен прекрасными руками, языком, драгоценнейшим умом, и все это отпущено сверх меры. И в вещах Маяковского, особенно первого периода, вложена огромная сила. Они захватывают и подчиняют. Те, кто утверждает, что все это деланное, рассчитанное или, еще хуже, нарочитое, – а такое мнение приходится слышать, – глубоко заблуждаются. В основе поэтические чувства Маяковского неподдельны. При такой «кровище», «голосище», «ручище», «головище» как будто остается петь могучие и радостные гимны праматери–природе, благословлять ее денно и ночью. Вот он, новый Микула, играючи поднимает сумочку переметную, как Бова, повергает единым взмахом в прах своих врагов, играет и озорует, как Васька Буслаев, а если и томится, то только от этой невыносимой, несметной, дремучей силушки, которая по жилушкам течет. Откуда же смертная маята поэта, почему бритва у горла, бред и тоска вселенская, истеричность, это бессилие и истошный крик, переплетающиеся с громыхающим «о-го-го»?

У героя Маяковского есть непримиримый враг, жестоко преследующий его по пятам, враг неотступный и всемогущий – современный властелин и хозяин земли. Он покори́л, подчинил, заставил служить себе природу и вещи, обложил землю статьями, даже у колибри выбрил перья, превратил девственные цветущие места «в долины для некурящих», всюду разбросал, насорил окурками, консервными коробками, возвел каменные чудища – города и над всем Богом земли поставил доллар. В звоне его «тонут гении, курицы, лошади, скрипки. Тонут слоны, мелочи тонут. В горлах, в ноздрях, в ушах звон его липкий. «Спасите!» Места нет недоступного стону».

Земля стала зараженной, она гниет: властелин всего замызгал, испакостил ее, залапал ее потными, жирными руками. Земля «обжирела, как любовница, которую вылюбил Ротшильд», сделалась грязной и продажной. Камень, бетон, железо и сталь утрамбовали ее, залили, стиснули в мертвой хватке. «Город дорогу мраком запер». Современный Вавилон протянул свои шупальцы к селам, к деревьям и полям.

Сразу  
железо рельс всочило по жиле  
в загар деревень городов заразу  
где пели птицы – тарелок лязги.  
Где бор был – площадь стодомым содомом.  
Шестиэтажными фавнами ринулись в пляски  
Публичный дом за публичным домом.

Обычно ходячая молва безоговорочно причисляет Маяковского к урбанистам. Он – урбанист, но весьма, как видим, своеобразный.

В творчестве поэта обращает внимание подчеркнутая грубость и извращенность образов. У него: «тучи оборванные беженцы точно», «пузатая заря», «вселенная – бутафория, центральная станция, путаница штепселей, рычагов и ручек», «туч выпотрашатывает туши кровавый закат мясник», «слова выбрасываются, как голая проститутка из горящего публичного дома», «вздрагивая околевал закат», «небо опять иудит», «тревожного моря бред», «плевокми, снявши башмаки, вступаю на ступеньки», «был вором–ветром мальчишка обласкан», «бритва луча», «тополя возносят в небо мертвость», «небо – зализанная гладь», «земля поляжет женщиной, заерзав мясами, хотя отдалиться» и т. п. Подобные образы навеяны современным Вавилоном. Публичные дома, городские скотобойни, мусор, кабаки, кафе, ночлежки, желтый мертвый свет фонаря, камень и кирпич, копать, пыль заслоняют чистую прозрачность воздуха, приволье полей, лазурь и синюю ласку небес, пахучую свежесть лесов. Но Маяковский знает и другие образы. Для новой, обновленной земли, освобожденной от Вильсонов и Вильсончиков, у поэта находятся иные слова. В «Войне и мире» он пишет и о поющей и благоухающей земле, о лицах, разгорающихся костром, о зверях, франтовато завивших руно, о морях, мурлыкающих у ног. В «150.000.000» он приглашает слушать «мира торжественный реквием», а в «Мистерии–Буфф» машинист возглашает: «мы реки миров



расплещем в мёде, земные улицы звездами вымостим». Однако в этих позднейших произведениях, написанных под диктовку Октября, Маяковский далеко не всегда поднимается до очищенных образов – старое гонится и преследует по пятам.

Зараженная земля заразила и человека Маяковского. С его любимым героем случилось то, что было с павлином в Перу, попавшим в руки судьи:

Попал павлин оранжево–синий  
под глаз его строгий, как пост,  
и вылинял моментально павлиний  
великолепный хвост.

Перуанец XX века со всеми своими мясами, с глоткой, со сплошным сердцем оказался втиснутым в современный Содом и Гоморру, в окружении гниющей и больной земли. Вот что делают там с необыкновеннейшим комком:

На сердце тело надето,  
На теле рубаха,  
Но и этого мало  
один –  
Идиот! –  
манжеты наделал  
и груди стал заливать крахмалом.  
Под старость спохватятся –  
Женщина мажется,  
Мужчина по Мюллеру мельницей машется.  
Но поздно  
Морщинами множится кожа.  
Любовь поцветет  
Поцветет  
И скукожится.

Нынешний Вавилон превратил перуанцев в каторжан, оторвал их от полей и деревень, лишил даров природы; вместо любви, большой и настоящей, он дает «миллионы любвят»: «сползаются друг на друге потеть». И еще хуже: современный вампир высасывает силу и свежесть самых лучших, самых жизненных и прекрасных человеческих инстинктов, желаний. Человек «ментально» линяет, утрачивает свое натуральное богатство, сердце «скукоживается» и становится жестяным. Прекрасные руки сохнут, и сильное «о-го-го» надламывается в истерике. И вот он уже неврастеник, развинченный нигилист, он ни во что не верит и даже тогда, когда сквозь муть и мрак современных туманов начинают проступать очертания иного грядущего, он не в силах освободиться от злых чар прошлого.

Буржуазная культура нашего времени – культура сверхимпериализма. Она с чудовищной быстротой и силой захватывает и включает в орбиту своего влияния самые отсталые, варварские страны и народы: Азия и Африка, Китай и Индия, негры и арабы уже втянуты в золотой водоворот и испытывают на себе все прелести нынешней «цивилизации». Звон доллара, свист и грохот машин, военная муштровка, казарменные порядки, строгие чиновники и «неподкупные» судьи, религиозные ханжи и изуверы, неустрашимые капиталистические «мореплаватели», дельцы, уголовные типы и игроки облепили всю землю и старательно обучают и «культивируют» диких перуанцев. В своем известном очерке «С человеком – тихо» Г. И. Успенский когда-то писал: «Совершенно частные интересы – банковые, акционерные, интересы рубля – с пушками вторгаются в страну за получением недоимок... Представитель английских мироедов с пушками и бомбами лезет через моря и океаны и кричит: «отдай купон!..» Что же означает после этого тот человек, с которым расправляются, – феллах?.. «отдай купон, не то убью», а что касается там какого-то твоего «личного» счастья, какого-то национального достоинства, каких-то семейных и общественных обязанностей, каких-то умственных и нравственных недоумений, жизненных задач – наплевать! Отдай, а сам хоть провались сквозь землю...» Написано это было давно, но только теперь эти слова приобрели жгучий, вещий и жуткий смысл. Г. И. Успенский имел в виду феллаха со всеми его умственными и нравственными недоумениями. Маяковский взял его грубее, со стороны

«физиологии». Феллах и перуанец гибнут и вырождаются физически, как биологические особи. Современный сверхимпериализм лишает их плоти, крови и мускулов, он со страшной «ментальностью» сушит их щеки, кожу, отравляет кровь водкой, вином, кокаином, опиумом, в железные удила он берет самые простые, животные отправления человеческого организма. Камень гложет человеческое сердце, и грохот мочалит нервы. Могучая правда природных инстинктов продается за чечевичную похлебку крахмала, побрякушек, запонок, кабаре, кабаков и публичных домов.

То, что делает господин Купон с феллахом в его стране, ничто, однако, в сравнении с его другими цивилизаторскими подвигами. «Настоящее» начинается, когда феллаха и перуанца гражданин Купон бросает и закупоривает в свои Лондоны, Парижи, Нью-Йорки; здесь – то именно феллах и перуанец и скукоживаются моментально. Современные Вавилоны растут со сказочной быстротой, и с такой же невероятной быстротой растут, усиливаются все их качества, от которых линяют павлиньи хвосты, и если раньше они сгоняли и глотали десятки тысяч феллахов, перуанцев, то теперь они проглатывают их сотнями тысяч и миллионами, и если прежде они давили на них с силой примерно в 100 единиц, то теперь давят с силой в десятки тысяч. Не успел «феллах» оглядеться – и уже крошатся зубы, мутнеют глаза, как у мертвого судака, простота и непосредственность «страстей» превратились уже в повышенную, издерганную чувственность.

Но феллах и перуанец сидит во всех нас, ибо у нас тоже руки, ноги, язык, голова. И никогда с такой обостренностью, с такой очевидностью не ощущалась эта грозная опасность, как в нашу ультракапиталистическую эпоху.

Поэзия Маяковского есть крик человека с «большой физиологией», которого каменный осьминог по рукам и по ногам опутал своими колоссальными щупальцами и высасывает плоть и кровь. Маяковский отразил трагедию перуанского в нас, изначально природой данного, гибнущего в объятиях каменных удавов. Его стихи – сигнал гибели «SOS» с корабля, который гибнет и где мечутся бедные перуанцы и феллахи, пойманные в благословенных лесах и степях и насильно посаженные. Это – тоска по звериному, по телу, по мускулам, сознание, что прекрасное «о-го-го» превращается в хриплый крик, вой и стон. Этот «SOS» Маяковский бросил с необычайной силой, ибо его герой на свою беду, быть может, не в пример остальным – «сажень ростом», с огромной пятерней, с громадой всех чувств и инстинктов.

Но Маяковский, как уже отмечалось, кричит и неистовствует с надрывом, с тоской, с истерикой. Его человек уже во многом «скукожился» и вылинял. Он начинает с низких, грудных, властных и полных звуков, но тут же срывается. Он уже сын и дитя Вавилона, он отравлен им.

«Как провести любовь к живому?» Как сохранить в этом каменном бреду богатство, свежесть и силу человека, чтобы он не был «двуногим бессилием»? Как пронести «простое как мычание»? – эти вопросы поставил поэт. Их острота усугубляется тем, что герой Маяковского становится двуногим бессилием «ментально» вопреки всей его незаурядности, крепости мышц и «необычайнейшему» комку. Зараженная земля, перуанец в сажень ростом, превращенный современным волшебником в демона в желтых ботинках, истерически проклиная мир, – тут есть над чем задуматься. Где выход?

### III. Человек и вещь. Не сотвори себе кумира

Маркс утверждал, что в товарном обществе общественные отношения между людьми представляются как *общественные* отношения между вещами. Вещи фетишизируются. Поэзия Маяковского с замечательной наглядностью иллюстрирует эту глубокую мысль Маркса. Маяковский – фетишист вещи. Выход из каменного лабиринта для своего «о-го-го» он видит исключительно в обладании вещами. Природа – неусовершенствованная вещь. Город превращает человека в двуногое бессилие, но это происходит лишь потому, что вещи, продукты городской культуры, захвачены «повелителем всего, соперником и неодолимым врагом!». Выход – в уничтожении господства «соперника», в освобождении вещей из-под его ига. Тогда человек создаст свой совершенный рай, в нем вещи покорно и радостно будут ему служить, и он снова вернет себе зычное «о-го-го». В «Войне и мире», в «Мистерии-Буфф», в «150.000.000» будущее обрисовывается, главным образом, с этой вещной точки зрения. Вещи оживают, ходят, у них – руки, ноги, они приветствуют «нечистых», покорно толпятся вокруг них, разъясняют, что раньше служили жирным хозяевам и приносили трудящимся

только бесчисленные беды, зовут воспользоваться ими в досталь и в сласть, обещая счастье: «без хлеба нет человеческой власти, без сахара нет человеческой сласти». Что вещи живут, ходят, говорят, – это поэтическая вольность, но она упорно повторяется писателем, и не случайно: он прибегает к ней потому, что для него вещи имеют *самоценное, самодовлеющее* значение; они как бы действительно живут своей особой жизнью, в них вдувута своя душа. В метафоре поэта есть свой смысл.

Если в Филиппинах против современного Вавилона Маяковский бунтует во имя природного, биологического, то в своих прославлениях городской вещи – машины, мебели, сахара – он становится певцом города. Тут нет противоречия: его герой хочет освободиться и от «наглого ига природы» и от темных сторон нынешнего Вавилона. Признанием ценности для человека продуктов городской культуры Маяковский отделяет себя от поэзии крестьянствующих интеллигентов, для которых машина, завод, фабрика несут одну черную гибель, а социализм представляется торжеством голой механики и математики. Маяковский не боится индустриального социализма; в своей автобиографии он признается: «на всю жизнь поразила способность социалистов распутывать факты, систематизировать мир». Маяковский остро и зло ненавидит Вильсонов и Вильсончиков, буржуа, он задыхается в быту липкого, потного, мелкого и тупого благополучия, и это приближает его к современным борцам за торжество новой общечеловеческой правды. Поэт искренно старается шагать нога в ногу с рабочим классом, уловить и отразить в своей поэзии ритм нашей эпохи.

Но и за всем тем социализм Маяковского остается особым его, Маяковского, социализмом, на его индивидуальный лад и образец. Совпадения, слияния с коммунизмом тут нет. Научный коммунизм Маркса и Ленина тоже полагает, что «без хлеба нет человеческой власти», но он утверждает также, что завоевание «хлеба» всем человечеством откроет невиданные и неслыханные возможности для развития, для расцвета не только биологического в людях, но и умственных, но и нравственных и эстетических свойств, заложенных в нем. «Не о хлебе едином будет жив человек» – эту формулу мы принимаем, очищая ее от всего метаэмпирического, мистического, поповского, придавая ей насквозь земное, земнородное толкование.

Маяковский презирает все «духовное», подразумевая под духовным не только Божественное и потустороннее, но и продукты человеческого ума. Для него идеи – только ядовитое войско Вильсонов; книги, философия нагружают голову мусором, Мечников снимает нагар, Лувр – труха, искусство – мерехлюндия и канитель. Во имя сластей, обладания телом любимой, во имя вещей он готов все это разгромить, пустить по ветру. Да здравствует человек и вещь, пусть сгинет все остальное. С первого взгляда это звучит ужасно революционно, но взгляды немного пристальней в эту революционность. Ветчину, сласти, «еды», лифты, чай надо во что бы то ни стало отдать всему человечеству, но когда для ради ветчины, сластей, чая выбрасывается с легким сердцем Мечников, Руссо, Толстой, Гегель, вся умственная «культуришка», то не проступают ли в этом черты того же самого ограниченного мещанства, которое громит Маяковский? Во имя сластей похерить Мечникова – да ведь это ежедневно, ежечасно делает любой современный мещанин! Он «делает дела», он признает только то, что дает доллар, марку, корону, рубль; для него священны обед, кофе, «еда», кровать, кабаре, вина, кино, театр, авто, метро и т. д. Все остальное – Кант, Дарвин, Мечников, Гомер, Толстой – чудачество, гиль, труха, ненужное праздное препровождение; никто из них доллара не даст и дома не построит. Впрочем, он готов снисходительно признать их, ежели они содействуют его материальному узкому благополучию. Он – крайний утилитарист в науке и в искусстве, ибо признает только, что непосредственно реализуется в полезные для него вещи. Он не видит, не понимает наслаждения от продуктов чисто умственного труда – от книги, от философской, научной системы – это дело каких-то мечтателей, вырожденков, дурачков, сумасшедших и непонятных людей. Он с удовольствием подмечает, когда великие представители «духовной» культуры подвержены бывают «сластям»: «Толстой-то проповедовал, проповедовал, а между прочим... а Достоевский – знаете про него» и т. д. {Эти стороны художественного мировоззрения Маяковского при известных условиях могут пышно расцвести в идеологию мещанина нового времени. Достаточно вспомнить следующие превосходные строки из статьи т. Бухарина «Енчмениада» о новом «советском» торгаше: «Он, этот торгаш, – индивидуалист до мозга костей. Он прошел огонь, воду и медные трубы. Он был бит бичами и

скорпионами Чека, надевал иногда красную мантию, становился и на «Советскую площадку», получал рекомендации, сидел во узилище, теперь всплыл на снежную вершину своей лавки. Собственными локтями протолкался он и вышел «в люди». Своим умом, энергией, пронырливостью, ловкостью, меняя костюмы, приспособляясь к обстоятельствам, энергично шел по своему пути он, Единственный, «*homo novus*». Не на гербах предков, не на наследствах, не на старых традициях рос он: он всходил, как на дрожжах, на революционной пене, и не раз его поднимала кверху сама революционная волна. Конечно, он «приемлет революцию». Ведь он, в некотором роде, – ее сын, хотя и побочный. Но от этого у него нисколько не меньше самоуверенности, нахальства, саморекламы. Он, Единственный, питает даже надежду оттереть законных детей от революционного наследства и, пролезая через щель советского купца, думает еще раз переодеться, прочно осев в качестве самого настоящего, самого обыкновенного, уже обросшего жирком представителя торгового капитала. Эти надежды окрыляют его. Пройдя все испытания, он мало похож на рассудительные типы Замоскворечья: он шутит, он хвастается, он форсит, он пророчествует о самом себе: «Да придет царствие Мое». Этого царствия ждет сейчас наш *крайний индивидуалист*, побочный сын революции, *новый торгош*.

Этот новый торгош, с одной стороны, вульгарный материалист; в обычных житейских делишках для него нет ничего «святого» и «возвышенного»: он привык смотреть на вещи трезво: он не связан никакими традициями в прошлом, не отягощен фолиантами премудрости и грудами старых реликвий – их выбросила за борт революция. Сам он вышел не из «духовной аристократии», – нет, он пришел сам из низов; он – чумазый, быстро пролезший наверх, он – российско-американский новый буржуй, без интеллигентских предрассудков. Он все хочет понюхать, пощупать, лизнуть. Он доверяет только своим собственным глазам; он, в известном смысле, весьма «физичен». Отсюда его *вульгарно-материалистическая поверхностность*. Но в то же время он, как всякий буржуа, ходит по *рыночной* «тропинке бедствий»: спекулирует ли он мылом или валютой – неумолимые законы рынка часто хватают его за шиворот и заставляют вспоминать о Боге и сатане. Бог ему нужен хороший, такой же хороший, как оптимум рыночных цен, Бог прочный, западноевропейский, но не расслабленный Бог времен упадка, а именно «оптимальный» Бог, у которого еще жизнь не выщипала всех перьев. Этот Бог должен выражать «радостность» его, Единственного, на котором почитет Дух святой. Такой оптимальный цивилизованный Бог – не какой-нибудь дикарский – весьма по вкусу *нашему торгошу*. Его рыночное нутро – идеалистично и Божественно.

Наконец, новый торгош *грубо «практичен» и вульгарен*, он – великий упрости́тель. Он ведь еще не находится в такой стадии своего собственного общественного влияния, когда ему нужны «всякие науки». Его задачи более элементарны. Ему нужны сейчас весьма простые «правила поведения»; он на практике своей должен быть грубым эмпириком».

Было сказано выше, что поэзия Маяковского отразила перуанское в нас, ущемленное теперешним Содомом и Гоморрой. Это верно, но требует дополнения. Протестуя, «рвя и оря» и грома современных хозяев жизни, Маяковский искажил свой протест, примешав к нему значительную дозу современного, европеизированного мещанства. Налет этот довольно заметен. Социализм Маяковского с возведением вещей в единственную ценность, с его отрицанием всю «духовного» – не наш социализм. В его социализме есть элементы марксизма, но они – под густым налетом идеологии мещанина, лишенного обладания вещами более удачливыми хозяевами жизни, Вильсончик столкнулся с Вильсонцем. Революция приблизила поэта к коммунизму, но органически не спаяла его поэзию с ним.

В социализме Маяковского есть другая сторона.

Коммунизм ведет борьбу и знает, что завоевание хлеба и «сластей» дает человечеству возможность устроить новое *общезитие*. *Социализм – это новые общественные отношения между людьми на базе обобществленных средств производства, где не будут вставать между людьми вещи, где жизнь коллектива людей не будет отражаться в кривом зеркале, отношения между вещами, где, словом, фетишизму вещей будет положен конец и общественные человеческие отношения найдут свое прямое, непосредственное и простое, незамутненное выражение*. В социализме Маяковского пропали и провалились общественные отношения. Грядущее ему представляется как наслаждение вещами. В современном Вавилоне он увидел, как вещи «псами лаяли с витрин магазинов». И он по-дикарскому, по-перу-

анскому, по-детскому потянулся, привороженный их блеском и яркостью. Общая нынешняя атмосфера города покорила и подчинила его себе. Вещи оказались в руках врага, и поэт возненавидел хозяина их неистово и бешено. Но вещи смотрят не только из витрин магазинов; прежде чем попасть туда, они делаются, производятся. *Маяковский в своей поэзии никогда не заглядывал – это очень характерно – в лаборатории труда, где вещи производятся, он их видел только в витринах.* В противном случае он почувствовал бы и узнал, что в современном обществе вещи выражают очень многое: они *общественно, а не индивидуально* полезны, на них затрачен *общественно* необходимый труд в таком-то количестве и т. д. Он увидел бы за вещами живой коллектив людей, искалеченный анархией, конкуренцией, но все же коллектив, а не просто сумму самодовлеющих, замкнутых производственных единиц, – он вскрыл бы за ними, за вещами, богатую общественную, хотя и искривленную жизнь, целую сеть сложнейших взаимоотношений между людьми. И он понял бы, что «суть» заключается не в вещах, самих по себе, а в этих общественных отношениях, которые скрыты, спрятаны за отношениями между вещами. Вещь – таинственный общественный иероглиф. Почему вещь такой иероглиф? У Маркса это разъяснено с гениальной мудростью: «Отдельные частные работы фактически реализуются лишь как звенья совокупного общественного труда, реализуются в тех отношениях, которые обмен устанавливает между продуктами труда, а при их посредстве и между самими производителями. Поэтому общественные отношения их частных работ кажутся именно тем, что они представляют на самом деле, – т. е. не непосредственно общественными отношениями самих лиц и их работ, а, напротив, вещными отношениями лиц и общественными отношениями вещей» («Капитал», т. I, стр. 40).

Вещь имеет «клик скрытый». Если бы Маяковский открыл это «лицо», он, повторяем, увидел бы за ним общественные отношения людей. Тогда и социализм представился бы ему не как только счастливое обладание вещами, а как новое *общественное* устройство. Но поэт оказался фетишистом вещей. Вещи вперлись, оказались единственными в поле его зрения, приняли самодовлеющий вид, поэт вдунул в них самостоятельную жизнь, душу, как это делает любой фетишист с куском камня, дерева. И как фетишист он приписал вещам чудодейственную, исцеляющую силу, дарующую человеку и горе и счастье.

Почему это случилось? Почему Маяковский оказался в плену у вещей и проглядел за ними общественные людские отношения?

Маяковский очень одинок и далек от людей. Он не любит толпы, коллектива. Он – трибун и оратор в стихах – в толпе обособлен. Он – крайний индивидуалист и эгоцентрист. Он правильно называет себя демоном в американских ботинках: на нем почил дух изгойства, изгнания, отрезанности и отрешенности. С людьми ему скучно, и он не уважает их. Современных хозяев он ненавидит, а угнетенных не знает и далек от них по своему складу. Толпе не верит и презирает ее. Свое одиночество поэт отмечает постоянно:

Я говорил  
одними домами  
одни водокачки мне собеседниками.

Надеваете лучшее платье,  
Другой отдыхает на женах и вдовах.  
Меня  
Москва душила в объятиях .  
Кольцом своих бесконечных Садовых.

Значит опять  
темно и понуро  
сердце возьму  
слезами окапав  
нести как собаке,  
которая в конуру  
несет  
перееханную поездом лапу.

Поэма «Про это» написана в 1923 году, когда Маяковский давно уже причислил себя к барабанщикам революции. Поэма пронизана холодом великого одиночества. Маяковский нигде не находит себе места; любимая, родные, мать, друзья, знакомые, товарищи, встречные – чужие ему, чужой и он им. Он мечется среди них, задыхается. Одиночество настолько глубоко и сильно, что поэт видит себя белым медведем, плывущим на льдине. Еще более жутким и символическим является образ человека, семь лет прикрученного к перилам моста. От этих страниц несет пустынями, льдами, безмолвием и безлюдием полюсов. Как говорится, дальше идти некуда.

Эгоцентризм у Маяковского необычайный. Маяковский, Маяковский, Маяковский, я, я, я, меня, мною, обо мне – голова идет кругом. При таком «ячестве» трудно стать вровень с массой, хотя бы и трудовой, увидеть себя равным, ощутить тот же пульс жизни, проникнуться людскими нуждами.

Встрясывают революции царств тельца  
меняет погонщиков *человечий табун*,  
Но тебя непокоренного сердце владельца  
Ни один не трогает бунт.

В «Мистерии–Буфф» главным действующим лицом является как будто пролетарская революционная масса, но стоит лишь присмотреться к булочнику, сапожнику, батраку, машинисту, рыбаку, фонарщику, «нечистым», и легко убеждаешься, что они не живые типы, а абстрактные схемы. Они не наполнены ничем конкретным, в них нет ничего от «о–го–го» Маяковского. Они похожи друг на друга, как игрушки в массовом производстве, их можно с успехом и без ущерба подставлять одного вместо другого, и они не менее бесплотны, не менее «духовны», чем его райские аборигены – Мафусаил, ангелы, святые, боги. Они ни холодны, ни горячи, так как поэт в изображении их был тоже ни холодным, ни горячим, а чуть-чуть тепловатым.

Из папье–маше сделан героический Иван в «150.000.000». Какой–то он весь громоздкий, несуразный, неубедительный, вымученный, надуманный и неестественный – этот человек–конь, вместившей в себя дома, людей, зверей, с рукой, заткнутой за пояс, путешествующий «яко по суху» по тихоокеанскому лону без карты, без компасной стрелки. «Чемпионат всемирной классовой борьбы» поражает своей ходульностью: Вильсон ткнул Ивана саблей, а из раны полезли броненосцы, люди, вещи и задавили Вильсона, – аллегория, ни в какой мере не напоминающая реальную классовую войну. И сколько ненужного самомнения в утверждении: «150.000.000 говорит губами моими». Гордо, но неубедительно уже потому, что людская трудовая масса поэту никак не дается: она ему не близка.

По силе сказанного, общественные отношения людей ускользают от Маяковского, уступая место фетишизму вещей. По этой же причине почти *во всех своих произведениях поэт вместо общественных отношений описывает вещи.*

В Чикаго  
14.000 улиц  
солнц площадей лучи  
от каждой –  
700 переулков  
длиною поезду на год.  
Чудно человеку в Чикаго... и т. д.

Электрическая тяга, железные дороги, горы съестного, бары, Чаплъ–Стронг–Отель, «за седьмое небо зашли флюгера». И Вильсон, хозяин всего, изображен не человеком, а исполинским истуканом, он под стать этим необыкновенным улицам, площадям. «Люди мелочь одна, люди ходят внизу...» Но настоящий Чикаго построен именно этой мелочью, в настоящем Чикаго у Вильсона и его прислужников сотни тысяч рабочих, служащих, женщин, детей. Упущено количество улиц, переулков, и забыта «мелочь», а она трудится, переплетена сетью взаимоотношений. Об этом у Маяковского ни звука. Естественно, ему кажется, что вся задача в том, чтобы подчинить, овладеть грудой вещей.

Но сказано в Писании: не хорошо быть человеку единому. В древнем раю, где плоды, деревья, звери и птицы были в полном распоряжении первого человека, понадобилось, по об-

разу и подобию его, создать Еву. Скучно, тоскливо и одиноко человеку с одними вещами. В одиночестве вечеров и ночей, когда «стоит неподвижная полночь», в неприкаянности проплеванных улиц и комнатушек, посреди давящей груди нагроможденных вещей так легко и неотвратно создаются фантомы и феерии, и к ним прочно прилепляется человек. У демонов в американских ботинках есть своя Тамара. Она совсем иная, непохожая на лермонтовскую, но и современный демон не тот, он другой. У Маяковского есть еще одна прочная, постоянная тема – любовь.

В этой теме  
и личной  
и мелкой,  
перепетой не раз  
и не пять,  
Я кружил поэтической белкой  
и хочу кружиться опять.

Этой теме Маяковский отдал свои лучшие, самые вдохновенные и сильные страницы. Он нашел горящие, жгучие, большие, огромные слова и образы, Он ни разу не надел, касаясь ее, желтой кофты, ни разу не покривил, не сфальшивил. Во всей нашей отечественной поэзии едва ли найдутся стихи с такой страстностью, с такой мукой, такие голые и обнаженные по чувству. Воистину это сплошное сердце, призыв и пригвождение себя, просьба и покаяние.

Может сначала показаться, что у Маяковского и тут господствует перуанское, «телесное озлобление».

...А я  
весь из мяса,  
человек весь,  
тело просто прошу,  
как просят христиане:  
«Хлеб наш насущный  
даждь нам днесь».

Это звучит страстно и по-язычески, и языческое в «этом теле» у поэта сильно и непосредственно. Но дальше тоже про тело:

Тело твое  
Я буду беречь и любить  
как солдат,  
обрубленный войной,  
ненужный,  
ничей,  
бережет свою единственную ногу.

Обрубленный, ненужный, ничей солдат к своей единственной ноге относится иначе, чем здоровый. Единственную ногу он бережет по-особому, любит и следит за ней болезненно, ревниво. Сравнение на любовь героя Маяковского бросает очень своеобразный свет, языческое заслоняется другим. Мотив – ничей, ненужный – в этой теме упорно повторяется:

Ведь для себя неважно  
и то, что бронзовый,  
и то, сердце – холодной железкой –  
Ночью хочется звон свой {\*}  
Спрятать в мягкое  
в женское.

Птица  
Побирается песней, –  
Поет  
Голодна и звонка,  
А я человек, Мария,  
простой

*выхарканный чахоточной ночью в  
грязную руку Пресни.*

{\* Курсив в стихах В. Маяковского везде А. Воронского. – *Ред.* }

И, наконец, в последней поэме «Про это» мотив остался неизменным:

Приди  
разотзовись на стих  
*Я всех обегав – тут.*  
*Теперь лишь ты могла бы спасти...*

Уже отмечалось, что поэма пропитана чувством ледяного одиночества. Заключительная глава, «Прошение на имя», – одна из самых лучших в творчестве Маяковского – напоена тоской и «непролазным горем».

Сердце мне вложи,  
кровищу –  
до последних жил  
В череп мысль вдолби.  
Я свое, земное, не дожил  
на земле,  
свое не долюбил.  
Был я сажень ростом  
А на что мне сажень?  
Для таких работ годна и тля.  
Перышком скрипел я в комнатенку всажен.  
Вплющился очками в комнатный футляр.  
Что хотите буду делать даром –  
Чистить  
мыть  
стеречь  
мотаться  
месть.  
Я могу служить у вас  
Хотя б швейцаром.  
Швейцары у вас есть.

Воскреси  
Хотя б за то  
что я  
поэтом  
ждал тебя,  
откинул будничную чушь.  
Воскреси меня  
Хотя б за это!  
Воскреси –  
свое дожить хочу! –  
так заклинает поэт химика и любимую.

Тут не одна физиология. Любовь превращена в кумир, стала религиозным чувством. Из любимой создан фантом, мираж. Одиночество, отсутствие социальных скрепов с людьми, голый эгоцентризм заставляют бежать в царство феерий, обожествлять «человеческое и простое». Не будь герой Маяковского «сажень ростом», не обладай он зычным «о-го-го» – он, наверное, нашел бы выход из своего смертного, могильного одиночества в потустороннем мире, сочинил себе подходящего бога и поместил бы его подальше от земли. Но он слишком прирос к земле, слишком любит жизнь, как она есть, и он создает фантом, кумир из своей земной любви. Поразительное дело. Ухающая, ревущая, рвущая, трубная, площадная поэзия Маяковского с открытым и грубым эгоцентризмом, с подчеркнутым презрением ко всем величайшим авторитетам и культурным ценностям, с небрежением, с равнодушием и позовотой «к табуну»,



как только касается «этой темы», становится кроткой, целомудренной, робкой, неуверенной, нежной, лирической, покорной, просящей и молитвенной. Герой, поставивший надо всеми nihil, ненавидящий все бытовое, сложившееся, вдруг теряет свой нигилизм, бунтарство, свою «нахальность», панибратское, снисходительное похлопывание по плечу кого угодно – Толстого, Руссо, революцию, вселенную – и становится неуклюжим и застенчивым, угловатым гимназистом 6 класса:

Я бегал от зова разинутых окон.  
Любя убегал –  
пуская однобоко,  
пусть лишь стихами  
лишь шагами ночными.  
Строчишь  
и становятся души строчными.  
И любишь стихом,  
а в прозе немею.  
Ну вот не могу сказать,  
не умею  
Но где любимая,  
где моя милая,  
где  
– в песне!  
Любви моей изменил я?  
Здесь  
каждый звук  
чтоб признаться,  
чтоб крикнуть,  
А только из песни – ни слова не выкинуть...  
...Скажу:  
смотри  
даже здесь, дорогая,  
стихами грома обыденщины жуть  
имя любимое оберегая  
тебя  
в проклятьях моих обхожу  
(«Про это»).

Лев укрощен, посажен в клетку, стал покорным. Голодная тоска, страстная иступленность, необузданность желания, нетерпеливое – хочу, сейчас, полностью, для меня, для одного – уступило место стиху – молитве. Крайний индивидуализм переплавился в чувство самоотверженности. Укрощенный строптивый готов ждать годы, всю жизнь, ограничивать себя, он просит лишь «раз отозваться на стих» – не больше. И если бы любимая предложила бунтарю завести герань душистую, повесить клетку с канарейкой и веселенькие занавесочки на окнах – кто знает – он сделал бы это и многое подобное не хуже других, вросших по уши в тину быта. К счастью, любимая лишила героя Маяковского этой муки, когда большого бунтаря покорно приводят в комнату с геранью и кенаром. Она вложила в него другую муку неразделенной, «немыслимой» любви. И он вымаливает, просит, как нищий, боится признаться, немеет. Это про «немыслимую» любовь написано им: «и когда мой голос похабно ухает от часа к часу целые сутки, может быть, Иисус Христос нюхает моей души незабудки».

«Эта тема» вводит нас в психологию творчества. Почему человек делается поэтом? При каких условиях разворачиваются его поэтические потенциалы? Отчего душа становится «строчной»? Психологические мотивы бывают различные, одного ответа нет и быть не может. В «Воителях Гельголанда» у Ибсена старик воин становится скальдом после того, как он потерял в битве семь своих прекрасных сынов. Первую сагу он создал на их могиле: волшебная сила стиха оказалась необходимой, чтобы врачевать душевные и сердечные язвы. Маяковский, подобно скальду, тоже ищет в стихе, в поэзии врачевания своих язв; он «немел в прозе» – тем

пышнее он говорил в стихах. По существу – это своеобразный уход от жизни. Любимая у Маяковского – фокус его дум и эмоций. В ней для поэта собрано все языческое, земное и ненависть к «повелителю», и к быту, и одиночество, тоска, и неврастения и «незабудки души» – вся гамма душевных движений.

Нехорошо быть человеку единому. Маяковский, убегая от сирости и современного Вавилона, превратил земное чувство в небесную незабудку для Иисуса Христа. Но Божество его живет здесь, на земле, окружено тем самым бытом, который так ненавистен поэту, докучными друзьями, приятелями и знакомыми. И вот, чтобы это бытовое не накладывало своих красок и теней на «небесное», Маяковский старательно и пугливо избегает в стихах посмотреть на свой фетиш раскрытыми глазами; «громя обыденщины ложь», он оберегает имя любимой ничем не хуже, чем любой христианнейший из христиан – имя своего Бога. Так всегда делают, создавая религиозные фантазмы. Иначе нельзя; иначе фантом легко развеется и растает.

Удается ли поэту охранить святое имя от настойчивых вторжений земного? Поэзия Маяковского не дает на этот вопрос прямого и ясного ответа, но надо полагать, что поэт далеко не удовлетворен своей «верой». Он слишком прикован к живой жизни. Богов все-таки следует помещать куда-то повыше и подальше и даже здесь, на земле, для них строят особые капища. Наши предки недаром отдаляли своих богов от себя. Нужно или поместить их в потусторонней сфере, или совсем разбить во имя естества *общественного* человека, а не изолированного индивида. У Маяковского была предпосылка для последнего выхода; как будто он иногда находит его, но лабиринты кривых и узких улиц и переулков, но отравы замкнутого в себе человека то и дело пугают его и сбивают с пути.

Нелегко живет человеку в современных Вавилонах, если герой Маяковского большой, огромный, с небывалым запасом сил, «медведь-коммунист» создает себе культ и Божество, «видом малое и отнюдь не бессмертное»!

Творчество Маяковского с громадной силой и искренностью вскрывает пред нами одну из самых глубоких трагедий нашего века.

#### IV. «Левый марш». О формальном и футуризме

Октябрьская революция основательно потрянула Маяковского. С первых дней Октября он старается слиться с победным революционным потоком. Маяковский пишет поэмы, мистерию, сатиры, марши, боевые песни, плакаты, вплоть до реклам в Моссельпроме. Его голос наполняет аудитории рабфаков, комсомольцев, клубов. Он стремится приспособить свое творчество к уровню не отдельных эстетических кружков, а масс, – заботится о том, чтобы поэзия сознательно стала утилитарной, пошла на нужды, на потребу новому властителю. В наших коммунистических кругах есть скептики (Сосновский и др.), полагающие, что Маяковский подделывается под революцию и коммунизм. Это – досадное недоразумение. Маяковский искренен. В его дореволюционном творчестве нетрудно отметить ряд мотивов, созвучных победному маршу пролетариата: ненависть к прежним хозяевам жизни, к Вильсонам, желание социалистически преобразовать, «систематизировать» мир, освободив его от капиталистической заразы, отвращение к романтике, к небесному и т. д. С революции четче стал определяться «человек» Маяковского. В «Мистерии», в «150.000.000» он попытался приблизить его к рабочему. Меньше стало «ячества», образы, язык сделались проще, очистились значительно от богемского налета и т. д. Но верно, что голос Маяковского, как уже выше отмечалось, сохранил свою обособленность, и несомненная правда, что коммунизм поэта далек от марксистского, ленинского коммунизма.

Мы  
тебя доконаем  
мир романтик!  
Вместо вер  
в душе  
электричество,  
пар.  
Вместо нищих –  
всех миров богатство прикарманьте!  
Стар – убивать,  
На пепельницы черепа!

Тут что ни слово – то поэтический провал: коммунисты намерены изгнать «веры» из душ, но отнюдь не имеют в виду превратить души в пар и электричество. «Прикарманьте», стар – убивать, на пепельницы – черепа – звучит по-апашски. Правда, Маяковский дальше поправляется, он уверяет даже: «будет наша душа любовных Волг слиянных устьем». Это не похоже на уничтожение души, но такие места не характерны для Маяковского, ибо для него существо социализма во владении вещами.

Маяковский не чувствует революцию как организованный процесс борьбы и победы со всеми трудностями и препятствиями. Очень знаменательно, что *он проглядел крестьянина*, о нем у него ни слова. Его Иван кто угодно, но крестьянского в нем ничего нет. Можно ли художественно правдоподобно писать об Октябре, хотя бы в вековом, дальне-историческом плане, в планетарном масштабе, скинув с поэтических счетов русского, китайского, турецкого крестьянина? Вполне естественно, что наша революция воспринята была Маяковским как сплошной левый марш. Кто-то там немного спутал, шагая правой, но это – пустяк, мелочь. Бьет барабан – левой, левой. Революция марширует левой, но она на парад не похожа. Она лежит также в тифу, во вшах, в окопах, отстреливается из осажденной крепости, терпит поражения, а главное – у нее есть спутники и союзники, их много, очень много и с ними нужно съесть не один пуд соли, чтобы они тоже шагали левой, левой.

Отсюда схематизм, отвлеченность в революционной поэзии Маяковского, преобладание грандиозных символических образов, но лишенных плоти и крови, их надуманность, наивный кое-как скроенный примитивизм. Для примера. В «Мистерии-Буфф» есть сцена, в которой «нечистые» с целью закалить себя ставят собственные груди на наковальни: «Подходят один за другим, работает кузнец. Стальные и выправленные идут от горна, рассаживаются на палубе». Плохо. Таких провалов у Маяковского не один и не два.

Не по-нашему звучат постоянные похвалы, как футуристы единым взмахом «прошлое разгромили, пустив по ветру культуришки конфетти», как уничтожают они всякие «измы» и т. д. Подобные заявления звучат непростительно легкомысленно. Для левого марша, для революционера, отважно зачеркнувшего крестьянство, «культуришка», может быть, ничего не стоит, а вот тов. Ленин, весьма доходчивый до мужика, советовал неизменно и упорно для начала, не смущаясь, усваивать эту культуришку, дабы преобороть с ее помощью неграмотность, темь и жуть.

Уже отмечалось, что рабочий класс в его конкретности остался Маяковскому далеким.

В силу всего этого вещи, написанные поэтом после Октября, бледней, суше, малокровней, рассудочней «Флейты», «Люблю», «Человека». Несмотря на растущее и крепнущее мастерство в области формы, революционные произведения Маяковского проигрывают в своей непосредственности.

Планетарное отвлеченное отношение к Октябрю сказалось с особой наглядностью, как только наступили «будни». Окончание гражданской войны, спад революционной волны на Западе, нэп, культурничество заметно отразились на лево-маршевом творчестве Маяковского. Поэма «Про это» есть возвращение к теме и «узкой и мелкой», она – переплеск с «Человеком». Победное и гроыхающее: «бей, барабан» уступило место тяжелому и мрачному чувству «медведя-коммуниста», задыхающегося в рамках мелкого быта:

Столетия  
жили своими домками  
и ныне зажили своим домкомом.  
Октябрь прогремел,  
карающий  
судный.  
Вы  
под его огнеперым крылом  
расставились разложили посуды...

Лучшие страницы в поэме относятся не к революции, а к «ней» и к «нему». Словесной бодрости не верится. Господствующее настроение передано в подзаголовках: «Баллада Редингской тюрьмы», «Спасите!», «Боль была», «Ничего не поделаешь», «Бессмысленные просьбы», «Деваться некуда», «Только бы не ты», «Полусмерть», «Повторение пройденного» и пр.

В другой большой поэме, «Ленин», Маяковский вновь пытается утвердиться на революци-

онных позициях. В «Ленине» хорошо введение, похороны – лучшее, что есть в нашей поэзии о Ленине, есть другие выигранные места, а в основном тема не удалась поэту. Нет Ленина. Ленин – международен, но он также и наш национальный гений. У него много почвенного, «российского», у него лукавый прищуренный глаз, мужицкая сметка, и практицизм, и железо, и сталь пролетарской сплоченности и дисциплины. Он деловит, волеупорен и одновременно никогда не забывает «человеческое слишком человеческое». Ленин Маяковского окаменел, застыл, стал плакатным, он не шагает, а шествует, не действует, а священнодействует. Поэт волен преображать, создавать своего Ленина, Маркса и других по образу и подобию своему, но, создавая его по-своему, он обязан добиться, чтобы читатель поверил в творческое создание поэта. В Ленина Маяковского не верится, он не убеждает. Может быть, слишком жив еще в нас Владимир Ильич, и его живая подвижная фигура заслоняет еще Ленина в стихах, и поэмах, и в прозе; скорей, однако, Маяковский мало прочувствовал Ленина.

Скучноваты и длинноваты страницы, где в стихах пересказывается развитие капитализма.

Маяковский художественно находится на перепутье. Его огромный талант потерял необходимую установку. Перепевать «Человека» долго, безнаказанно нельзя, «Левый марш» отгрел в его стихах, «Ленин» не покоряет, агитки и сатиры обычны и не выделяются. «Деваться некуда» и «Ничего не поделаешь» ощущается во многом, что пишет он в последнее время. Но Маяковский упорно ищет путей к новому массовому читателю; такие главы из поэмы, как «Похороны Ленина», показывают, что поиски производятся не впустую. Во всяком случае тянуть за упокой его душу таланта нет оснований. Новые времена – новые песни. А их не так легко сложить, сразу они не слагаются. У нас привыкли хоронить писателей. Лучше бы подумали, как им помочь. Не нужно забывать, что писатели и пролетарские, и непролетарские переживают в наше время довольно тяжкие кризисы, хотя талантами мы не оскудеваем.

О формальной стороне поэзии Маяковского писалось и говорилось много. Можно поэтому ограничиться несколькими соображениями. Ведется спор: разговорный ли стих у Маяковского. Арватов отвечает утвердительно; Сосновский утверждает, что помимо кривляний, порчи русского языка, вредной зауми в стихах Маяковского нет ничего путного. Истина лежит посередине. Маяковский в своей футуристической форме, в словотворчестве отразил основные свойства и противоречия своей натуры. Он – помесь «перуанца», «большого» человека «из мяса» с неврастенической богемой огромных городов. У него площадное «о-го-го» неизменно срывается в истерический фальцет. Стих Маяковского носит на себе все следы и «о-го-го» и этого фальцета. Несомненно, Маяковский стремится вывести поэзию из салонов и гостиных на площадь, на улицу, на митинг. Его стих враждебен бальмонтовщине, слащавости и изнеженности, скандирующему и расслабленному эстетизму «поэз» кануна революции. Слово Маяковского грубое, осязаемое, материальное, его нельзя сюсюкать, его надо выкрикивать, бросать в тысячи; оно строчит, как пулемет, летит тяжелым снарядом, рассыпается дробью барабана, ухает молотом, – оно дебоширит, неистовствует, ломает, орет; ему тесно в отлитой форме, и оно старается выплеснуться, разрушить, раздвинуть рамки. Оно не с пробором, а лохматое, оно издевается и хулиганит над маэстрами и жрецами искусства.

Примитивность и грандиозность образа рассчитаны опять-таки на то, чтобы поразить, захватить самого неискушенного слушателя, массу, а не пресыщенных пенкоснимателей поэзии, врезаться этому слушателю в память без особого с его стороны напряжения – где же на площади, в аудитории заниматься проникновением в эстетические прелести.

Стих Маяковского, далее, приспособлен более к произношению, к декламации, чем к чтению «про себя». В таком чтении он явно проигрывает. Он не боится обыденных «непоэтических» слов, речений, оборотов: «никаких гвоздей», «вот это», «хотя б», «чтоб», «который», «нынче». Он – лозунговой с постоянными восклицаниями: «эй, вы», «сюда», «ахнем», «эй, века!». Любимыми знаками препинания у Маяковского являются вопросительный и восклицательный. Точку, запятую он не любит, не признает и поразительно к ним небрежен.

Но разговорный, митинговый язык Маяковского отягчен такой расстановкой и увязкой слов, таким сложным построением предложения, что часто теряет свою простоту и становится туго воспринимаемым. Маяковский прошел долгий искус литературных школ, направлений и надыхался гнилыми испарениями современного Вавилона. Произошла порча неподдельно-жизненного примитива. Дело зашло очень далеко:

Каждое слово  
даже шутка  
которое изрыгает обгорающим ртом он  
выбрасывается как голая проститутка  
из горящего публичного дома!

Образ нередко извращается, от него разит кафе и кабаре. Предложение начинает родиться с тредьяковщиной, делается неуклюжим, манерным. Самая заправская литературщина входит в свои права. Митинговый, площадный, разговорный Маяковский есть в то же время и самый плененный этой литературщиной. Это противоречие лежит и во всей практике футуристов: никто так громко не воюет с эстетством, с кружковщиной, никто так яростно не зовет поэзию на улицу, к производству, и никто так не увлечен формальной стороной, никто так не гоняется за свежестью рифмы в ущерб содержанию и никто так не подвержен кружковщине, как именно футуризм. Футуризм более, чем кто-либо, повинен в иллюзиях лабораторным путем «построить» литературу.

Отрицательные, слабые стороны поэзии Маяковского с особой силой сказываются у его менее одаренных литературных спутников. Словотворчество превращается в крученотворчество, «энергичная словообработка» в вымученное изобретательство, а мастерство в звуко-сочетании приобретает самодовлеющее значение.

Слово, язык, стиль Маяковского являются шагом вперед к разговорному, митинговому, но они испорчены литературными «изысканиями». Это в полном смысле переходная форма. Закрепиться на слове Маяковского нельзя. Оно волнующе сильно и уже рахитично. Оно не приспособившееся, не стройное, оно все в процессе становления, а не в данности. В нем нет устойчивости. Оно походит в некотором смысле на допотопных животных, чудовищных, огромных, с необычайными органами, но неуклюжими и мало приспособленными к окружающей среде. Маяковский не хочет слушаться и повиноваться языку, пусть язык слушается и служит ему. Он берет и мнет его, как глину, коверкает и гнет по-своему. Но слово – организм. Оно поддается далеко не всякой операции.

Самое опасное подражать Маяковскому. Когда он пишет: рвя, оря, жря, поя и т. д., это не диссонирует, не режет слух: тут рвется «сплошное сердце», большая глотка, ручище, язычище, головище и т. д., но если это начинают проделывать эпигоны, у которых ни язычища, ни ручищи нет, выходит визгливо, безграмотно и ненужно.

Маяковского спасает бездна таланта, только благодаря наличию его он часто справляется со «словотворчеством», и оно у него далеко не всегда выглядит ходульным. Наоборот, с его насилием над словом сживаешься, ибо оно связано с «нутром» поэта. Даже в шаблоне он не шаблонен. Умелым звуковым подбором, чем Маяковский владеет в совершенстве, он достигает того, что шаблонные слова начинают звучать по-новому.

Несмотря на ряд надуманных и нарочитых образов, искаженных городской клоакой, Маяковский и здесь большой мастер: «в гниющем вагоне на сорок человек четыре ноги», «ревность метну в ложи мрущим глазом быка», «ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза», «гвоздями слов прибит к бумаге я», «упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного», «а сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою» и т. д. – это целит и попадает в цель.

Безусловны энергия и стремительность языка Маяковского. В частности, поэт равнодушен к носовым и мягким звукам и явное предпочтение отдает губным и шипящим. Любимыми буквами в его алфавите являются: *б, в, ж, ш, щ*.

Маяковский не только в содержании, но и в форме все больше отходит от футуристических крайностей. Его язык теряет экстравагантность и крученность и явно идет по пути приспособления к аудиториям рабфаков и комсомола. И все же народным поэтом, поэтом миллионов Маяковский не будет; слишком индивидуалистична его поэзия, слишком много в ней ненужного футуристического груза, словесной эквилибристики, жонглерства, формалистических «уклонов», литературщины. Кто-то иной, – вероятно, иные, – более счастливо приспособит к нуждам и вкусам масс его митинговость, разговорность, вещность и материальность слова, плакатность и кричащую яркость образа, энергетику языка, напряженность и силу его. Несомненно, что положительные стороны формального творчества Маяковского

контактируют во многом с нашей эпохой, но поэзии его недостает простоты и общности, и эти недостатки, по-видимому, органические. Впрочем, Маяковский еще молод, он усиленно ищет новых путей. И потом громада таланта.

И один совет, если хотите: Маяковскому очень, очень полезно и своевременно присмотреться к крестьянину. Маяковский оставил его за бортом своего творчества и за это жестоко порой платится. И не оттого ли у павлина моментально вылинял великолепный хвост, что поэт слишком легко забыл поле, землю, лес и рожь?

«Лицом к деревне» – это неплохой лозунг и для Маяковского.

Наша статья – о Маяковском, а не о футуризме. Но Маяковский – лидер русского футуризма и наиболее яркий его представитель. Сказанное о Маяковском целиком почти нужно отнести к футуризму. Остается лишь немного добавить.

Футуризм был реакцией против символизма, салонности в поэзии и против безыдейной, бескрылой, созерцательной художественной прозы, господствовавших в нашей литературе перед появлением футуризма.

Символизм за видимым, осязаемым, здешним старался узреть «туманный ход иных миров». Реальный мир – только символ другого таинственного, неведомого, потустороннего. Вещи, явления, события – тайнопись невидимого и непостижимого умом. Символизм, таким образом, был насквозь идеалистичен и мистичен. В поэзии он соответствовал богоискательству и теософским системам, пышно расцветшим у нас в интеллигентской среде, отрянувшей прах от завиральных революционных идей.

С другой стороны, быстрым темпом шло приспособление музыки к вянущим, пресыщенным, «утонченным» вкусам господствующих классов, уже ущемленным.

Мало отрадного было в реалистическом направлении, за исключением небольшой группы писателей, стремившейся найти выход в растущем и крепнущем пролетарском движении. Реализм того времени был плох, внутренне пуст и бесплоден. У него не было перспектив. Он был скучен и убийственно сер. Он старчески дряхлел. Бунин, Андреев, Арцыбашев, Винниченко и пр. стояли в тупиках. Еще более безнадежна была русско-богатственная проза. Тупик этот с особой наглядностью был вскрыт войной, когда в нестерпимом ура-шовинизме увязла почти вся «большая» литература.

Футуризм начал фактически с протеста против символистических и иных исканий «иных миров». Если отбросить его кривляния, желтую кофту, жонглирование словами без смысла, крик и гвалт, то именно в этом бунте надобно искать истоков футуристического напора. Против всего романтического «духовного», христианского, потустороннего во имя мяса, вещей, во имя мира, как он есть, против небесных сладостей за хлеб, за тело, за жизнь с ее примитивными инстинктами, против расслабленного эстетства, против созерцания и глазения.

Футуризм объявил также войну быту и бескрылому реализму. Он возвел бунтарство в принцип, в самоцель, объявил крестовый поход против всего, что стоит на одном месте, сделав «бег дней» своим богом. Быт, утверждали футуристы, сам по себе является реакционной силой, всякий быт – он пошл, дрябл. Он враждебен поступательному движению человечества. Он формируется современными хозяевами жизни, поставившими надо всем доллар. Искусство, упирающееся в быт, тоже косно, бесхребетно, мелко. Оно не видит, не может увидеть грядущего, а только для него и во имя его и стоит работать художнику.

Казалось бы, что выступление футуризма могло рассчитывать на горячую поддержку со стороны всех, кто боролся в рядах пролетариата за переделку старого общества на новых началах. Между тем футуризм был встречен марксистской критикой более, чем холодно. Футуристы объяснили и объясняют это тем, что революционные марксисты, мол, в области искусства оставались и остаются консерваторами. Однако дело не в этом. Причины гораздо глубже. Их надо искать в самом футуризме.

Футуризм выговаривал часто нужные слова, но выговаривал их косноязычным языком. Борьба против мистики в искусстве была очень ко времени. Провозглашение права на хлеб и сласти, на удовлетворение так называемых животных потребностей некоторым образом совпадало с движением низовой массы, реалистической и материалистической по духу. Но реализм футуристов был наивным, дикарским реализмом, не переплавленным в диалектике Маркса. Отсюда – заносчивое самохвальство и пренебрежение к старому культурному духовному наследству, умаление умственных и нравственных запросов. Борьба против быта

приводила к отрицанию всякой данности; диалектический процесс истолковывался зеноновски, софистически. Протест против современного мещанства обессиливался густым налетом мещанского индивидуализма. Потребность в новом массовом, хлещущем слове удовлетворялась на деле часто крученотворчеством и т. д. Футуризм с головы до пят был окутан кружковщиной, эстетством. Он вышел из тех же самых кругов, он был сродни тем самым литературным группировкам, которые блуждали, оторванные от земли. Он был не исподним движением поднимающихся на борьбу масс, а делом кучки интеллигентов, социально оторвавшихся от пуповины буржуазного общества, но далеких от нового демоса. Он был протестом одиночек, ревниво оберегавших свои маленькие индивидуалистические мирки. Он рос и развивался в стороне от мощного революционного пролетарского потока, не знал и не любил этого нового демоса. И протестантство футуризма висло в воздухе, обрывалось на полукрике, здоровое, сильное срывалось в индивидуалистический демонизм.

Надо полагать, что футуризм сказал свое слово. Он – прошлое. Собственно, это признают и сами футуристы: ненароком они переименовали себя в «Лефов», в левый фронт искусства. Судьба их журнала «Леф» еще более убеждает в этом. «Леф» остался журналом очень небольшого кружка читателей и писателей. Массового читателя он не собрал. Он не собрал даже своих, не сказал никакого нового слова, не дал ни одного образца своей лефовской прозы, а в стихах перепевал свое старое. В области критики «Леф» покорно пошел за формальной школой, игнорирующей содержание (это в наши-то дни!). «Леф» захирел не случайно и не от тяжелой руки Госиздата.

Но у футуризма есть свои заслуги. О них мы говорили. Претензии футуристов говорить от имени коммунистического искусства по меньшей мере неосновательны, но в создающееся с таким невероятным трудом новое революционное искусство переходного периода футуризм вставляет свои слова. Этого не следует забывать. Недаром у футуристов есть последователи среди писателей комсомольского и пролетарского лагеря, недаром Безыменский, Жаров и многие другие вышли из Маяковского.

«Лефы» на распутьи. На распутьи и Маяковский. Но Маяковский шире и больше и футуризма и «Лефа». Если футуризм и «Леф» – в прошлом, то Маяковский весь еще в настоящем и, может быть, в будущем.

В наших марксистских коммунистических кругах о Маяковском принято думать, что в поэзии он является исключительно представителем интеллигентской, индивидуалистической богемы периода снижения, упадка и разложения буржуазной культуры. Наш анализ во многом подтверждает такое воззрение. Тем не менее его следует ограничить. В творчестве Маяковского отразилась наша эпоха и в более широком масштабе. В его поэзии и кусок того «общечеловеческого», без которого нет большого поэта и писателя. «Перуанец», низкое и здоровое «о-го-го», гибнущее и замирающее в каменных склепах современного Вавилона, человек в сажень ростом, превращенный «моментально» в демона в американском пиджаке и в истерика, – это проблема, во всей сложности и остроте поставленная сверхимпериализмом новейшего покроя и далеко выходящая за пределы узкого богемского литературного кружка, его интересов и психологии.

Но «человеку» Маяковского нужно больше материализоваться и приобрести суровые, но отважные черты человека, расковывающего мир. У Маяковского человек, несмотря на голосище, ручище и т. д., слишком отвлечен и бледен, может быть, оттого, что Вавилон выпил и высосал у него слишком много крови и жизненных соков.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### В. Маяковский

Впервые: Красная новь (М.). 1925. No 2. Февраль. С. 249–276. Неоднократно перепечатывалось в авторских книгах Воронского.

Печатается по тексту журнала.

*Семь лет я стою. Я смотрю в эти воды...* – образ из поэмы «Про это» (строки 504–509).

*...прост, «как, мычание»...* – образ из ВМТ (строки 39–40, Пролог); также использован Маяковским для названия своего поэтического сборника – «Простое как мычание» (Пг., 1916).

*Я люблю зверье – увидишь собачонку...* – образы из поэмы «Про это» (строки 1754–1761).

*Тело твое просто прошу, как просят христиане... Отчего ты не выдумал, чтоб было без мук целовать, целовать, целовать...* – образы из ОВШ (строки 620–621, 696–698).

*Нам надоели небесные сласти...* – образы из МБ (строки 32–35; Пролог).

*Пустыни смыты у мира с хари, деревья за стволом расфеерили ствол...* – образы из поэмы «150 000 000» (строки 1627–1628).

*...и поет, и благоухает, и пестрое сразу... моря мурлыча легли у ног...* – образы из ВИМ (строки 991 – 1004).

*...воскреси – свое дожить хочу...* – образ из поэмы «Про это» (строки 1789–1790).

*...нет тебе ни угла ни одного, ни чаю, ни к чаю газет...* – образы из ЧВ (строки 505–510; гл. «Маяковский в небе»).

*Жилы и мускулы молитв верней...* – образ из ОВШ (строка 323).

*Мечников снимает нагар с подсвечников в отеле Вильсонов...* – образ из поэмы «150 000 000» (строки 747–748).

*Мельчайшая пылинка живого ценнее всего, что сделаю и сделал...* – образ из ОВШ (строки 302–303).

*Что может хотеться этакой глыбе? А глыбе многое хочется...* – образы из ОВШ (строки 49–50).

*Оглядываюсь – эта вот залезанная гладь и есть хваленое небо?..* – образ из ЧВ (строки 472–475; гл. «Маяковский в небе»).

*...и по мне, насквозь излаская, катятся вечности моря...* – образ из ЧВ (строки 585–587; глава «Маяковский в небе»).

*Под хохотливое / «Ага» / бреду по бреду жара...* – строки 204–216 из ЧВ (глава «Жизнь Маяковского»).

*Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо.* – Заключительные строки (721–724) из ОВШ.

*Земной загон... Наглое иго... Страсти Маяковского... а сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою...* – образы из ЧВ (строки 183–184; 361–366; гл. «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского»).

*...тонут гении, курицы, лошади, скрипки. Тонут слоны, мелочи тонут...* – образы из ЧВ (строки 237–244; гл. «Жизнь Маяковского»).

*Сразу / железно рельс вскочило по жиле...* – строки 181–187 из ВИМ.

*Попал павлин оранжево–синий / под глаз его строгий, как пост...* – из стихотворения «Гимн судье» (1915).

*На сердце тело надето, / на теле – рубаха...* – строки 7–21 из поэмы «Люблю» (1922).



*...вещи... захвачены «повелителем всего, соперником и неодолимым врагом...»... – образы из ЧВ (строки 250–253; гл. «Жизнь Маяковского»).*

*«Не о хлебе едином будет жив человек» – Втор 8: 3; Мф 4: 4; Лк4:4.*

*«Да придет царствие Мое» – перефразированные в духе эгоизма, индивидуализма слова молитвы «Отче наш» («...царствие Твое» – Мф6:10; Лк11:2).*

*Я говорил / одними домами... Надеваете лучшее платье... – строки 123–126, 146–150 из поэмы «Люблю» (гл. «Мой университет», «Взрослое»).*

*Значит опять / темно и понуро... – строки 642–650 из ОВШ.*

*Встрясавают революции царств тельца... – строки 309–313 из ЧВ (гл. «Жизнь Маяковского»).*

*В этой теме / и личной / и мелкой... – начальные строки (1–8) поэмы «Про это» (1923).*

*... А я / весь из мяса, человек весь... Тело твоё / я буду беречь и любить... Ведь для себя неважно и то, что бронзовый... Птица / подбирается песней... – строки 617–623, 631–637, 51–56, 576–582 из ОВШ.*

*И когда мой голос похабно ухаёт... – образы из ОВШ (строки 528–533).*

*Мы / тебя доконаем / мир романтик... Будет наша душа любовных Волг слянным устьем... футуристы прошлое разгромили, пустив по ветру культуришки конфетти... – образы из поэмы «150 000 000» (строки 344–354, 383–385, 1562–1564).*

*Каждое слово / даже шутка... – образы из ОВШ (строки 171–175).*

*В гниющем вагоне на сорок человек четыре ноги... ревность метну в ложу мрущим глазом быка... Ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза... гвоздями слов прибит к бумаге я... Упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного... А сердце рвется к выстрелу... – образы из ВИМ (строки 575–577), ФП (строки 158–159, 228–229, 315–316), ОВШ (строки 78–79), ЧВ (строки 363–364).*

*Еще более безнадежна была русско–богатственная проза... – имеется в виду проза журнала «Русское богатство» (издавался с 1876 по 1918). С 1890–х идейно возглавлялся Н. К. Михайловским и В. Г. Короленко, с середины 1900–х – также А. В. Пешехоновым, В. Я. Мякотинным. В журнале печатались Гарин-Михайловский, Засодимский, Златовратский, Мамин-Сибиряк, Станюкович, Куприн, Вересаев и др.*

## **В. ШКЛОВСКИЙ. О БАБЕЛЕ (КРИТИЧЕСКИЙ РОМАНС)**

*Мне как-то жалко рассматривать Бабеля в упор*

Нужно уважать писательскую удачу и давать читателю время полюбить автора, еще не разгадав ее. Мне совестно рассматривать Бабеля в упор. У Бабеля есть такой отрывок в рассказе «Сын ребби»: «Девушки, уперши в пол кривые ноги незатейливых самок, сухо наблюдали его половые части, эту чахлую, нежную и курчавую мужественность исчахшего семита». И я беру для статьи о Бабеле лирический разгон. Была старая Россия, огромная, как расплывшаяся с распаханной склонами гора.

Были люди, которые написали на ней карандашом «гора эта будет спасена».

Еще не было революции. Часть людей, писавших карандашом, работала в «Летописи». Там недавно приехавший Горький, ходил сутулым, недовольным, больным и писал статью: «Две души». Статью совершенно неправильную.

Там ходила девочка Лариса Рейснер, (еще до взятия ею Петропавловской крепости). Там ходил Брик с Жуковской улицы 7 и я, в кожаных штанах и куртке из автороты. Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей беллетристической. В нем писали люди, которые отличались друг от друга только фамилиями. Но тут же писал Базаров, слепнем язвил Суханов и здесь печатался Маяковский.

*В одной книжке был напечатан рассказ Бабеля*

В нем говорилось о двух девочках, которые не умели делать аборта. Папа их жил прокурором на Камчатке. Рассказ все заметили и запомнили. Увидал самого Бабеля. Рост средний, высокий лоб, большая голова, лицо не писательское, одет темно, говорит занятно. Произошла революция и гора была убрана. Некоторые еще бежали за ней с карандашем. Им не на чем было больше писать. Тогда то и начал писать Суханов. Семь томов воспоминаний. Написал он их, говорят, сразу и наперед, потому, что он все предвидел.

*Приехал я с фронта*

Была осень. Еще издавалась «Новая Жизнь». Бабель писал в ней заметки «Новый Быт». Он один сохранил в революции стилистическое хладнокровие. Там писалось о том, как сейчас пашут землю. Я познакомился тогда с Бабелем ближе. Он оказался человеком с заинтересованным голосом, никогда не взволнованным и любящим пафос. Пафос был ему необходим, как дача.

*В третий раз я встретился с Бабелем в Питере в 1919 году*

Зимой Питер был полон снегом. Как-будто он сам стоял на дороге заноса, только как решетчатый железнодорожный щит. Летом Питер прикрыт был синим небом. Трубы не дымили, солнце стояло над горизонтом, никем не перебиваемое. Питер был пуст – питерцы были на фронтах. Вокруг камней мостовой выкручивалась и вырывалась к солнцу зеленым огнем трава. Переулки уже заросли. Перед Эрмитажем, на звонких в том месте, на выбитых торцах играли в городки. Город зарос, как оставленный войсками лагерь.

*Бабель жил на Проспекте 25-го Октября, в доме N 86*

В меблированных комнатах, в которых он жил, жил он один, остальные приходили и уходили. За ним уносили служанки, убирали комнаты, ведра с плавающими об'едками. Бабель жил, неторопливо рассматривая голодный блуд города. В комнате его было чисто. Он рассказывал мне, что женщины сейчас отдаются главным образом до 6–ти часов, так как позже перестает ходить трамвай.

У него не было отчуждения от жизни. Но мне казалось, что Бабель, ложась спать, подписывает прожитый им день, как рассказ. Ремесло накладывало на человека следы его инструментов.

*У Бабеля на столе всегда был самовар и часто хлеб. А это было в редкость*

Принимал Бабель гостей всегда охотно. В его комнате водился один бывший химик, он же толстовец, он же рассказчик невероятных анекдотов, он же человек оскорбивший герцога Баденского и явившийся потом на суд из Швейцарии, чтобы поддержать свое обвинение, (но признанный ненормальным и наказанный только конфискацией лаборатории). Он же плохой поэт и неважный рецензент, невероятнейший человек Петр Сторицын. Сторицыным Бабель дорожил. Сюда же ходил Кондрат Яковлев, еще кто–то, я, и заезжали совершенно готовые для рассказа одесситы–инвалиды и другие разные одесситы и рассказывали то, что в них было написано.

*Бабель писал мало, но упорно. Все одну и ту же повесть о двух китайцах в публичном доме*

Повесть эту он любил как Сторицына. Китайцы и женщины изменялись. Они молодели, старели, били стекла, били женщину, устраивали и так и эдак.

Получилось очень много рассказов, а не один. В осенний солнечный день, так и не устроив своих китайцев, Бабель уехал, оставив мне свой серый свeter и кожаный саквояж. Саквояж у меня позже зачитал Юрий Анненков. От Бабеля не было никаких слухов, как будто он уехал на Камчатку рассказывать прокурору про его дочерей.

Раз приезжий одессит, проиграв всю ночь в карты в знакомом доме, утром занявши свой проигрыш, рассказал в знак признательности, что Бабель не то переводит с французского, не то делает книгу рассказов из книги анекдотов.

Потом в Харькове, проезжая раненым, услышал я, что Бабеля убили в Конной Армии. Судьба не спеша сделала из всех нас сто перестановок.

*В 1924 году я снова встретил Бабеля. От него я узнал, что его не убили, хотя и били очень долго*

Он остался тем же. Еще интереснее начал рассказывать. Из Одессы и с фронта он привез две книги. Китайцы были забыты и сами разместились в каком-то рассказе. Новые вещи написаны мастерски. Вряд ли сейчас у нас кто-нибудь пишет лучше.

Их сравнивают с Мопассаном, потому что чувствуют французское влияние, и торопятся назвать достаточно похвальное имя.

Я предлагаю другое имя – Флобер. И Флобер из «Саламбо».

*Из прекраснейшего либретто к опере*

Самые начищенные ботфорты, похожие на девушек, самые яркие галифэ, яркие как штандарт в небе; даже пожар, сверкающий как воскресенье, – несравним со стилем Бабеля.

Иностранец из Парижа, одного Парижа без Лондона, Бабель увидел Россию, так как мог увидеть ее француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона.

Больше не нужно китайцев, их заменили казаки с французских иллюстраций.

Знатоки в ласках говорят, что хорошо ласкать бранными словами.

«Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске – именно в ощущении этого несовпадения» (Юр. Тынянов, – «Проблема стихотворного языка»). Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере.

*Лирические места не удаются Бабелю*

Его описания Брод, заброшенного еврейского кладбища, не очень хороши.

Для описания Бабель берет высокий тон и называет много красивых вещей. Он говорит:

«Мы ходим с вами по саду очарования, в неописуемом брынском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот вы не видите облещенных и розовых краев водопада, вы не видите ее японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск родится в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву и на поверхности волнистой, как линия Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков. А шелковый чулок фрекен Кирсти и линия ее уже зрелой ноги»...

Правда, этот отрывок кончается так: «Купите очки, Александр Федорович, умоляю вас» («Линия и цвет»).

*Умный Бабель умеет иронией, во-время обозначенной, оправдать красоту своих вещей*  
Без этого было бы стыдно читать.

И он предупреждает наше возражение и сам надписывает над своими картинами – опера.

«Обгорелый город, переломленные колонны и врытые в землю крючки злых старушечьих мизинцев – он казался мне поднятым на воздух, удобным и небывалым, как сновидение. Голый блеск луны лился на него с неистекаемой силой. Серая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи. И я ждал, потревоженный душой, выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви в то время, как за кулисами понурый электротехник держит палец на выключателе луны».

Я сравнивал «Коннармию» с «Тарасом Бульбой». Есть сходство в отдельных приемах. Само «письмо» с убийством сыном отца перелицовывает Гоголевский сюжет. Применяет Бабель и Гоголевский прием перечисления фамилий, может быть идущий от классической традиции. Но концы перечислений у Бабеля кончаются переломом. Вот как пишет казак Мельников.

«Тринадцатые сутки бьюсь арьергардом, заграждая непобедимую Первую Конную, и находясь под действительным ружейным, артиллерийским и аэропланным огнем неприятеля. Убит Тардый, убит Лухманников, убит Лыкошенко, убит Гулевой, убит Трупов, и белого жеребца нет подо мною, так что, согласно перемене военного счастья, не дожидая увидеть любимого начдива Тимошенку, тов. Мельников, а увидимся, прямо сказать, в царствии небесном, но, как по слухам, у старика на небесах не царствие, а бордель по всей форме, а трипперов и на земле хватает, то, может быть, и не увидимся. С тем прощай, тов. Мельников».

Все казаки у Бабеля красивы нестерпимо и несказанно. «Несказанно» любимое Бабелевское слово. И ко всем ним намеком дан другой фон.

*Бабель пользуется двумя противоречиями, которые у него заменяют роль сюжета:*

*1) стиль и быт, 2) быт и автор*

Он чужой в армии, он иностранец с правом удивления. Он подчеркивает при описании военного быта «слабость и отчаяние» зрителя.

У Бабеля, кроме «Коннармии» есть еще «Одесские рассказы». Они наполнены описанием бандитов. Бандитский пафос и пестрое бандитское барахло так нужно Бабелю, как оправдание своего стиля.

Если начдив, имеет «ботфорты похожие на девушек», то «аристократы молдованки – они были затянуты в малиновые жилеты, их стальные плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах с костяками лопалась кожа цвета небесной лазури» («Король»). И в обеих странах Бабель иностранец. Он иностранец даже в Одессе. Здесь ему говорят «...забудьте на время, что на носу у вас очки, а в душе осень».

Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на людях. Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге». Конечно, это не портрет Бабеля. Сам Бабель не такой, он не заикается. Он храбр, я думаю, даже, что «он может переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется им довольна».

Потому что русская женщина любит красноречие. Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и ирония, облегчали письмо.

*На пафос без иронии не решается даже Бабель*

Бабель пишет, утаивая музыку при описании танца и в то же время давая вещь в высоком регистре. Вероятно, из эпоса он заимствовал прием ответов с повторением вопроса. Этот прием он применяет всюду. Беня Крик в «Одесских рассказах» говорит так.

«Грач спросил его:

– Кто ты, откуда ты идешь и чем ты дышешь?

– Попробуй меня, Фроим, – ответил Беня, – и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

– Перестанем размазывать кашу, – ответил Грач, – я тебя попробую».

Так же говорят казаки в «Письме».

«И Сенька спросил Тимофей Родионыч:

– Хорошо вам, папаша, в моих руках?

Нет, – сказал папаша, – худо мне.

Тогда Сенька спросил:

– А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

– Нет, сказал папаша – худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

– А думали ли вы, папаша, что и вам худо будет?

– Нет, – сказал папаша, – не думал я, что мне худо будет».

*Книги Бабеля, хорошие книги*

Русская литература сера как чижик, ей нужны малиновые галифэ и ботинки из кожи цвета небесной лазури.

Ей нужно и то, что понял Бабель, когда он оставил своих китайцев устраиваться, как они хотят, и поехал в «Коннармию».

Литературные герои, девушки, старики, молодые люди и все положения их уже изношены.

Литературе нужна конкретность и скрещивание с новым бытом для создания новой формы.

## **ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ. О ПИСАТЕЛЕ И ПРОИЗВОДСТВЕ**

В Организации ВАПП – три тысячи писателей; это очень много. Когда Льву Николаевичу Толстому уже было 56 лет, то он написал жене следующее письмо: «Я сломал себе руку и, пока лежал, почувствовал себя профессиональным писателем». К этому времени уже была написана «Война и Мир».

Современный писатель старается стать профессионалом с 18-ти лет, старается не иметь другой профессии, кроме литературы. Это очень неудобно, потому что жить ему при этом не-

чем; в Москве он живет у знакомых, или в доме Герцена, на лестнице; а некоторые в уборной, так человек б; но даже уборная не может вместить всех желающих, потому что, как сказано, их три тысячи.

Это не большое несчастье, потому что можно было бы построить специальные казармы для писателей; – находим же мы, где разместить допризывников, – но дело в том, что писателям в этих казармах писать будет не о чем.

Для того, чтобы писать – нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому, что профессиональный человек – человек, имеющий профессию – описывает вещи так, какое он имеет к ним отношение. У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра и, может быть, опишет дворец Екатерины. Бунин, описывая Римский форум, описывает его с точки зрения русского человека из деревни.

Лев Николаевич Толстой писал как профессионал–военный артиллерист и как профессионал–земледелец; он шел по линии своих профессиональных и классовых интересов для создания художественных произведений. Например, «Хозяин и работник» написан тогдашним хозяйственником и мог бы быть прочитан на тогдашнем производственном совещании дворян, если бы такие были.

Если взять переписку Толстого и Фета, можно установить, что Толстой – это мелкий помещик, который интересуется своим маленьким хозяйством; хотя помещик, на самом деле, он был не настоящий, и свињи у него все время дохли, но это поместье заставило его изменить формы своего искусства.

Если бы Лев Николаевич Толстой 18–ти лет пошел бы жить в дом Герцена, то он Толстым никогда не сделался бы, потому что писать ему было бы не о чем.

Пушкин представляет пример более профессионального писателя; он живет литературным заработком, но движется он вперед, отходя от литературы, например, к истории.

Заниматься только одной литературой это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является прогрессивным фактом, без него нельзя создать новые художественные формы.

---

Роман Диккенса «Записки Пиквикского Клуба» был написан по заказу, как подписи к картинкам неудачи спортсменов. Величина глав Диккенса определилась необходимостью печататься отдельными кусками. Вот это умение использовать давление материала сказалось и в работах Микель–Анджело, который любил брать для работы испорченный кусок мрамора, потому что он давал неожиданные позы его статуэткам, – так сделан Давид. Театральная техника давит на драматурга, и технику Шекспира нельзя понять, не зная устройства Шекспировской сцены.

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту, вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу.

Я знал одного кузнеца; он принес мне стихи; в этих стихах он дробил молотком чугун рельс. Я ему на это сделал следующие замечания: во–первых, – рельсы не куют, а прокатывают, во–вторых, – рельсы не чугунные, а стальные, в–третьих, – при ковке не дробят, а куют, и, в–четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Великолепно, – да ведь это стихи».

Для того, чтобы быть поэтом нужно в стихи втащить свою профессию, потому что произведение искусства начинается со своеобразного отношения к вещам, не старо–литературного отношения к вещам. Создавая литературное произведение, нужно стараться не избежать давления своего времени, а использовать его так, как корабль пользуется парусами. Пока современный писатель будет стараться как можно скорее попасть в писательскую среду, пока он будет уходить от своего производства, до тех пор мы будем заниматься каракулевым овцеводством; а это овцеводство состоит в том, что овцу быют – она делает выкидыш, и с мертвого ягненка сдирают шкуру.

Самое важное для писателя, который начинает писать, – это иметь собственное отношение к вещам и видеть вещи как неописанные и ставить их в ненаписанное прежде отношение. Очень часто в литературных произведениях рассказывается о том, как иностранец или наивный человек приехал в город и ничего в нем не понимает. Писатель не должен быть этим наивным человеком, но он должен быть человеком, заново видящим вещи.

На самом деле происходит другое; люди не умеют видеть окружающего, поэтому средний современник, начинающий писать, не может написать обыкновенную корреспонденцию в газету; получается, что корреспондент имеет сведения о своей деревне из газеты – он читает газету, использует ее, как анкету, и потом заполняет ее событиями своей деревни; если в анкете события не упоминается, то он их не ставит; в результате, мы не знаем, усиливается кулачество в деревне или нет.

Конечно, корреспонденции сейчас с лесопильного, с швейного завода, из Донбасса не отличаются ни чем: «Нужно подтянуться, пора поставить вентилятор, и течет крыша».

Я не говорю, что нужно в корреспонденции рассказывать анекдоты. Но не нужно корреспонденту и писателю описывать те же самые вещи, только в обмолвках проговариваясь о реальных вещах. Кроме того, иногда он и не корреспондент и не писатель, а садится за стол и начинает писать роман листов в восемь и потом присылает с запиской «что, может быть, вышло». Конечно, выйти не может потому, что писать роман в восемь листов сразу также невозможно, как, не смотря ни разу в телескоп, начертить карту звездного неба.

Леонид Андреев много лет проработал судебным корреспондентом в газете. Судебным корреспондентом в газете работал Чехов; Горький работал в газете под псевдонимом. Диккенс работал в газете много лет.

Из современных писателей многие работали в газетах, в типографиях метранпажами, в мелких журналах и т. д. и т. д.

И вот после того, когда накапливается опыт и умение рассказывать вещи, как они происходили, только тогда человек через рассказ может дойти до писания романов, если человек может вообще писать романы. Поэтому настоящая литературная школа состоит в том, чтобы научиться описывать вещи, процессы. Например, очень трудно описать словами, без рисунка, как завязать узел на веревке. Описать вещи точно так, чтобы их можно было представить и только одним способом, тем самым, которым они описаны. И нужно не лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное.

Представьте себе, что Буденный захотел бы выслужиться в царской армии, – он бы дослужился до прапорщика; но участвуя вместе с другими в революции и изменяя тактику боя, он сделался Буденным.

Часто бывает, что писатель, работающий в таких, казалось бы, низких отраслях литературы, сам не знает, что он создает большое произведение. Боккачио, итальянский писатель времен возрождения, который написал «Декамерон» – собрание рассказов, стыдился этой вещи и даже не сообщил о ней своему другу Петрарке и в список «Декамерон» не попал. Боккачио занимался латинскими стихами.

Достоевский не уважал романы, которые писал, а хотел писать другие и ему казалось, что его романы газетные; он писал в письмах, «если бы мне платили столько, сколько Тургеневу, я бы не хуже его писал». Но ему не платили столько, и он писал лучше.

Большая литература это не та литература, которая печатается в толстых журналах, а это литература, которая правильно использует свое время, которая пользуется материалом своего времени.

Положение современного писателя труднее положения писателя прежних времен, потому что старые писатели фактически учились друг у друга. Горький учился у Короленко и очень внимательно учился у Чехова, Мопассан учился у Флобера.

Нашим же современникам учиться не у кого, потому что они попали на завод с брошенными станками и не знают, который станок строгают, который сверлит; поэтому они не учатся часто, а подражают и хотят написать такую вещь, которая была написана прежде, но только про свое. Это неправильно.

Каждое произведение пишется один раз, и все произведения большие, как «Мертвые Души», «Война и Мир», «Братья Карамазовы», все они написаны неправильно, не так, как

писалось прежде. Они были написаны по другим заданиям, чем те, которые были заданы старым писателям. Эти задания давно прошли, и умерли люди, которые обслуживались этими заданиями, а вещи остались, и то, что было жалобой на современников, обвинением их, как в «Божественной Комедии» Данте или в «Бесах» Достоевского, стало литературным произведением, которое могут читать люди совершенно не заинтересованные в отношениях, создавших вещь.

Литературные произведения не создаются почкованием – так, как низшие животные – тем, что один роман делится на два романа, а создаются от скрещивания разных особей, как у высших животных.

Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, вытрясти из них имена и события и заменить своими; они пользуются в стихотворениях чужим построением фраз, чужой манерой рифмовать – из этого ничего не выходит – это тупик.

Если вы хотите научиться писать, то прежде всего хорошо знайте свою профессию. Научитесь глазами мастера смотреть на чужую профессию и поймите, как сделаны вещи. Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей – это первое.

Второе – научитесь читать, медленно читать произведения автора и понимать: что для чего, как связаны фразы и для чего вставлены отдельные куски. Попробуйте потом из какой-нибудь страницы автора выбросить кусок.

Например, у Толстого описывается сцена между княжной Мари и ее стариком-отцом; во время этой сцены визжит колесо; вот вычеркните это колесо – посмотрите, что получится. Посмотрите, чем можно было заменить это колесо, хорошо ли было бы поставить тут пейзаж за окном, описание дождя или «кто-то прошел по корридору». Сделайтесь сознательным читателем.

Когда писал Пушкин, то его дворянская среда в среднем умела писать стихи, т.-е. почти каждый товарищ Пушкина по лицу писал стихи и конкурировал с Пушкиным в альбомах и т. д., т.-е. было такое же умение писать стихи, как у нас сейчас умение читать. Но это не были поэты-профессионалы. В этой среде людей, понимающих технику писания, и мог создаться Пушкин.

Мы нуждаемся сейчас в создании понимающего читателя; читателя, который может оценить вещь и понимает ее устройство.

Таких читателей должны быть сотни тысяч, и из этих сотен тысяч читателей выделится группа непрофессиональных писателей, и из этой группы непрофессиональных писателей сможет, не выделяясь, произойти писатель – гениальный.

Поэтому современному писателю очень опасно сразу научиться что-нибудь писать, потому что короткое умение писать, умение делать рассказы, писать статьи – это плохая выучка. Для того, чтобы научить человека работать шаблоном – достаточно нескольких недель, если человек умный.

Литературный работник не должен избегать ни профессиональной работы вообще, ни занятия каким-нибудь ремеслом, ни газетной корреспондентской работы, при чем техника производства везде одна и та же. Нужно научиться писать корреспонденции, хронику, потом статьи, фельетоны, небольшие рассказы, театральные рецензии, бытовой очерк и то, что будет заменять роман; т.-е. нужно учиться работать на будущее – на ту форму, которую вы сами должны создать. Обучать же людей просто литературным формам, т.-е. умению решать задачи, а не математике – это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

## К. ЧУКОВСКИЙ. АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ<sup>1</sup> ВВЕДЕНИЕ В ПОЭЗИЮ БЛОКА

### Часть первая. А. А. Блок как человек (Отрывки из воспоминаний о Блоке)

Такой любви  
И ненависти люди не выносят  
Какие я в себе ношу...  
*Александр Блок*

I

Блок любил ощущать себя бездомным бродягой, а между тем, казалось бы, русская жизнь давно уже никому не давала столько уюта и ласки, сколько дала она Блоку.

С самого раннего детства –  
Он был заботой женщин нежной  
От грубой жизни огражден.

Так и стояли вокруг него теплой стеной прабабушка, бабушка, мама, няня, тетя Катя – не слишком ли много обожающих женщин? Вспоминая свое детство, он постоянно подчеркивал, что то было детство дворянское, – «золотое детство, елка, дворянское баловство», и называл себя в поэме «Возмездие» то «баловнем судеб», то «баловнем и любимцем семьи». Для своей семьи у него был единственный эпитет – дворянская. Настойчиво твердит он об этом в «Возмездии»:

В те дни под петербургским небом  
Живет дворянская семья.

Свою мать он именует в этой поэме «нежной дворянской девушкой», в отце отмечает «дворянский склад старинный», а гостеприимство деда и бабки называет «стародворянским».

– «Прекрасная семья, – пишет он. – Гостеприимство – стародворянское, думы – светлые, чувства – простые и строгие»,

И не просто дворянской, а стародворянской ощущал он свою семью, «в ней старина еще дышала и жить по-новому мешала». Он даже писал о ней старинным слогом, на старинный лад:

Сия старинная ладья.

Рядом с ним мы, все остальные, – подкидыши без предков и уюта. У нас не было подмосковной усадьбы, где под столетними дворянскими липами варилось бесконечное варенье; у нас не было таких локонов, таких дедов и прадедов, такой кучи игрушек, такого белого и статного коня. Не предками мы сильны, но потомками, а Блок был весь в предках – и как человек, и как поэт. Он был последний поэт–дворянин, последний из русских поэтов, кто мог бы украсить свой дом портретами дедов и прадедов.

Барские навыки его стародворянской семьи были облагорожены высокой культурностью всех ее членов, которые из поколения в поколение труженически служили наукам, но самая эта преемственность духовной культуры была в ту пору привилегией дворянских семейств – таких, как Аксаковы, Бекетовы, Майковы. Образование Блок получил тоже стародворянское, какого теперь не получить никому. В России только в пушкинскую пору поэты были так хорошо образованны. Судьба словно нарочно устроила так, что и его дед был профессор, и его отец был профессор, и его тесть был профессор, а все его тетки и мать – все были писательницы, жили книгами, молились на книги. От этой наследственной семейной культуры он не отрывался до последнего дня. Разночинец подростком уйдет из семьи, да так и не оглянется ни разу, а Блок до самой смерти дружил со своей замечательной матерью Александрой Андреевной, переживал вместе с нею почти все события своей внутренней жизни, словно еще не порвалась пуповина, соединявшая сына и мать. Трогательно было слышать, как он, сорокалетний человек, постоянно говорит мама и тетя даже среди малознакомых людей.[329] Когда по просьбе проф. С. А. Венгерова он написал краткий автобиографический очерк, он счел необходимым написать не столько о себе, сколько о литературных трудах своих предков. Я шутя сказал ему,

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в 1924 г. Печатается по: К. Чуковский. Сочинения в 2-х томах. Том II. Критические рассказы. – М.: Издательство «Правда» // <https://profilib.com/chtenie/121336/korney-ivanovich-kriticheskie-rasskazy.php>



что вместо своей биографии он дал биографию родственников. Он, не улыбаясь, ответил:

– Очень большую роль они играли в моей жизни.

И обличье у него было барское: чинный, истовый, немного надменный. Даже в последние годы – без воротника и в картузе – он казался переодетым патрицием. Произношение слов у него было тоже дворянское – слишком изящное, книжное, причем слова, которые обрусели недавно, он произносил на иностранный манер: не мебель, но мэбль (meuble), не тротуар, но trottoir (последние две гласные сливал он в одну).[330] Слово крокодил произносил он тоже как иностранное слово, строго сохраняя два о. Теперь уж так никто не говорит. Однажды я сказал ему, что в знаменитом стихотворении «Пора смириться, сэръ» слово сэръ написано неверно, что нельзя рифмовать это слово со словом ковер. Он ответил после долгого молчания:

– Вы правы, но для меня это слово звучало тургеневским звуком, вот как бы мой дед произнес его – с французским оттенком – по стародворянски.

Его дед был до такой степени старосветским баринем, что при встрече с мужиком говорил:

– Eh bien, mon petit.

Блок написал о нем в поэме «Возмездие», что «язык французский и Париж ему своих, пожалуй, ближе».

Блока с детства называли царевичем. Отец его будущей жены так и говорил его няне:

– Ваш принц что делает? А наша принцесса уже пошла гулять.

По свидетельству Белого, Блок рядом со своею женою был и правда как царевич с царевной.

Свадьба его была барская – не в приходской церкви, но в старинной, усадебной. По выходе молодых из церкви, их, как помещиков, встретили мужики, поднесшие им по-старинному белых гусей и хлеб–соль. Разряженные бабы и девки собрались во дворе и во время свадебного пира величали жениха и невесту, за что им, как на всякой помещичьей свадьбе, высылали денег и гостинцев.

Женитьба Блока положила конец его «Стихам о Прекрасной Даме»: женился он в августе 1903 года, а последнее его стихотворение, входящее в этот цикл, помечено декабрем того же года. «Стихи о Прекрасной Даме» могли создаваться только в такой идиллической стародворянской семье: нельзя представить себе, чтобы у разночинца, раздираемого суетами мещанского быта, влюбленность была таким длительным, нечеловечески–возвышенным чувством. После женитьбы жизнь Блока потекла почти без событий. Как многие представители дворянского периода нашей словесности, как Боткин, Тургенев, Майков, Блок часто бывал за границей – на немецких и французских курортах, в Испании, скитался по итальянским и нидерландским музеям – посещал Европу, как образованный русский барин, как человек сороковых годов.

## II

Казалось бы, это была самая идиллическая, мирная и светлая жизнь.

Но странно: стоит только вместо биографии Блока прочесть любое из его стихотворений, как вся идиллия рассыплется вдребезги, будто кто–то швырнул в нее бомбу. Куда денется весь этот дворянский уют со всеми своими флер д'оранжами, форелями и французскими фразами! Его благодушный биограф, например, говорит, что осень 1913 года он прожил у себя в своей усадьбе, причем по–детски развлекался шарадами, «сотрясаясь от хохота и сияя от удовольствия».[331] А между тем из его стихотворений мы знаем, что если он и сотрясался в эту осень, то отнюдь не от хохота: в эту осень он писал такое:

Милый друг, и в этом тихом доме  
Лихорадка бьет меня.  
Не найти мне места в тихом доме  
Возле мирного огня!  
Голоса поют, вызывает вьюга,  
Страшен мне уют.  
Даже за плечом твоим, подруга,  
Чьи–то очи стерегут!

Его биография безмятежна, а в стихах – лихорадка ужаса. Даже в тишине чуял он катастрофу. Это предчувствие началось у него в самые ранние годы. Еще юношей Блок писал:

Увижу я, как будет погибать  
Вселенная, моя отчизна.

Говоря о своей музе, он указал раньше всего, что все ее песни – о гибели!

Есть в напевах твоих сокровенных  
Роковая о гибели весть.

Всю жизнь он ощущал себя обреченным на гибель, выброшенным из родного уюта, и в одной из первых своих статей говорил:

– Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага... Двери открыты на вьюжную площадь.

И тогда же, или даже раньше, он, баловень доброго дома, обласканный «нежными женщинами», почувствовал себя бессемейным бродягой, и почти все свои стихи стал писать от имени этого отчаянного, бесприютного, пронизанного ветром человека.

Читая его стихи, никогда не подумаешь, что они создавались под столетними липами, в тихой стародворянской семье. В этих стихах нет ни одной идиллической строчки – в них либо гнев, либо тоска, либо отчаяние, либо «попиранье заветных святынь». Если не в своей биографии, то в творчестве он отринул все благополучное и с юности сделался поэтом неуюта, неблагополучия, гибели.

Всмотритесь в одну из его фотографий. Он сидит за самоваром, с семьей, в саду, окруженный стародворянской идиллией, среди ласковых улыбок и роз, но лицо у него страшное, бездомное, лермонтовское, – чуждое этим улыбкам и розам. Он отвернулся от всех, и кажется, что у него в этом доме нет ни семьи, ни угла. Таков он и был в своем творчестве: жил неуютно и гибельно. Все его творчество было насыщено апокалипсическим чувством конца – конца неминуемого, находящегося уже «при дверях». Трепетно отзывался он на гибель Мессины: это землетрясение, разрушившее столько уютов, соответствовало чувству конца, которым он был охвачен всю жизнь. Комета Галлея и какая-то другая комета с ядовитым хвостом тоже вдохновили его, потому что и они были гибельны. Никакого благополучия его душа не вмещала и отзывалась только на трагическое: недаром его Вечными Спутниками были такие неблагополучные, гибельные, лишенные уюта скитальцы, как Аполлон Григорьев, Гоголь, Врубель, Катилина. Этих людей Блок полюбил за то, что они были «проклятые», за то, что их фигуры «грозили кораблекрушением», за то, что все они могли бы сказать: «наше дело пропащее».

Все статьи его седьмого тома, напечатанного после его смерти,[332] о чем бы он там ни писал, внушены ему предчувствием какой-то страшной беды. Это только так кажется, что в одной статье он говорит об Аполлоне Григорьеве, в другой о Врубеле, в третьей о Гоголе: каждая из них есть крик о неотвратимой опасности.

На стр. 81-й читаем:

«Не совершается ли уже, пока мы говорим здесь, какое-то страшное и безмолвное дело? Не обречен ли кто-нибудь из нас бесповоротно на гибель?»

На стр. 93-й:

«Мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель...»

На стр. 94-й:

– «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы...»

На стр. 147-й:

«Гибель неизбежна...»

На стр. 194-й:

«Или нам суждена та гибель..?»

Где ни откроешь книгу, всюду – это чувство идущего на нас уничтожения. Даже скитаясь в 1909 году в Италии по мирным монастырям и музеям, он с уверенностью, безо всяких колебаний, пророчит, что скоро все это будет разрушено:

– «Уже при дверях то время, когда неслыханному разрушению подвергнется и искусство. Возмездие падет и на него».

Таких цитат можно выбрать десятки и сотни. С 1905 года Блок все двенадцать лет только и твердил о катастрофе. И замечательно, что он не только не боялся ее, но чем дальше, тем страстнее призывал. Только в революции он видел спасение от своей «острожной тоски». Революцию призывал он громко и требовательно:

Эй, встань и загорись, и жги!  
Эй, подними свой верный молот,  
Чтоб молнией живой расколот  
Был мрак, где не видать ни зги!  
(1907)

Никто так не верил в мощь революции, как Блок. Она казалась ему всемогущей. Он предъявлял к ней огромные требования, но он не усумнился ни на миг, что она их исполнит. Только бы она пришла, а уж она не обманет. Этой оптимистической, безмерною верою в спасительную роль революции исполнены статьи всего седьмого тома. В одной из этих статей говорится: «рано или поздно – все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна». Эти слова можно поставить эпиграфом ко всей его книге. Жизнь втайне прекрасна, мы не видим ее красоты, потому что она загажена всякою дрянью. Революция сожжет эту дрянью, и жизнь предстанет пред нами красавицей. Меньшего Блок не хотел. Никаких половинных даров: всё или ничего. «Жить стоит только так, – говорил он, – чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать неожиданного; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – прекрасная».

В другой, более ранней статье он писал, что он с полным правом и ясной надеждой ждет нового света от нового века.[333]

Чего же он хотел от революции?

III

Раньше всего он хотел, чтобы она преобразила людей. Чтобы люди сделались людьми.

Таково было его первое требование.

Никто, кажется, до сих пор не заметил, как мучился Блок всю жизнь оттого, что люди – не люди. Однажды, сидя со мною в трамвае, он сказал: «Я закрываю глаза, чтобы не видеть этих обезьян». – Я спросил: «Разве они обезьяны?» – Он сказал: «А вы разве не знаете этого?»

– «Груды человеческого шлака», – говорит он о людях, – «человеческие ростбифы», «серые виденья мокрой скуки».

Еще восемнадцатилетним подростком он высокомерно написал:

Смеюсь над жалкою толпою,  
Но вздохов ей не отдаю.

Большинство людей для него было – чернь, которая только утомляла его своей пошлостью.

«Чернь петербургская глазела подобострастно на царя». «А чернь старалась, как могла».

В своей речи о Пушкине он дает такое определение черни: «они – люди; это не особенно лестно; люди – дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света»».

Только те, чья духовная глубина не заслонилась суетами и заботами, получали от него наименование людей. Но таких было мало. Остальные – двуногая тварь. Сколько их заклеймено презрением в прозе и стихотворениях Блока: «пузатые иереи», всевозможные «Жоржи и Аркадии Романовичи» (из «Незнакомки»), «испытанные остряки», «презрительные эстеты», мистики (из пьесы «Балаганчик»), придворные (из «Розы и Креста»), «толпа зевак и модниц», английские туристы (из «Молний Искусства»), – все это для него человеческий шлак, – груда отвратительного мусора.

Их–то и должна была преобразить катастрофа. Блок был твердо уверен, что, пережив катастрофу, все человекоподобные станут людьми. Предзнаменованием этого трагического катарсиса, этого перерождения путем катастрофы – служило для Блока землетрясение в Калабрии. Статья Блока, посвященная этой катастрофе, не печальна, но радостна: катастрофа показала поэту, что очищенные великой грозой–люди становятся бессмертно прекрасны.

«Так вот каков человек, – пишет Блок. – Беспомощней крысы, но прекраснее и выше самого призрачного, самого бесплотного видения. Таков обыкновенный человек. Он не Передонов и не насильник, не развратник и не злодей... Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа. А истинная ценность жизни и смерти определяется только тогда, когда дело доходит до жизни и смерти».

Эта вера делала Блока таким оптимистом, когда он призывал революцию. Он был уверен, что революция сумеет обнаружить в этом человеческом мусоре «драгоценные жемчужины духа».

В огне революции чернь преобразится – в народ. Блуждая по Италии, он с отвращением твердил об итальянцах, что это – «стрекошечьи коротконогие подобия людей», [334] но стоило разразиться над Италией грозе, и Блок о тех же «коротконогих подобиях людей» написал: «Какая красота скорби, самоотвержения, даже самого безумия».

Знаменательно здесь это слово «красота». Блок относился к истории и к революции как художник. Он постоянно твердил: «мы, художники», «я, как художник». . . – Все не отмеченное революцией казалось ему антихудожественным, но он верил, что когда придет революция, это уродство превратится в красоту.

«Рано или поздно всё будет по–новому, потому что жизнь прекрасна».

В начале поэмы «Возмездие», обращаясь к художнику, Блок говорил:

Сотри случайные черты,  
И ты увидишь: мир прекрасен.

И в конце поэмы повторял то же самое, говоря, что умудренный художник, несмотря на всю свою тоску, может в минуту прозрения постичь, что

Мир прекрасен, как всегда.

Мир прекрасен, но его загаживает человеческий шлак. Стоит только этому шлаку перегореть в революции, и красота мира будет явлена всем.

Порою охватывало Блока отчаяние: ему казалось, что даже революция бессильна переделать нашу загаженную жизнь в прекрасную.

В такие минуты он писал своей матери: «Более чем когда–либо я вижу, что ничего в жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне отвращение. Переделать уж ничего нельзя – не переделает никакая революция».[335]

Но эти минуты отчаяния лишь сильнее оттеняли его веру, В эти минуты было видно с особой отчетливостью, как ненавистен ему весь «старый мир» – со всеми своими дредноутами, Вильгельмами, отелями, курортами, газетами, кокетками. Этого «старого мира» он не мог принять никогда. В другом письме из-за границы (1911 г.) он писал:

«Здесь ясна чудовищная бессмыслица, до которой дошла цивилизация, ее подчеркивают напряженные лица и богатых, и бедных, шныряние автомобилей, лишенное всякого внутреннего смысла, и пресса – продажная, талантливая, свободная и голосистая».

С омерзением говорил он в том же письме о самой демократической стране – Англии, «где рабочие доведены до иступления 12-часовым рабочим днем (в доках) и низкой платой, и где все силы идут на держание в кулаке колоний и на постройку «супердредноутов»».

Вообще его статьи и письма полны проклятий подлому европейскому строю, который, вместо людей, фабрикует какую–то позорную дрянь. Презрением, яростью, болью, тоскою звучат знаменитые вступительные строки «Возмездия», где Блок в могучих, но усталых стихах прокликает свою страшную предгрозовую эпоху:

Двадцатый век... Еще бездомней  
Еще страшнее жизни мгла  
(Еще чернее и огромнее  
Тень люциферова крыла).  
Пожары дымные заката  
(Пророчества о нашем дне).  
Кометы грозной и хвостатой  
Ужасный призрак в вышине.  
Безжалостный конец Мессин  
(Стихийных сил не превозмочь)  
И неустанный рев машины  
Кующей гибель день и ночь.

Здесь опять это слово гибель, преследующее Блока повсюду: не было вокруг него такого явления жизни, в котором ему не почудилась бы «роковая о гибели весть». И свой родной дом, и свою личную жизнь, и всю цивилизацию мира он только и оправдывал гибелью. Только гибелью была освящена в его глазах вся наша неправосудная эпоха, готовящая сама для себя катастрофу. Блок один из первых почувствовал, что наша гибельная кровь:

Сулит нам, раздувая вены,  
Все разрушая рубежи,

Неслыханные перемены,  
Невиданные мятежи...  
(1910)

Он был весь в мятеже, с юности, с той самой минуты, когда впервые столкнулся с черным человеческим бытом. В нем, в его творчестве, не было ни одного волоска от той идиллии, среди которой он жил, – от семейного уюта, от стародворянской усадьбы. Его творчество было во вражде с его бытом. То, чем он жил в своей жизни, он сжигал дотла в своем творчестве.

IV

Говоря, что катастрофическое творчество Блока было во вражде с его бытом, я отнюдь не хочу сказать, что стародворянский быт не наложил отпечатка на его катастрофическое творчество.

Напротив, я заранее согласен с теми, кто, изучив его книги, рано или поздно докажут: что, в сущности, даже революционные чувства были у него стародворянскими; что производимое им деление человечества на две неравные части. – на чернь и не чернь (хотя бы по признаку духовной просветленности) – есть особенность мышления феодального; что отличавшая Блока ненависть к цивилизации и ко «всевозможным теориям прогресса» могла зародиться лишь в старобарском, усадебном, яснополянском быту; что даже в тех огромных, непомерных требованиях, которые Блок предъявлял к революции, презируя ее компромиссы и будни, мечтая, чтобы она стала огненным преобразованием всего человечества, – даже в этом максимализме отразился патриций, чрезвычайно далекий от той «груды человеческого шлака», которая, при всей кажущейся своей неприглядности, есть истинный материал революции;

что даже его патетическая поэзия гибели имеет корни в той же стародворянской культуре, так как эта обреченная на гибель культура не могла не воспитать в своих гениях присущее ей трагическое чувство конца.

Но, говоря о гении, попытаемся хоть в самой малой мере пережить его гениальные думы и чувства, взволноваться его мученической и пророческой лирикой. Все эти схемы, быть может, и правильны, но где тот всеобъемлющий дух, который мог бы одновременно и классифицировать поэтов по ярусам социального строя и мучительно переживать их лирику? Либо то, либо другое, но одновременно – этого почти никогда не бывает.[336]

V

Как все другие произведения Блока, его поэма «Возмездие» есть поэма о гибели. Блок изображает в ней свой родительский дом, который понемногу разрушается. Этот дом и есть герой поэмы, – не отдельный человек, но весь дом.

– «Гостеприимный старый дом», – говорит о нем Блок. – «Гостеприимный добрый дом».

В этом добром доме жили его милые, слабые, книжные, наивные деды, которые издали кажутся поэту прекрасными:

Всем ведомо, что в доме этом  
И обласкают, и поймут,  
И благородным, мягким светом  
Всё осветят и обольют.

Но дому этому суждено быть разрушенным. Всю поэму можно назвать «Дом, который рухнул». Блок, как истинный поэт катастроф, четко отмечает каждый новый удар, расшатывающий эту твердыню.

С середины девятнадцатого века со всех сторон на стены доброго дома напирают сокрушительные силы, и каждая зовется революцией. Дом стоит и не подозревает, что он обречен. Он уютен и светел, его обитатели благодушны и радостны, но Блок видит, что дом окружен катастрофами, но Блок знает, что те кровавые зори, которые облагряют мирные окна уютного дома, есть зарево идущей революции. Изображая – гениальными чертами – глухую пору Александра Третьего, Блок и ее озаряет такой же кровавой зарей:

Раскинулась необозримо  
Уже кровавая заря  
Грозь Артуром и Цусимой,  
Грозь девятым января..[337]

Разрушение дома шло исподволь. В шестидесятых годах на него сделал набег разночинец, «нигилист в косоворотке». Дом дрогнул, но не рухнул, устоял. Это был первый прибой революции.

В семидесятых годах дом был весь потрясен террористами; в поэме сочувственно изображаются и Желябов, и Софья Перовская – люди «с обреченными глазами».

Грянул взрыв

С Екатеринина канала.

Дом дрогнул, но опять устоял. И стоял бы, быть может, до нашего времени, если бы, к началу восьмидесятых годов, в его дверь не ворвался самый страшный разрушитель – «хищник», «ястреб», «демон», «вампир» – отец Александра Блока. Это предвестник революции внутренней, сокрушитель всех духовных дворянских уютов. Он окончательно испепелил ту идиллию, которую соорудили – над бездной – обитатели доброго дома, он вынул из дома его душу, оставил дом без уюта и быта, чем и подготовил его последнюю гибель.

«Возмездие» – поэма пророческая, с широким всемирно–историческим захватом, многими своими чертами близкая «Медному Всаднику». Она осталась незаконченной. Но то, что недосказано в этой поэме, мы знаем из других стихотворений Блока: в добром доме явился ребенок; юность – это возмездие. Сын страшного демона, – который только и умел, что разрушать, – родился обреченным на гибель и всю жизнь чувствовал себя бессемейным бродягой, выброшенным на вьюжную площадь. Дома у него уже не было. Правда, стены стояли по–прежнему, но, по выражению Блока, они уже были «пропитаны ядом». В душе уже не осталось ни елки, ни няни, ни лампадки, ни Пушкина, все благополучное и ясное заменилось – «иронией», «вестью о гибели», «поруганием счастья» и другими неуютными бездомного. В доме уже не стало очага, – только ветер:

Как не бросить все на свете,  
Не отчаяться во всем  
Если в гости ходит ветер,  
Только дикий, черный ветер,  
Сотрясающий мой дом.  
Что ж ты, ветер,  
Стекла гнешь?  
Ставни с петель  
Дико рвешь?

Вся лирика Блока с 1905 года – это бездомность и ветер.

Бездомность он умел изображать виртуозно, бездомность оголтелую, предсмертную. Есть она и в «Возмездии», в третьей главе, где «баловень дворянского дома», только что похоронивший отца, скитается ночью над Вислой.

Сколько бы ни повторяли биографы, что дом у Блока был уютный и светлый, с замечательной библиотекой, со старинной мебелью, мы, читатели, знаем о его доме иное:

Старый дом мой пронизан мятьелью,  
И остыл одинокий очаг.

Он великолепно умел ощущать свой уют неуютом. И когда, наконец, его дом был и вправду разрушен, когда во время революции было разгромлено его имение Шахматово, он словно и не заметил утраты. Помню, рассказывая об этом разгроме, он махнул рукой и с улыбкой сказал: «Туда ему и дорога». В душе у него его дом давно уже был грудой развалин.

VI

Когда пришла революция, Блок встретил ее с какой–то религиозною радостью, как праздник духовного преображения России.

Много нужно было мужества ему, аристократу, «эстету», чтобы в том кругу, где он жил, заявить себя «большевиком». Он знал, что это значило для него отречься от друзей, остаться одиноким, быть оплеванным теми, кого он любил; отдать себя на растерзание бешеной своре газетных борзых, которые вчера еще так угодливо виляли хвостами. Но он принял этот крест без колебания, так как привык – и в литературе, и в жизни – мужественно служить своей правде, подчиняясь лишь ее велениям, не считаясь ни с любовью, ни со злобой.

Этим мужеством Блок отличался всегда. Когда в 1903 году он выступил на литературное поприще, газетчики глумились над ним, как над спятившим с ума декадентом. Из близких (кроме жены и всепонимающей матери) никто не воспринимал его лирики.[338] Но он не сделал ни одной уступки, он шел своим путем до конца.

Позже, в 1908 году, он тоже выступил один против всех, приветствуя народную интеллигенцию, только что тогда намечавшуюся, – он безбоязненно противопоставил ей интеллигенцию так называемого культурного общества и пророчил, что между этими двумя интеллигенциями неизбежна кровавая встреча, что победа суждена – не нам. Многих это рассердило тогда, лучшие друзья порвали с ним, но Блок остался верен своей, правде.

То же и теперь: он стоял под ураганом клевет и обид – ясный, счастливый и верующий. Сбылось долгожданное, то, о чем пророчествовали ему кровавые зори. Он радостно вышел один против всех, так как чувствовал себя в полной гармонии с хаосом. Как-то в начале января 1918 года он был у знакомых и в шумном споре защищал революцию октябрьских дней. Его друзья никогда не видели его таким возбужденным. Прежде спорил он спокойно, истово, а здесь жестикулировал и даже кричал. В споре он сказал между прочим:

– А я у каждого красногвардейца вижу ангельские крылья за плечами.

Это заявление вызвало много сарказмов. Блок ушел – и написал «Двенадцать». Казалось, что это только начало долгой, героической борьбы. Но прошел еще месяц – и Блок замолчал. Не то чтобы он разлюбил революцию или разуверился в ней. Нет, но в революции он любил только экстаз, а ему показалось, что экстатический период русской революции кончился. Правда, ее вихри и пожары продолжались, но в то время, как многие кругом жаждали, чтобы они прекратились, Блок, напротив, требовал, чтобы они были бурнее и огненнее. Он до конца не изменил революции. Он только невзлюбил в революции то, что не считал революцией: все обывательское, скопидомное, оглядчивое, рабье, уступчивое. Он остался до конца максималистом, но максимализм его был не от мира сего и требовал от людей невозможного: чтобы они только и жили трагическим, чтобы они только и жаждали гибели, чтобы они были людьми. Это был максимализм созерцателя, смотрящего на революцию издали. Он не хотел позволить человечеству, чтобы, пережив катастрофу, оно снова превратилось в «грудку шлака». Ему казалось, что после великой грозы все должно быть иное, что люди, очистив свою жизнь грозой, не смеют быть блудливыми и пошлыми. Он разочаровался не в революции, но в людях: их не переделать никакой революцией. Чего же он ждал столько лет? Неужели напрасно пылали для него красные зори? Неужели те зори пророчили это? Поэт и в революции оказался бездомным, не прилепившимся ни к какому гнезду; он не мог простить революции до конца своих дней, что она не похожа на ту, о которой он мечтал столько лет. Но она и не обещала ему, что она будет похожа. Это была подлинная революция – в ней был и огонь, и дым, она была и безумная, и себе на уме. Он же хотел, чтобы она была только безумная.

Отсюда его страшная тоска в последние предсмертные годы. Он оказался вне революции, вне ее праздников, побед, поражений, надежд и почувствовал, что ему осталось одно – умереть.

Однажды в Москве – в мае 1921 года – мы сидели с ним за кулисами Дома Печати и слушали, как на подмостках какой-то «вития», которых так много в Москве, весело доказывал толпе, что Блок, как поэт, уже умер:

«Я вас спрашиваю, товарищи, где здесь динамика? Эти стихи – мертвечина и написал их мертвец». – Блок наклонился ко мне и сказал:

– Это правда.

И хотя я не видел его, я всею спиной почувствовал, что он улыбается.

– Он говорит правду: я умер.

Тогда я возражал ему, но теперь вижу, что все эти последние годы, когда я встречался с ним особенно часто и наблюдал его изо дня в день, были годами его умирания. Заболел он лишь в марте 1921 года, но начал умирать гораздо раньше, еще в 1918 году, сейчас же после написания «Двенадцати» и «Скифов». День за днем умирал великий поэт в полном расцвете своего дарования, и, что бы он ни делал, куда бы ни шел, он всегда ощущал себя мертвым. У него еще хватало силы таскать на спине из дальних кооперативов капусту, дежурить по ночам у ворот, рубить обледенелые дрова, но даже походка его стала похоронная, как будто

он шел за своим собственным гробом. Нельзя было смотреть без тоски на эту страшную неторопливую походку, такую величавую и такую печальную.

Он умер сейчас же после написания «Двенадцати» и «Скифов», потому что именно тогда с ним случилось такое, что, в сущности, равносильно смерти. Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его навсегда. Все для него вдруг стало беззвучно, как в могиле. Он рассказывал, что, написав «Двенадцать», несколько дней подряд слышал непрекращающийся не то шум, не то гул, но после замолкло и это. Самую, казалось бы, шумную, крикливую и громкую эпоху он вдруг ощутил как беззвучие.

В марте 1921 года мы проходили с ним по Дворцовой площади и слушали, как громяхают орудия.

– Для меня и это – тишина, – сказал он. – Меня клонит в сон под этот грохот... Вообще в последние годы мне дремлет.

Самое страшное было то, что в этой тишине перестал он творить. Едва только он ощутил себя в могиле, он похоронил даже самую мысль о творчестве. То есть он писал, и писал много, но уже не стихи, а протоколы, казенные бумаги, заказанные статьи.

Ему говорили:

– Составьте список ста лучших писателей.

И он покорно составлял не один, а даже несколько списков и шел своей похоронной походкой бог знает куда на заседание, где эти списки обсуждались и гибли.

Ему говорили:

– Напишите пьесу из быта древних египтян.

И он покорно брал Масперо и садился за выполнение заказа.

Ему говорили:

– Проредактируйте сочинения Гейне.

И он на целые месяцы погружался в кропотливую работу сверки текстов, читал множество бездарных переводов и, выбрав из них наименее бездарные, переделывал и перекраивал их, и писал переводчикам длинные письма о том, что такая-то строка подлежит переделке, а в такой-то не хватает слога.

Ему говорили:

– Дайте отзыв о рукописях, которые надлежало бы возможно скорее издать.

он с той же добросовестностью гения писал несколько рецензий подряд о случайных, первых попавшихся книгах. Помню, на одном из заседаний редакционной коллегии Деятелей Художественного Слова он читал написанные им по заказу статьи о Дмитрие Цензоре, Георгии Иванове, Мейснере, Долинове, и таких статей было много, и работал он над ними усидчиво, но стихов уже не писал.

Еще в 1918 году, в ноябре, когда он служил в Театральном Отделе, он говорил мне, что теперь у него нет ничего, даже снов:

– Всю жизнь видел отличные сны, а теперь нет снов. Либо не снится ничего, либо снится служба: телефоны, протоколы, заседания.

Но творчество его прекратилось не потому, что у него не было времени, и не потому, что условия его жизни стали чересчур тяжелы, а по другой, более грозной причине. Конечно, его жизнь была тяжела: у него даже не было отдельной комнаты для занятий; в квартире не было прислуги; часто из-за отсутствия света он по неделям не прикасался к перу. И едва ли ему было полезно ходить почти ежедневно пешком такую страшную даль – с самого конца Офицерской на Моховую, во «Всемирную Литературу». Но не это тяготило его. Этого он даже не заметил бы, если бы не та тишина, которую он вдруг ощутил.

Когда я спрашивал у него, почему он не пишет стихов, он постоянно отвечал одно и то же:

– Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?

Однажды он написал мне письмо об этом беззвучии: «Новых звуков давно не слышно, – писал он. – Все они притушены для меня, как, вероятно, для всех нас... Было бы кощунственно и лживо припоминать рассудком звуки в беззвучном пространстве».

До той поры пространство звучало для него так или иначе, и у него была привычка говорить о предметах: «это музыкальный предмет» или это «немузыкальный предмет». Даже об одном юбилее он писал мне однажды, что этот день был «не пустой, а музыкальный».



Он всегда не только ушами, но всей кожей, всем существом ощущал окружающую его «музыку мира». В предисловии к поэме «Возмездие» он пишет, что в каждую данную эпоху все проявления этой эпохи имеют для него один музыкальный смысл, создают единый музыкальный напор. Вслушиваться в эту музыку эпох он умел, как никто. Поистине, у него был сейсмографический слух: задолго до войны и революции он уже слышал их музыку.

Эта–то музыка и прекратилась теперь... «И поэт умирает, потому что дышать ему нечем».

### VII

Это было тем более страшно, что перед тем, как затихнуть, он был весь переполнен музыкой. Он был из тех баловней музыки, для которых творить – значило вслушиваться, которые не знают ни натуги, ни напряжения в творчестве. Не поразительно ли, что всю поэму «Двенадцать» он написал в два дня? Он начал писать ее с середины, со слов:

Уж я ножичком  
Полосну, полосну!

– потому что, как рассказывал он, эти два «ж» в первой строчке показались ему весьма выразительными. Потом перешел к началу и в один день написал почти все: восемь песен, до того места, где сказано:

Упокой, Господи, душу рабы твоея.  
Скучно.

Почти всю поэму – в один день! Необыкновенная энергия творчества! За полгода до смерти он показывал мне ее черновик, и я с удивлением смотрел на опрятные, изящные, небольшие листочки, где в такое короткое время, так легко и свободно, карандашиком, почти без помарок, он начертал эту великую поэму. Никакой натуги, никаких лишних затрат вдохновения! Творить ему было так же легко, как дышать. Написать в один день два, три, четыре, пять стихотворений подряд было для него делом обычным. За десять лет до того января, когда он написал свои «Двенадцать», выдался другой такой январь, когда в пять дней он создал двадцать шесть стихотворений, – почти всю свою «Снежную Маску». Третьего января 1907 года он написал шесть стихотворений, четвертого – четыре, восьмого – четыре, девятого – шесть, тринадцатого – шесть. В сущности, как я уже писал, не было отдельных стихотворений Блока, а было одно, сплошное, неделимое стихотворение всей его жизни; его жизнь и была стихотворением, которое лилось непрерывно, изо дня в день, – двадцать лет, с 1898–го по 1918–й.

Оттого так огромен и многозначителен факт, что это стихотворение вдруг прекратилось. Никогда не прекращалось, а теперь прекратилось. Человек, который мог написать об одной только Прекрасной Даме, на одну только тему восемьсот стихотворений подряд, восемьсот любовных гимнов одной женщине, – невероятный молитвенник! – вдруг замолчал совсем и в течение нескольких лет не может написать ни строки!

Оттого я и говорю, что конец его творчества, наступивший три года назад, в сущности, и был его смертью.

Написав «Двенадцать», он все эти три с половиною года старался уяснить себе, что же у него написалось.

Многие помнят, как пытливо он вслушивался в то, что говорили о «Двенадцати» кругом, словно ждал, что найдется такой человек, который, наконец, объяснит ему значение этой поэмы, не совсем понятной ему самому. Словно он не был виноват в своем творчестве, словно поэму написал не он, а кто–то другой, словно он только записал ее под чужую диктовку.

Однажды Горький сказал ему, что считает его поэму сатирой. «Это самая злая сатира на все, что происходило в те дни». – «Сатира? – спросил Блок и задумался. – Неужели сатира? Едва ли. Я думаю, что нет. Я не знаю».

Он и в самом деле не знал, его лирика была мудрее его. Простодушные люди часто обращались к нему за объяснениями, что он хотел сказать в своих «Двенадцати», и он, при всем желании, не мог им ответить. Он всегда говорил о своих стихах так, словно в них сказалась чья–то посторонняя воля, которой он не мог не подчиниться, словно это были не просто стихи, но откровение свыше.[339]

Помню, как–то в июне в 1919 году Гумилев, в присутствии Блока, читал в Институте Истории Искусств лекцию о его поэзии и между прочим сказал, что конец поэмы «Двенад-

цать» (то место, где является Христос) кажется ему искусственно приклеенным, что внезапное появление Христа есть чисто литературный эффект.

Блок слушал, как всегда, не меняя лица, но по окончании лекции сказал задумчиво и осторожно, словно к чему-то прислушиваясь:

– Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос.

Гумилев смотрел на него со своей обычной надменностью: сам он был хозяином и даже командиром своих вдохновений и не любил, когда поэты ощущали себя безвольными жертвами собственной лирики. Но мне признание Блока казалось бесценным: поэт до такой степени был не властен в своем даровании, что сам удивлялся тому, что у него написано, боролся с тем, что у него написано, сожалел о том, что у него написано, но чувствовал, что написанное им есть высшая правда, не зависящая от его желаний, и уважал эту правду больше, чем свои личные вкусы и верования. [340]

Эта правда была для него вне литературы, и он именно за то не любил литературу, что видел в ней умаление этой правды. Он не любил в себе литератора и считал это слово ругательным. Только в минуты крайнего недовольства собою называл он себя этим именем.

Был он только литератор модный

Только слов кощунственных творец –

осудительно сказал он о ком-то. Я спросил у него: о ком? Он ответил: о себе. Была такая полоса его жизни, когда он чуть не стал литератором. Он всегда ощущал ее как падение.

Он не из книг, а на опыте всего своего творчества знал, что поэзия – не только словесность, и то обстоятельство, что нынешним молодым поколением она ощущается именно так, казалось ему зловещим знаменем нашей эпохи. Нынешние подходы к поэзии с чисто формальным анализом поэтической техники казались ему смертью поэзии. Он ненавидел появившиеся именно теперь всякие студии для формального изучения поэзии, потому что и в них ему чудилось то самое веяние смерти, которое он чувствовал вокруг...

### VIII

...Мне часто приходилось слышать и читать, что лицо у Блока было неподвижное. Многим оно казалось окаменелым, похожим на маску, но я, вглядываясь в него изо дня в день, не мог не заметить, что, напротив, оно всегда было в сильном, еле уловимом движении. Что-то вечно зыбилось и дрожало возле рта, под глазами, и всеми порами как бы втягивало в себя впечатления. Его спокойствие было кажущимся. Тому, кто долго и любовно всматривался в это лицо, становилось ясно, что это лицо человека чрезмерно, небывало впечатлительного, переживающего каждое впечатление, как боль или радость. Бывало, скажешь какое-нибудь случайное слово и сейчас же забудешь, а он придет домой и, спустя час или два, звонит по телефону! – Я всю дорогу думал о том, что вы сказали сегодня. И потому хочу вас спросить... и т. д.

В присутствии людей, которых он не любил, он был мучеником, потому что всем телом своим ощущал их присутствие: оно причиняло ему физическую боль. Стоило войти такому нелюбимому в комнату, и на лицо Блока ложились смертные тени. Казалось, что от каждого предмета, от каждого человека к нему идут невидимые руки, которые царапают его.

Когда весною этого года мы были в Москве и он должен был выступать перед публикой со своими стихами, он вдруг заметил в толпе одного неприятного слушателя, который стоял в большой шапке неподалеку от кафедры. Блок, через силу прочитав два-три стихотворения, ушел из залы и сказал мне, что больше не будет читать. Я умолял его вернуться на эстраду, я говорил, что этот в шапке – один, что из-за этого в шапке нельзя же наказывать всех, ноглянул на лицо Блока и замолчал. Все лицо дрожало мелкой дрожью, глаза выплели, морщины углубились.

– И совсем он не один, – говорил Блок. – Там все до одного в таких же шапках!

Его все-таки уговорили выйти. Он вышел хмурый и вместо своих стихов прочел, к великому смущению собравшихся, латинские стихи Полициана:

Conditus hic ego sum picture fama Philippus  
Nulli ignota mee gratia mira manu  
Artificis potui digitis animare colore  
Sperataque animos fallere voce Diu...

Многие сердились, но я видел, что иначе он не мог поступить, что это – не каприз, а болезнь.

Именно эта гипертрофия чувствительности сделала его великим поэтом, но она же погубила его, потому что можно ли существовать в наше время с такой необычайной восприимчивостью? Можно ли, например, так мучительно ощущать тишину, как ощущал ее он? – всем телом, всей поверхностью кожи, – как мы ощущаем тепло или холод.

Порою, когда он говорил о России, мне казалось, что и Россию он чувствует всем телом, как боль.

IX

...И как всегда бывало с ним в пору тоски, он в последнее время много смеялся, но был ли еще у кого такой печальный и понурый смех?

Именно понурый, тот самый, который сказался в его «Балаганчике» и «Незнакомке» – смех над собственной болью. Лирический дар погиб, но дар иронии остался, и это было единственное, что осталось у него до конца.

Наклонится ко мне во время заседания и расскажет с улыбкой, что вчера, когда он дежурил у ворот своего дома, какой-то насмешливый прохожий увидел его и сказал:

И каждый вечер в час назначенный  
(Иль это только снится мне?)...

Или возьмет мою тетрадь «Чукоккалу» и впишет в нее шуточный стихотворный экспромт, который сочинил по дороге. Однажды он прислал мне целую пьесу в стихах об одном из наших заседаний. 28 декабря 1919 года, в ответ на мои стихотворные строки, обращенные к нему и Гумилеву, он прислал мне длинное стихотворение, которое я и хочу привести здесь. В этом стихотворении поэт говорит о тех преходящих мелочах революционного быта, которые ныне для нас являются древней историей. (Причем необходимо сказать, что упоминаемая в этом стихотворении Роза есть небезызвестная в литературных кругах продавщица папирос и хлеба.)

Нет, клянусь, довольно Роза

Истошала кошелек!  
Верь, безумный, он – не проза,  
Свыше данный нам паек!  
Без него теперь и Поза  
Прострелил бы свой висок  
Вялой прозой стала роза  
Соловьиный сад поблек,  
Пропитанию угроза –  
Уж железных нет дорог,  
Даже (вследствие мороза?)  
Прекращен трамвайный ток,  
Ввоза, вывоза, подвоза –  
Ни на юг, ни на восток, –  
В свалку всякого навоза  
Превратится городок, –  
Где же дальше Совнархоза  
Голубой искать цветок?

Повторение одних и тех же рифм и смешило и угнетало, как однообразная боль. Блок говорил, что он сочинил это стихотворение по пути из «Всемирной Литературы» домой, что множество таких же рифм стучало у него в голове, что он записал только малую долю.

Замечательно, что он не побоялся ввести в эту шутку свои любимые романтические образы: соловьиный сад, голубой цветок, Незнакомку. О голубом цветке он писал:

В этом мире, где так пусто,  
Ты ищи его, найди,  
И, найдя, зови капустой,  
Ежедневно в щи клади,  
Не взыщи, что щи не густы,

Будут жиже впереди.  
Не ропщи, когда в Прокруста  
Превратят – того гляди...  
И когда придет Локуста,  
К ней в объятья упади.

Тогда он чувствовал себя еще не окончательно погибшим и потому в конце стихотворения взял мажорный и задорный тон:

Имена цветка не громки,  
Реквизируют – как раз,  
Но носящему котомки  
И капуста – ананас  
Как с прекрасной незнакомки  
Он с нее не сводит глаз,  
А далекие потомки  
И за то похвалят нас,  
Что не хрупки мы, не ломки,  
Здравствуем и посейчас.  
(Да-с.)  
Иль стихи мои не громки?  
Или плохо рвет постромки  
Романтический Пегас,  
Запряженный в тарантас?

Но это был лишь временный приступ веселья, и вскоре он понял, что не ему похвалиться живучестью. В своем последнем письме ко мне он, как мы увидим, отрекается от этой бодрой строки.

Остальные стихотворения гораздо мрачнее. Как-то зимою мы шли с ним по рельсам трамвая и говорили, помню, о «Двенадцати».

Он говорил мне, что строчка:

Шоколад Миньон жрала  
принадлежит не ему, а его жене, Любови Дмитриевне. – У меня было гораздо хуже, – говорил он, – у меня было:

Юбкой улицу мела, –  
но Люба (жена) напомнила мне, что Катька не могла мести улицу юбкой, так как юбки теперь носят короткие, и сама придумала строчку о шоколаде Миньон.

Я сказал ему, что теперь, когда Катька ушла из публичного дома и, сделавшись «барышней», поступила на казенную службу, его «Двенадцать» уже устарели.

Он ничего не ответил, и мы заговорили о другом. Но через несколько дней он принес мне листочек, где, в виде пародии на стихотворение Брюсова, была изображена эта новая Прекрасная Дама – последняя из воспетых им женщин. Женщины, которых он пел, всегда были для него не только женщинами, но огромными символами чего-то иного. После Прекрасной Дамы он пел Белую Даму, Мэри, Фаину, Сольвейг, Незнакомку, Снежную Деву, Деву Звездной Пучины, Кармен, Девушку из Сполето, Катьку, – и вот, в конце этого длинного ряда, появилась у него новая Женщина:

Вплоть до колен текли ботинки,  
Являли икры вид колен,  
Взгляд обольстительной кретинк  
Светился, как ацетилен.

Стихотворение было длинное. Поэт рассказывал, что, возвращаясь со службы, он нес в руке бутылку с керосином. Обольстительная кретинка была не одна: ее сопровождал некий тигроподобный молодой человек:

Когда мы очутились рядом,  
Какой-то дерзкий господин  
Обжег ее столь жарким взглядом,  
Что чуть не сжег мой керосин.

А я, предчувствием взволнован,  
В ее глазах прочел ответ,  
Что он давно деклассирован  
И что ему пощады нет.  
И мы прошли по рвам и льдинам,  
Она – туда, а я – сюда.  
Я знал, что с этим господином  
Не встречусь больше никогда.

Поэт пробовал смеяться над этой обольстительной кретинкой, но она оказалась сильнее его и вскоре посмеялась над ним. В мае 1921 года я получил от него страшное письмо, – о том, что она победила:

«...Сейчас у меня ни души, ни тела нет, я болен, как не был никогда еще: жар не прекращается, и все всегда болит... Итак, здравствуем и посеичас – сказать уже нельзя: слопала таки поганая, гугнивая, родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка».

Он ни за что не хотел уезжать из России, как бы тяжело ему ни было в ней, и только перед смертью, по внушению врачей, стал мечтать о заграничной больнице. Покинуть Россию теперь – казалось ему изменой России. Он заучил наизусть недавно изданное стихотворение Анны Ахматовой и с большим сочувствием читал его мне и Алян-скому в вагоне, по дороге в Москву:

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда...  
Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.

– Ахматова права, – говорил он. – Это недостойная речь. Убежать от русской революции – позор.

Сам он не боялся революции, очень любил ее, и лишь одно тревожило его:

– Что, если эта революция – поддельная? Что, если и не было подлинной? Что, если подлинная только приснилась ему?

Чувствовалось, что здесь для него важнейший вопрос. Ссылаясь на какую-то мне неизвестную статью московского философа Б., он в последнее время отвечал на этот вопрос отрицательно. О причинах этих тревог и сомнений, столь чуждых истинному революционеру-плебею, было сказано выше, на первых страницах.

Х

К тем писателям, которые, убежав из России, клеветают на оставшихся в ней, он относился с не свойственным ему раздражением и говорил о них так горячо, как, кажется, не говорил ни о ком.

Когда в феврале 1921 года Всероссийский Союз Писателей рассматривал в особом заседании те небывлицы и вздоры, которые в заграничных газетах распространяли обо мне мои друзья, Блок, вместе с покойным Гумилевым, принял это дело до странности близко к сердцу, и только тогда я увидел, как измучила его самого трехлетняя травля, которую вели против него соотечественники. И думалось:

«Должно быть, у России много Блоков, если этого она так весело топчет ногами».

И становилась понятна та жестокая злоба, с которой он говорил об этих заграничных ругателях. Когда весной 1921 года у Союза Писателей возникла мысль об издании «Литературной Газеты», Блок написал небольшую статью об эмигрантской печати и предлагал мне, как одному из редакторов, поместить ее в нашей газете без подписи, в качестве редакционной статьи.

Вот эта статья (цитирую по рукописи):

«Зарубежная русская печать разрастается. Следует отметить значительное изменение ее тона по отношению к России и к литературным собратьям, которые предпочли остаться у себя на родине. Впрочем, это естественно. Первые бежавшие за границу были из тех, кто совсем

не вынес ударов исторического молота; когда им удалось ускользнуть (удалось ли еще? Не настигнет ли их и там история? Ведь спрятаться от нее невозможно), они унесли с собой самые сливки первого озлобления; они стали визгливо лаять, как мелкие шавки из-за забора; разносить, вместе с обрывками правды, самые грязные сплетни и небылицы. Теперь голоса этих господ и госпож «Даманских» всякого рода замолкают; разумеется, отдельные сплетники еще не унимаются, но их болтовня – обыкновенный уличный шум; появляется все больше настоящих литературных органов, сотрудникам которых понятно, что с Россией и со всем миром случилось нечто гораздо более важное и значительное, чем то, что г-жам Даманским приходилось читать лекции проституткам, есть капусту и т. п. Русские за рубежом понимают все яснее, что одним «скверным анекдотом» ничего не объяснишь, что жалобы, вздохи и подвизгивания ничему не помогут... «Литературная Газета» намерена в будущем, по мере возможности, освещать этот перелом, наступивший в области русской мысли. Она радуется тому, что в Европе раздались, наконец, настоящие русские голоса, что с людьми можно, наконец, спорить или соглашаться серьезно. Возражать всякой литературной швали, на которой налипла, кроме всех природных пошлостей, еще и пошлость обывательской эмигрантщины, у нас никогда не было потребности, но разговаривать свободно, насколько мы сможем, с людьми, говорящими по-человечески, мы хотим...»

– Это не статья, это только схема статьи, – говорил мне Блок. – А статью напишите вы.

Но политические разногласия не мешали ему любить своих старых друзей. В 1918 году, когда за свою поэму «Двенадцать» он подвергся бойкоту Мережковского и Гиппиус, он говорил о них по-прежнему любовно. Вот отрывок из его письма ко мне от 18 декабря 1919 года:

«Если зайдет речь, скажите З. Н. (Гиппиус), что я не думаю, чтобы она сделала верные выводы из моих этих стихов; что я ее люблю по-прежнему, а иногда – и больше прежнего».

Проезжая со мною в трамвае (по дороге из Смольного) неподалеку от квартиры Мережковского, Блок сказал: – Зайти бы к ним, я люблю их по-прежнему. Прав В. А. Зоргенфрей, сказавший в своих прекрасных «Воспоминаниях о Блоке», что, имея недоброжелателей, сам Блок вовсе не знал чувства недоброжелательства. Когда-то, лет 12 назад, В. В. Розанов напечатал в «Русском Слове», что Блок будто бы женился на богатой ради большого приданого; Блок всегда вспоминал об этом с ясной улыбкой и, в своей статье об Аполлоне Григорьеве, прославил В. В. Розанова, как большого писателя, наперекор тогдашним газетным нападкам.

Деликатность у него была необычайная. Весною 1921 года мы затеяли устроить вечер Блока, где выступил бы он со своими стихами, а я прочитал бы о его поэзии лекцию. Эта затея показалась ему привлекательной, но он ставил невозможное условие: чтобы три четверти всего сбора шло мне, а ему, Блоку, лишь – четверть. Напрасно я доказывал ему, что мне довольно и десятой доли; он упрямо стоял на своем. Лишь через несколько дней, и то из деликатной боязни обидеть меня, он взял свое невозможное условие назад.

Вечер Блока состоялся в конце апреля в Большом Драматическом (бывшем Суворинском) театре.

Моя лекция о нем провалилась. Я читал и при каждом слове чувствовал, что не то, не так, не о том, Блок стоял за кулисой и слушал, и это еще больше угнетало меня. Он почему-то верил в эту лекцию и многого ждал от нее. Скомкав ее кое-как, я, чтобы не попасться ему на глаза, убежал в чью-то уборную. Он разыскал меня там и утешал, как опасно больного. Привел артистов и артисток театра, которые ласково аплодировали мне.

Сам он имел грандиозный успех, но всею душою участвовал в моем неуспехе: подарил мне цветок из поднесенных ему и предложил сняться на одной фотографии. Так мы и вышли на снимке – я с убитым лицом, а он – с добрым, очень сочувственным: врач у постели больного. Это был его последний портрет, снятый Наппельбаумом через несколько минут после того снимка, который ныне приложен к третьему тому «Стихотворений Александра Блока» (Пб., изд. «Алконост», 1921 г.).

Когда мы шли домой, он утешал меня очень, но замечательно, – и не думал скрывать, что лекция ему не понравилась. Он так и говорил:

– В вашей лекции много неверного. Моей жене она совсем не понравилась.

Такова была его особенность: в вопросах искусства он не лгал никогда; даже желая уте-

шить, не мог уклониться от правды, говорил ее с трудом, как принуждаемый кем-то, но всегда без обиняков, откровенно. Один избалованный и преуспевающий автор подошел к нему в театре и спросил, как ему понравилась его последняя пьеса. Блок ничего не ответил. Он долго думал, молчал и, наконец, произнес сокрушенно:

– Не нравится.

И через несколько времени еще сокрушеннее:

– Очень не нравится.

Как будто он чувствовал себя виноватым, что пьеса оказалась плохой.

Обо многих моих писаниях он говорил укоризненно:

– Талантливо, очень талантливо.

И в его устах это было всегда порицанием.

XI

...Большой Драматический театр, где состоялся последний «вечер Блока», был не чужой для поэта. Блок уже два года (с 1919-го) был одним из директоров Большого театра, председателем его управления. Может быть, я ошибаюсь, но мне казалось, что для Блока в ту страшную пору этот театр был как бы спасительной гаванью. Всей душой он прилепился к театру, радостно работал для него: объяснял исполнителям их роли, истолковывал готовящиеся к постановке пьесы, произносил вступительные речи перед началом спектаклей, неизменно возвышал и облагораживал работу актеров, призывал их не тратить себя на неврастенические «искания» и пустозвонные «новшества», а учиться у Шекспира и Шиллера.

«– Дорогие друзья, – говорил он им в одной из своих речей (5 мая 1920 года), – в сладострастии «исканий» нельзя не устать; горный воздух, напротив, сберегает силы. Дышите же, дышите им, пока можно; в нем наша защита... Вы вашим скромным служением Великому бережете это Великое; вы, как ни страшно это сказать, вашей самоотверженной работой спасаете то небольшое, что должно быть и будет спасено в человеческой культуре».

Актеры набожно любили своего вдохновителя. «Блок – наша совесть», – говорил мне А. Н. Лаврентьев. – «Мы чтим его по третьей заповеди», – недавно сказал мне Н. Ф. Монахов. Блок чувствовал, что эта любовь – непритворная, и предпочитал среду актеров завистливой и предательской среде литераторов. Особенно любил он Монахова. «Монахов – великий художник, – сказал он мне во время поездки в Москву (в устах Блока это была величайшая похвала, какую может воздать человек человеку). – Монахов – железная воля. Монахов – это вот» (и он показывал крепко сжатый кулак). Я помню его тихое восхищение игрою Монахова в «Царевиче Алексее» и в «Слуге двух господ». Мы были с ним в ложе, и он простодушно оглядывался: нравится ли и нам? понимаем ли? – и видя, что мы тоже в восторге, успокоенно и даже благодарно кивал нам. Успехи актеров он принимал очень близко к сердцу и так радовался, когда им аплодировали, словно аплодируют ему.

Театр с детских лет был для него одною из любимейших форм искусства; еще гимназистом он серьезно мечтал о карьере актера. В «Розе и Кресте» он показал себя изумительным мастером сцены. (Почему «Роза и Крест» до сих пор не ставится на сцене? Это – единственная русская трагедия; ее театральная успех несомненен: она доступна самым элементарным умам.)

...В любовном письме к Монахову поразительно признание Блока: «слов неправды говорить мне не приходилось». Многие ли могли бы сказать это на сорок первом году своей жизни?

Для меня эта прямота и правдивость Блока была связана с другой его особенностью, которая почему-то даже пугала меня, – с необыкновенной его чистоплотностью. В комнате и на столе у него был такой страшный порядок, что хотелось хоть немного намусорить. В его библиотеке даже старые книги казались новыми, сейчас из магазина. Вещи, окружавшие его, никогда не располагались беспорядочным ворохом, а казалось, сами собою выстраивались по геометрически-правильным линиям. Я не раз говорил ему, что, стоит ему только подержать в руках какую-нибудь замусоленную книгу, и она сама собою станет чистой. Портфелей он не любил и никогда не носил, а все рукописи, нужные для заседаний, обертывал необыкновенно изящно бумагой и перевязывал ленточкой.

С изумлением перелистывал я издававшийся им в детстве «Вестник», в который он так аккуратно клеивал картинки, вырезанные им из «Нивы» и «Нови». Ножницами и клеем он владел мастерски, всякую бумажку норовил вырезать и наклеить. В юности, желая сделать своей маме подарок, он вырезал из журналов и газет ее переводные стихи и наклеил их на

страницы альбомной бумаги, для которых изготовил особый роскошный футляр. Этот альбом сохранился и теперь, – такой аккуратный и чистенький, словно он сделан вчера.

Все письма, получаемые им от кого бы то ни было, сохранялись им в особых папках, под особым номером, в каком-то сверхъестественном порядке, и, повторяю, в этом порядке было что-то пугающее. В этой чрезмерной аккуратности я всегда ощущал хаос.

## XII

Что сказать о его последней, предсмертной поездке в Москву? Как-то, в разговоре, он сказал мне с печальной усмешкой, что стены его дома отравлены ядом, и я подумал, что, может быть, поездка в Москву отвлечет его от домашних печалей. Ехать ему очень не хотелось, но я настаивал, надеясь, что московские триумфы подействуют на него благотворно. В вагоне, когда мы ехали туда, он был весел, разговорчив, читал свои и чужие стихи, угощал куличом и только иногда вставал с места, расправлял больную ногу и, улыбаясь, говорил: болит! (Он думал, что у него подагра.)

В Москве болезнь усилилась, ему захотелось домой, но надо было каждый вечер выступать на эстраде. Это угнетало его. – «Какого черта я поехал?» – было постоянным рефреном всех его московских разговоров. Когда из Дома Печати, где ему сказали, что он уже умер, он ушел в Итальянское Общество, в Мерзляковский переулок, часть публики пошла вслед за ним. Была Пасха, был май, погода была южная, пахло черемухой. Блок шел в стороне от всех, вспоминая свои «Итальянские стихотворения», которые ему предстояло читать. Никто не решался подойти к нему, чтобы не помешать ему думать. В этом было много волнующего: по озаренным луною переулкам молча идет одинокий печальный поэт, а за ним, на большом расстоянии, с цветами в руках, благоговейные любящие, которые словно чувствуют, что это последние проводы. В Итальянском Обществе Блока встретили с необычайным радушием, и он читал свои стихи упоительно, как еще ни разу не читал их в Москве: медленно, певучим, густым, страдающим голосом. На следующий день произошло одно печальное событие, которое и показало мне, что болезнь его тяжела и опасна. Он читал свои стихи в Союзе Писателей, потом мы пошли в ту тесную квартиру, где он жил (к проф. П. С. Когану), сели пить чай, а он ушел в свою комнату и, вернувшись через минуту, сказал:

– Как странно! До чего все у меня перепуталось. Я совсем забыл, что мы были в Союзе Писателей, и вот сейчас хотел сесть писать туда письмо, извиниться, что не мог прийти.

Это испугало меня: в Союзе Писателей он был не вчера, не третьего дня, а сегодня, десять минут назад, – как же мог он забыть об этом – он, такой точный и внимательный! А на следующий день произошло нечто, еще больше испугавшее меня. Мы сидели с ним вечером за чайным столом и беседовали. Я что-то говорил, не глядя на него, и вдруг, нечаянно подняв глаза, чуть не крикнул: предо мною сидел не Блок, а какой-то другой человек, совсем другой, даже отдаленно не похожий на Блока. Жесткий, обглоданный, с пустыми глазами, как будто паутиной покрытый. Даже волосы, даже уши стали другие. И главное: он был явно отрезан от всех, слеп и глух ко всему человеческому.

– Вы ли это, Александр Александрович? – крикнул я, но он даже не посмотрел на меня.

Я и теперь, как ни напрягаюсь, не могу представить себе, что это был тот самый человек, которого я знал двенадцать лет.

Я взял шляпу и тихо ушел. Это было мое последнее свидание с ним.

## XIII

Теперь, когда я перебираю в уме наши встречи, я вспоминаю только – заседания. Как будто тянется одно заседание – без начала, без конца – три года, и то, что я сейчас напишу, можно было бы озаглавить чудовищно: «Блок, как заседатель».

Я помню самые мелкие эпизоды нашего трехлетнего сидения в Союзе Деятелей Художественной Литературы,

в Правлении Союза Писателей,

в редакционной коллегии издательства Гржебина,

в коллегии «Всемирной Литературы»,

в Высшем Совете «Дома Искусств»,

в Секции Исторических Картин, всюду мы заседали вместе и садились обычно рядом. Вот он сидит и рассматривает портрет Лермонтова, напечатанный в книге, потом показывает мне и говорит:



– Не правда ли, Лермонтов только такой? Только на этом портрете? На остальных – не он. И опять умолкает, как будто и не говорил ничего. А однажды наклонился и сказал:

– Говорят, Буренин голодает, Буренин из «Нового Времени». Нужно собрать для него деньги, я тоже дам.

Это удивило меня, Буренин лет пятнадцать подряд величал его в своих статьях «идиотом». Через полчаса Блок наклонился опять и сказал:

– У него была хорошая пародия на мои «Шаги командора».

В последнее время он очень тяготился заседаниями, так как те, с кем он заседал (особенно двое из них), возбуждали в нем чувство вражды. Началось это с весны 1920 года, когда он редактировал сочинения Лермонтова.

Он исполнил эту работу по-своему и написал такое предисловие, какое мог написать только Блок: о вещих снах у Лермонтова, о Лермонтове-боговидце.

Помню, он был очень доволен, что привелось поработать над любимым поэтом, и вдруг ему сказали на одном заседании, что его предисловие не годится, что в Лермонтове важно не то, что он видел какие-то сны, а то, что он был «деятель прогресса», «большая культурная сила», и предложили написать по-другому, в более популярном, «культурно-просветительном» тоне. Блок не сказал ничего, но я видел, что он оскорблен. Если нужен «культурно-просветительный» тон, зачем же было обращаться к Блоку? Разве у нас недостаточно литературных ремесленников?

Чем больше Блоку доказывали, что надо писать иначе («дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал на смерть Пушкина»), тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось его лицо.

С тех пор и началось его отчуждение от тех, с кем он был принужден заседать. Это отчуждение с каждой неделей росло.

Когда Блок понял, что, как Блек, он никому не нужен, он отстранился от всякого участия в нашей работе, только заседал и молчал.

Если же говорил, – то о своем, и не на заседаниях, а в антрактах между двумя заседаниями. В одном и том же помещении на Моховой мы заседали иногда весь день сплошь: сперва – в качестве правления Союза Писателей, потом – в качестве коллегии «Всемирной Литературы», потом – в качестве Секции Исторических Картин, и т. д. Чаще всего Блок говорил с Гумилевым. У обоих поэтов шел нескончаемый спор о поэзии. Гумилев со своим обычным бесстрашием нападал на символизм Блока:

– Символисты – просто аферисты. Взяли гирию, написали на ней десять пудов, но выдолбили середину, швыряют гирию и так, и сяк, а она – пустая.

Блок однотонно отвечал:

– Но ведь это делают все последователи и подражатели – во всяком течении. Символизм здесь ни при чем. Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы слишком литератор, и притом французский.

Эти откровенные споры завершились статьей Блока об акмеизме, где было сказано много язвительного о теориях Н. Гумилева. Статье не суждено было увидеть свет, так как «Литературная Газета» не вышла.

Спорщики не dokonчили спора. Россия не разбирала, кто из них – акмеист, кто символист...

#### XIV

Когда Блок говорил о своей поэзии, он говорил о ней либо торжественно, либо насмешливо.

У него была привычка, сказавшаяся во многих его пьесах и стихах, – относиться к себе и ко всему своему иронически. Вспомним хотя бы его статью «О любви, поэзии и государственной службе». Он мог горячо защищать символистов, но, например, в своем списке «Ста лучших писателей» он отвел им очень мало места, и когда я спросил его, почему, он ответил:

– Не люблю этих молодых людей.

И, спустя некоторое время, прибавил:

– Я в этих молодых людях ничего не понимаю, – именуя молодыми людьми пятидесятилетних и шестидесятилетних поэтов.

О программе, которую составил Гумилев, он сказал:

– Николай Степанович хочет дать только хорошее, абсолютное. Тогда нужно дать Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского – и больше никого. Все остальные писатели – спорные.

Я напомнил ему о его любимом Тютчеве, и он, к моему удивлению, ответил:

– Ну, что такое Тютчев? Коротко, мало, всё отрывочки. К тому же его поэзия – немецкая.

В таком тоне он часто говорил о самом любимом, например – о Прекрасной Даме, и если бы в нем не было этого тона, он не написал бы «Балаганчика». Сергей Городецкий рассказывает в «Воспоминаниях о Блоке», что Блок в шутку назвал свою «Нечаянную Радость» – «Отчаянной Гадостью», а себя – Александром Клоком.[341] Его тянуло смеяться над тем, что было пережито им, как святыня. Ему действительно нравилась пародия В. П. Буренина, в которой тот втапывал в грязь его высокое стихотворение «Шаги Командора». Показывая «Новое Время», где была напечатана эта пародия, он сказал:

– Посмотрите, не правда ли, очень смешно:

В спальне свет.

Готова ванна.  
Ночь, как тетерев, глуха.  
Спит, раскинув руки, донна Анна,  
И по Анне прыгает блоха.

Мне показалось, что такое откровенное хрюканье было ему милее, чем похвалы и приветия многих презираемых им тонких эстетов.

Я уже упоминал о моей тетради «Чукоккала», которую Блок любил рассматривать во время заседаний. Туда он вписывал всё, что приходило ему в голову.

Я счастлив, что у меня осталось от него такое наследство: эпиграммы, экспромты, послания, отрывки из дневника и даже шуточные протоколы заседаний.

Замечательно стихотворение, посвященное встрече с дочерью Кропоткина, Александрой Петровной. Мы встретили Кропоткину в одном учреждении, куда ходили вместе – по официальному делу. Дня через три, видя, что для Блока невыносима тоска заседания, я в шутку заказал ему стихи о Кропоткиной. Он взял мою тетрадь и 17 минут сидел над нею неподвижно, думая, а потом сразу написал восьмистишие:

Как всегда, были смутны чувства  
Таял снег и Кронштадт палил.  
Мы из лавки Дома Искусства  
На Дворцовую площадь шли.  
Вдруг среди приемной советской,  
Где все могут быть сожжены,[342]  
Взгляд и брови и говор светский  
Этой древней Рюриковны.

В этих записях отразилось его малоизвестное качество – юмор. Люди, знающие его только по книгам, не могут даже представить себе, сколько мальчишеского смеха было в этом вечно печальном поэте. Он любил всякие литературные игры, шарады, буримэ, и я уверен, что впоследствии можно будет собрать целый томик его юмористики. Вот, например, отрывок из его изумительной пародии на мексиканские стихотворения Бальмонта, относящейся к 1905 году.

Пародия была озаглавлена «Корреспонденция К. Д. Бальмонта из Мексики».

Увлеченный, упоенный, обнаженный, совлеченный  
Относительно одежд,[343]  
Я искал других надежд,  
Озираюсь,  
Упиваясь,  
С мексиканкой обнимаясь,  
Гольй, голый – и веселый,  
Мексиканские глаголы  
Воспевал,

Мексиканские подолы  
 Целовал,  
 Взор метал  
 Из–под пьяных, красных, страстных,  
 Воспаленных и прекрасных  
 Вежд...  
 Сдвинул на ухо сомбреро, –  
 Думал встретить кабалеро,  
 Стал искать  
 Рукоять  
 Сабли, шпаги и кинжала... –  
 Не нашел (Вечно гол).  
 Мексиканка убежала  
 В озаренный тихий дол  
 И подобная лианам  
 Выгибала тонкий стан,  
 Как над девственным туманом,  
 Вечно странным  
 И желанным –  
 Зыбким,  
 Липким,  
 Красной кровью окропленный караван.  
 Пал туман.  
 Я же вмиг, подобен трупу,  
 Прибыл утром в Гваделупу  
 И почил  
 В сладкой дреме  
 И в истоме  
 На соломе  
 В старом доме,  
 Набираясь новых сил, И во сне меня фламинго  
 В Сан–Доминго  
 Пригласил.

Но это было давно. Теперь его юмор стал жестче и обратился на другие предметы. Приведу в небольших отрывках одно его стихотворение о заседании во «Всемирной Литературе».

Происхождение этого стихотворения такое: однажды я обещал ему написать – для редактируемого им собрания сочинений Гейне – статью о влиянии Гейне на английских писателей, но за недосугом не исполнил обещания. Он напоминал раза два, но напрасно... Тогда он прибег к последнему средству – к стихам. Перед этим Амфитеатров читал нам свою пьесу о Ваське Буслаеве, и в стихах Блока сохранились кое-где отзвуки этой утрированно русской пьесы. Для ясности нужно сказать, что в издательстве «Всемирной Литературы» проф. Лозинский, упоминаемый в этих стихах, ведал испанскую литературу, Волынский – итальянскую, Гумилев – французскую, я – английскую, а Тихонов управлял всем издательством. Стихи начинаются речью Блока:

В конце ж шестого тома Гейне, там,  
 Где Englishe кончаются Fragmente,  
 Необходимо поместить статью  
 О Гейне в Англии: его влиянье  
 На эту нацию и след, который  
 Оставил он в ее литературе.

**Тихонов**

Кому ж такую поручить статью?

**Блок**

Немало здесь различных специалистов,

Но каждый мыслит только о своем:  
Лозинский только с богом говорит,  
Волынский – о любви лишь; Гумилев –  
Лишь с королями. С лошадьми в конюшне  
Привык один Чуковский говорить,[344]

**Чуковский (запальчиво)**

Мне некогда! Я принципы[345] пишу!  
Я гржебинские списки составляю!  
Персея инсценирую! Некрасов  
Еще не сдан! Веденский, Диккенс, Уитмэн  
Еще загромождают стол! Шевченко,  
Воздухоплаванье...

**Блок**

Корней Иваныч!  
Не вы один. Иль – не в подъем? Натужьтесь!  
Кому же, как не вам?

**Замятин**

Ему! Вестимо...

И так дальше – несколько страниц, очень веселых. Все эти нарочито русские выражения «вестимо», «натужьтесь», «не в подъем», – являются тонкой пародией на вульгарную псевдорусскую пьесу, которую мы только что прослушали. Свои стихи Блок снабдил таким примечанием:

«Насколько известно, статья Чуковского «Гейне в Англии» действительно была сдана в набор после Рождества 1919 года. Она заключала в себе около 10.000 печатных знаков, ждала очереди в типографии около 30 лет и вышла в свет 31 вентоза 1949 года, причем, по недосмотру 14 ответственных, квалифицированных и забронированных корректоров, заглавие ее было напечатано с ошибкой, именно: «Гей не в ангелы»».

XV

В 1919 году Блок еще мог смеяться, но потом перестал и его последнее стихотворение – совершенно иное. Это стихотворение посвящено памяти Пушкина; многие помнят ту великолепную речь, которую он произнес на чествовании Пушкина в Доме Литераторов в февралю 1921 года; придя к нему через несколько дней, я узнал, что он посвятил Пушкину также и стихи.

– Но, кажется, очень плохие. Кто-то позвонил по телефону и сказал, что Пушкинский Дом просит написать ему в альбом какие-нибудь строки о Пушкине. Я написал, но кажется, вышло плохо. Я отвык от стихов, не писал уже несколько лет.

И Блок прочитал мне такие стихи:

Имя Пушкинского Дома  
В Академии Наук!  
Звук понятный и знакомый,  
Не пустой для сердца звук!  
Это – звоны ледохода  
На торжественной реке,  
Перекличка парохода  
С пароходом вдалеке.  
Это – древний Сфинкс, глядящий  
Вслед медлительной волне,  
Всадник бронзовый, летящий,  
На недвижимом скакуне.  
Наши страстные печали  
Над таинственной Невой,  
Как мы черный день встречали  
Белой ночью огневой.  
Что за пламенные дали

Открывала нам река!  
Но не эти дни мы звали,  
А грядущие века.  
Пропускали дней гнетущих  
Кратковременный обман,  
Прозревали дней грядущих  
Сине-розовый туман.  
Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!  
Дай мне руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!  
Не твоих ли звуков сладость  
Вдохновляла в те года?  
Не твоя ли, Пушкин, радость  
Окрыляла нас тогда?  
Вот зачем такой знакомый  
И родной для сердца звук –  
Имя Пушкинского Дома  
В Академии Наук.  
Вот зачем в часы заката,  
Уходя в ночную тьму,  
С белой площади Сената  
Тихо кланяюсь ему.

Если не считать черновых набросков к поэме «Возмездие», это были последние стихи Блока. В них меня тогда же поразила строка: «Уходя в ночную тьму»...

Он действительно «уходил в ночную тьму», и перед тем, как уйти, отдал последний прощальный поклон – Пушкину.

Умирал он мучительно. Вскоре после его кончины одна девушка, бывшая близким другом Блока и его семьи, прислала мне в деревню описание его последних дней; заимствую из этого письма отрывки:

«Болезнь развивалась как-то скачками, бывали периоды улучшения, в начале июня стало казаться, что он поправится. Он не мог уловить и продумать ни одной мысли, а сердце причиняло все время ужасные страдания, он все время задыхался. Числа с двадцать пятого наступило резкое ухудшение; думали его увезти за город, но доктор сказал, что он слишком слаб и переезда не выдержит. К началу августа он уже почти все время был в забытии, ночью бредил и кричал страшным криком, которого во всю жизнь не забуду. Ему впрыскивали морфий, но это мало помогало. Все-таки мы думали, что надо сделать последнюю попытку и увезти его в Финляндию. Отпуск был подписан, но 5-го августа выяснилось, что какой-то Московский Отдел потерял анкеты, и поэтому нельзя было выписать паспортов... 7 августа я с доверенностями должна была ехать в Москву... Ехать я должна была в вагоне NN, но NN, как и его секретарь, оказались при переговорах пьяными. На другое утро, в семь часов, я побежала на Николаевский вокзал, оттуда на Конюшенную, потом опять на вокзал, потом опять на Конюшенную, где заявила, что все равно поеду, хоть на буфере... Перед отъездом я по телефону узнала о смерти и побежала на Офицерскую... В первую минуту я не узнала его (Ал. Блока). Волосы черные, короткие, седые виски; усы, маленькая бородка; нос орлиный. Александра Андреевна (мать Блока) сидела у постели и гладила его руки... Когда Александру Андреевну вызывали посетители, она мне говорила: «Пойдите к Сашеньке», и эти слова, которые столько раз говорились при жизни, отнимали веру в смерть... Место на кладбище я выбрала сама – на Смоленском, возле могилы деда, под старым кленом... Гроб несли на руках, открытый, цветов было очень много. Отпевали в церкви Воскресения, на Смоленском»...

## Часть вторая. Александр Блок как поэт

Первая книга стихов[346]

I

В ранних стихотворениях Блока были нередки такие слова:

– Кто–то ходит, кто–то плачет... – Кто–то зовет, кто–то бежит... – Кто–то крикнул... кто–то бьется... – Кто–то долго и бессмысленно смеялся... – Кто–то ласковый... – Кто–то сильный... – Кто–то белый... – Кто–то в красном платье... – Недвижный кто–то, черный кто–то...

Кто–то, а кто, неизвестно. Будто приснилось во сне. Вместо точных подлежащих, – туманные.

А если и сказано кто, то невнятно:

– *Белый* смотрит в морозную даль...

– *Красный* с козел спрыгнул...

– Не откроет уст *Темнолицый*...

А иногда еще безличнее:

*Прискакала* дикой степью

На вспененном скакуне.

Прискакала, а кто, неизвестно. Подлежащего не было. Не то, чтоб оно было спрятано, а его не было совсем. Поэт мыслил одними сказуемыми, которые и стояли в начале стиха. У него получалось такое:

*Блеснуло* в глазах, *Метнулось* в мечте.

*Прильнуло* к дрожащему сердцу.

А что блеснуло, метнулось, прильнуло, это оставалось несказанным. Такие бесподлежащие, бессубъектные строки отлично затуманивали речь. Здесь явное влияние Фета, начавшего одно свое стихотворение так:

*Прозвучало* над ясной рекою,

*Прозвенело* в померкшем лугу.

*Прокатилось* над рощей немою,

*Засветилось* на том берегу.

Но у Фета это было редко, а у Блока на многих страницах:

– Входили, главы обнажив. – Говорили короткие речи. – Суетились, поспешно крестясь. – Поднимались из тьмы погребов. – Встала в сияньи. – Встала в легкой полутени. – Поднялась стезею млечной. – Завела в очарованный круг. – Клубилось в красной пыли.

Подлежащее было предоставлено нашему творчеству. Мы, читатели, должны были воссоздать его сами. Это придавало повествованию дремотную смутность, в чем и заключалась тогда неосознанная задача поэтики Блока: затуманить стихотворную речь.

Самое это слово туманный было его излюбленным словом. В его стихах говорилось и про туманные руки, и про туманные песни, и про туманную пену, и даже про факел – туманный. К туманам он чувствовал тогда большое пристрастие. Обычные рифмы в его тогдашних стихах:

раны – туманы, ураганы – туманы, океаны – туманы, обман – туман, Корана – тумана, стана – тумана, рано – тумана, стран – туман. Вечно он изображал себя погруженным в туман, и все вещи вокруг – затуманенными. Вообще в его ранних стихах – никаких отчетливых форм, но клочки видений, отрывки событий, дымчатость и разрозненность образов, словно видения смутного сна.

Об этой поэзии давно уже сказано, что она есть поэзия сонного сознания.[347] «Это сны твоей дремоты» – вот точное определение его первоначальных стихов. Они, как говорится у Шекспира, «из того вещества, из которого сделаны сны», such stuff as dreams are made of, и невозможно представить себе, что стало бы с тогдашними стихами Блока без этого слова – сон. Оно требовалось ему в огромном количестве случаев, и какие только сны не являлись у него на страницах, особенно во втором его томе: и звездный сон, и электрический сон, и жемчужовый сон, и самодержавный сон, и невский сон, и зачумленный сон, и снежный сон, и серый сон, и черный сон, и алый сон, и сон голубой.

И часто мы читали у него, что он вдыхал эти сны, что он ловил эти сны, что он уходил в эти сны, что он серебрил эти сны, что он весь обвеян снами. О чем бы он ни говорил, всегда казалось, будто он рассказывает сон. Он и действительно любил изображать свои сны:

– Мне *снилась* смерть любимого создання...

– Мне *снилась* снова ты...

– Мне *снились* веселые думы...

Вся его поэма «Ночная Фиалка» есть изложение длинного и сложного сна. И все вокруг казалось ему сонным: и тучи, и птицы, и улицы, и ветер, и пруд. Слово сонный было его любимым эпитетом. Сонный мир, сонный звук, сонная струна, сонный вздох, сонная мысль, сонная тропа, сонный плен.

– Эллины, эллины *сонные*...

– И пришла ты *сонно*–белая...

– *Сонноокая* прошла...

Сны были его неизбежными рифмами: сны – глубины, сны – весны, глубины – сны, весны – сны, сны – весны...

Он был единственный мастер смутной, неотчетливой речи. Никто, кроме него, не умел быть таким непонятным. Ему отлично удавались недомолвки. Говорить непонятно – искусство нелегкое, доступное очень немногим, и кто из символистов в те годы, на рубеже двух веков, не пытал себя в этом труднейшем искусстве, но удалось оно одному только Блоку. Остальные – сфинксы без загадок – как ни старались, всегда оставались понятны, а у Блока было множество способов затуманить свою поэтическую речь. Нередко он скрывал от читателей самый предмет своей речи и впоследствии был вынужден писать комментарии к этим затуманенным стихам. Например, во втором его томе были такие непонятные строки:

И *латник* в черном не даст ответа,

Пока не застигнет его заря.

Что за латник, было непонятно, куда Блок не изъяснил в примечании, что это черная статуя на крыше Зимнего Дворца, в Петербурге. Блок писал об этом латнике в день манифеста 1905 года и ясно знал, о чем он говорит, но читатель не знал и не мог знать, и Блок нисколько не заботился об этом. Таких криптограмм у него было много. Читая его первый том, я, как ни старался, не мог догадаться, кому посвящены его стихи о карлике, сидящем за ширмой:

Сижу за ширмой. У меня

Такие крохотные ножки...

Я обратился к поэту, и поэт объяснил мне, что стихи написаны о Канте и его «Критике чистого разума». Тогда стихотворение стало понятно, но кто же из читателей мог догадаться, что оно написано о Канте?[348]

Все эти приемы и навыки были в совершенстве приспособлены для затемнения речи. Только таким сбивчивым и расплывчатым языком он мог повествовать о той тайне, которая долгие годы была его единственной темой. Этот язык был как бы создан для тайн. Недаром самое слово таинственный играет такую огромную роль в ранних стихотворениях Блока. Он прилагал это слово ко многим предметам и скрашивал им свои ранние стихи. Таинственный сумрак, таинственный мол, таинственное дело, таинственные соцветия – всюду были у него тайны и таинства:

– «Мгновенья тайн», – «Таинство зари». – «Вечная тайна». – «Древняя тайна». – «Непостижимаятайна».

И тайной тайн была для него та Таинственная, которой он посвятил свою первую книгу и которую величал в этой книге Вечной Весной, Вечной Надеждой, Вечной Женой, Вечно–Юной, Недостижимой, Непостижимой, Несравненной, Владычицей, Царевной, Хранительницей, Закатной Таинственной Девой. Таинственность была ее главное свойство. Мы не знали, кто она, где она, какая она, знали только, что она таинственна. Лишите ее этой таинственности, и она перестанет быть.

– Ты лишь Одна сохранила древнюю Тайну Свою.

– Слышал твой голос таинственный...

Словом, и голос ее – тайна, и взор ее – тайна, и вся она – тайна. Ее образ вечно зыблется, клубится, двоится, на каждой странице иной: не то она звезда, не то женщина, не то икона, не то скала, озаренная солнцем. Только та уклончивая, сбивчивая, невнятная, непонятная, дремотная речь, которою Блок овладел с таким непревосходимым искусством на 20 или 21 году своей жизни, могла быть применена к этой теме. Только из недр такого зыбкого расплывчатого стиля мог возникнуть этот зыбкий расплывчатый миф. Если бы Блоку не было дано говорить непонятно, его тема иссякла бы на первой же странице. Всякое отчетливое слово убило бы его Прекрасную Даму. Но он всегда говорил о ней так, будто он уже за чертой человеческой речи, будто он пытается рассказать несказанное, будто все слова его – только намеки на какую-то неизреченную тайну.[349]

## II

Все было хаотично в этих дремотных стихах, словно мир еще не закончен творением; но с самого начала в них четко и резко выделились два слова, два образа, повторявшиеся чуть не на каждой странице: свет и тьма, так что в сущности всю первую книгу Блока – Стихи о Прекрасной Даме можно было назвать «Книгой о Свете и Тьме».

Первая же строка в этой книге говорила о свете и тьме:

Пусть светит месяц – ночь темна.

И если перелистать ее всю, в ней не найдешь ни человеческих лиц, ни вещей, а только светлые и темные пятна, бегущие по ней беспрестанно. Следить за этими светлыми и темными пятнами было почти единственной заботой поэта. Он был тогда как те полуслепые, которые не различают очертаний, а только светлые и темные пятна. Замечательно, что себя самого он постоянно чувствовал во мраке:

Ступаю вперед – навстречу мрак,

Ступаю назад – слепая мгла.

Этим мраком было для него затушено все разнообразие мира. И оттого слово темный играло в его ранней поэтике такую огромную роль. Все вокруг казалось ему темным:

– Темная ограда. – Темные ворота. – Темные ступени. – Темный порог. – Темный храм.

Тут был не случайный, а главный эпитет, поглощающий собою остальные. Слово сумрак было его любимейшим словом. А также – сумерки, мгла, тьма. Чернота была фоном его тогдашних стихов. Наступление этой черноты казалось ему чрезвычайным событием:

– Ложится мгла...

– Спустилась мгла...

– Подошла непроглядная тьма.

– Сгущался мрак...

– Потемнели, поблекли залы...

– Почернели решетки окна...

– Весенний день сменила тьма.

С однообразной интонацией, жалобно, как о болезни, он говорил об этой ночной черноте; и замечательно, что все эти жалобы кончались монотонным звуком а:

– Ах, ночь длинна... – Здесь ночь мертва... – Заря бледна и ночь долга. – Близка разлука, ночь темна... – Глухая ночь мертва... – Земли не видно, ночь глубока... – Земля пустынна, ночь бледна...

Эти повторяемые а производили впечатление стоны. И единственным огнем его ночи была та, кого он называл Лучезарная.

Все, что есть в природе огневого и огненного, было связано для него с ее образом, а все, что не она, было тьма. Стоило ему упомянуть о ней, возникало видение огня: либо светильника, либо горящего куста, либо зари, либо маяка, либо пожара, либо звезды, либо пламени.

Он часто говорил о ней, как о чем-то горящем: «ты горишь над высокой горою», «зажгутся лучи твои», и называл ее: Ясная, озаренная, Светлая,

Золотая,

Ярким солнцем залитая,

Заря, Купина и т. д. Она всегда была для него не только женщина, но и световое явление. Почти слепо следя, как постепенно из неясного светового пятна создается этот огненный миф. Стихи, написанные до ее появления, он называл Ante Lucera, то есть «Перед появлением света»,



потому что она действительно была единственный Лух (свет), единственное солнце его мироздания. Из дня в день много лет он пел лишь о ней одной, пел в сущности одну и ту же песнь, потому что почти все его тогдашние песни были одна нескончаемая песнь о Ней. О чем бы он ни пел, он пел о Ней. Он пел о закатах, облаках и лесах, но это были знаки и намеки о Ней. «Меня тревожили знаки, которые я видел в Природе», – вспоминал он впоследствии, потому что вся природа существовала для него лишь постольку, поскольку вещала о Ней. Он мог называть свое стихотворение «Поле за Петербургом», но ни поля, ни Петербурга там не было; дико показалось бы тогдашнему Блоку изображать какой-то Петербург и какое-то поле, если бы в них не было вести о Ней.

И к звукам он прислушивался только к таким, которые говорили о Ней; все другие звуки казались ему докучливым шумом, мешающим слушать Ее:

Кругом о злате и о хлебе  
Народы шумные кричат.

Но что ему до шумных народов! Бывший ангел, брошенный из зазвездного края на землю, разжалованный серафим, чужой среди чужих на чужбине, он брезгливо озирался вокруг, смутно вспоминая свою зазвездную родину, свои «родные», как он говорил, «берега», и во истину его тогдашние стихи были мемуарами бывшего ангела:

Словно бледные в прошлом мечты  
Мне лица сохранились черты  
И отрывки неведомых слов,  
Словно отклики прежних миров.

Он только и жил этой памятью о прежних мирах, О прошлой вечности, о своем премирном бытии, и какое ему было дело до каких-то «шумных народов», которые так громко кричат о своих назойливых нуждах! К людям он относился не то, что враждебно, но холодно. У него было стихотворение о том, что он еле следит за их суетными мирскими делами – «среди видений, сновидений, голосов миров иных». Вся жизнь человечества казалась ему «суетными мирскими делами», от которых чем дальше, тем лучше. «Я к людям не выйду навстречу», говорил он в январе 1903 года. А когда однажды ему пришлось оторваться на миг от «видений, сновидений» и взглянуть на суетливые мирские дела, он увидел в них только бессмысленную боль, которую и отразил в конце книги. Но вообще он был вполне равнодушен к юдоли, куда его, серафима, швырнула чья-то злая рука. Он так и выражался юдоль, и еще подростком, полумальчиком, повторял надменно и наивно:

– Утратил я давно с юдолью связь.

И такое же пренебрежение к юдоли угадывал в своей любимой деве:

– Ты уходишь от земной юдоли... – Ты безоблачно светла, но лишь в бессмертии, не в юдоли.

Весь мир был разделен для него пополам: на черную половину и белую. В черной помещалась юдоль со всеми ее людьми и делами, а в светлой – неземное, нездешнее. Это была элементарная антитеза, бедная схема; если он говорил, например, слово там, то на следующей строке было здесь.

Все лучи моей свободы  
Заалели там.  
Здесь снега и непогоды  
Окружали храм,

той черты, разрезающей мир пополам, он так и не стер до конца своей жизни, и в последней поэме «Возмездие» по-прежнему требовал, чтобы каждый художник отделял земное от небесного, свет от тьмы и святость от греха.[350]

### III

Святость его возлюбленной была для него непререкаемым догматом. Он так и называл ее святая. «О, святая, как ласковы свечи». «В ризах целомудрия; о, святая, где ты?» Ее образ часто являлся ему в окружении церковных святынь и был связан с колокольными звонами, хорами ангелов, иконами, аналоями, скитами, соборами. Вообще его первая книга была самая религиозная книга изо всех за десятки лет. В ней, особенно на ее первых страницах, чувствовалась еще сохранившаяся детская вера:

С глубокою верою в Бога  
Мне и темная церковь светла –

простодушно говорил он тогда, а если порою на него и нападали безверие, он шел в «высокий собор» и молился. Это у него называлось «ищу защиты у Христа». Неверующему он говорил:

Внимай словам церковной службы,  
Чтоб грани страха перейти.

Так что, когда в 1903 году на страницах религиозно–философского журнала «Новый путь» появились первые стихотворения Блока, они оказались в полной гармонии с теми иконами благовещения девы Марии, которые были напечатаны тут же, на соседних страницах, и тем как бы воочию сливали образ воспеваемой им девы с богородицей девой Марией.

Но христианство Блока было почти без Христа. Даже в тех стихах его первого тома, где сказались его надежды на второе пришествие, внушенные ему Влад. Соловьевым и Андреем Белым, не было упоминания о Христе. Христос хоть и присутствовал в книге, но еле угадывался где–то в тумане, а на его месте озаренная всеми огнями сияла во всей своей славе Она. И Блок умел молиться только ей, именно потому, что Она была женщина. Божество, как мужское начало, было для него не божество; только влюбившись в божество, как влюбляются в женщину, он мог преклониться перед ним.

Божественно–женственное было для него божественно–девственное. Если иногда он и звал свою милую вечной женой, это была жена – приснодева. Девственность являлась ее неизменным эпитетом. Блок постоянно твердил, что и рассвет ее девственный, и риза на ней девственная, и грудь у нее девственная:

Огонь нездешних вожделений  
Вздывает девственную грудь.

И естественно, с этим образом девственницы сочеталась у него в ту пору – лазурь:

– Ты лазурью сильна... – Вдруг расцвела в лазури торжествуя... – В объятия лазурных сновидений, невнятных нам, себя ты отдаешь...

Небесно–голубое так шло к этой беспорочной любви. Сколько бы другие символисты ни славили «выпуклые, вечно не сытые груди», «выгибы алчущих тел», его любовь не знала сладострастия. А если иногда и пробуждалась в нем похоть, он ощущал ее как что–то греховное и просил у своей Светлой прощения:

Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла,  
Которое билось во мне,  
Когда подходила Ты, стройно–бела,  
Как лебедь к моей глубине,  
Но я возмущал Твою гордую лень –  
То чуждая сила его.  
Холодная туча смущала мой день –  
Твой день был светлей моего.

Замечательно, что никогда он не чувствовал ее слишком близкой к себе – а напротив, ему неизменно казалось, что она неблагоклонна и сурова; ему чудилась в ней какая–то надменная строгость. Она была скорее зла, чем добра. «Ты смотришь тихая и строгая», «величава, тиха и строга», «дольнему стуку чужда и строга».

А себя рядом с нею он чувствовал убогим рабом, не смеющим и взглянуть на нее, и говорил, что он, безвестный раб, поет ее в пыли, в унижении. Это слово Она он всегда писал с большой буквы, и не только Она, а все слова, имеющие к ней отношение: ее Очи – большое О, ее Розы – большое Р, ее Тайна – большое Т. Его влекло унижаться перед нею, ему хотелось любить ее застенчивой, робкой, почти безнадежной любовью. «Раб», «безвестный раб», «я черный раб проклятой крови», «я тварь дрожащая» – любил он повторять о себе. Это рабство не только не тяготило его, но казалось ему высшей свободой.

Я знал, задумчивый поэт,  
Что ни один не ведал гений  
Такой свободы, как обет  
Моих невольничьих служении.

Servus – Reginae озаглавил он одно стихотворение, то есть «Раб – Царице». Мог бы озаглавить так всю книгу, потому что вся его книга была выражением этой просительной, коленипоклоненной любви. Он был похож на влюбленного, который пришел на свидание, хоть и знает, что Строгая забыла о нем и что его надежды безумны. Она забыла о нем, но он медлит, прислушивается, шепчет: приди. Этим приди была охвачена вся его первая книга.

Один я жду, я жду – тебя, тебя, тебя...  
И я живу, живу, живу – сомнением о тебе.  
Приди, приди, приди – душа истомлена.  
Один – я жду, я жду, – тебя, тебя одну.

Это я жду чувствовалось в каждой строке. Ждать стало его многолетней привычкой. Вся его книга была книгой ожиданий, призывов, гаданий, сомнений, томлений, предчувствий:

Не замечу ль по былинкам  
Потаенного следа?

Только об этом он и пел – изо дня в день шесть лет: с 1898–го по 1904–й и посвятил этой теме 687 стихотворений. 687 стихотворений одной теме! Не меньше восьми тысяч стихов. Этого, кажется не было ни в русской, ни в какой другой литературе. Такая однострунность души! Владимир Соловьев, его учитель, написал о своей лучезарной Подруге лишь пять или шесть стихотворений, а у Блока свободным потоком текла безостановочная песня о Ней.

В этой изумительной непрерывности творчества было его великое счастье. Выпадали такие блаженные дни, когда он, одно за другим, писал по три, по четыре стихотворения подряд. Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе, не отхлынывали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая, органическая цельность. Их нужно читать подряд, потому что одно переливается в другое, одно как бы растет из другого. Нет, в сущности, отдельных стихотворений Блока, а есть одно сплошное неделимое стихотворение всей его жизни. Оно лилось, как река, начавшись тонкой, еле приметной струей, и с каждым годом разливаясь все шире. Именно как река, потому что никому из поэтов не была в такой мере присуща влажность и длительная текучесть стиха. Его стихи были влага. Он не строил, не склеивал их из твердых частиц, как например, Ив. Бунин, но давал им волю струиться. И всегда казалось, что этот поток сильнее его самого, что даже если бы он хотел, он не мог бы ни остановить, ни направить его.

Покраснели и гаснут ступени!  
Ты сказала сама: – Приду.  
У входа в сумрак молений  
Я открыл мое сердце. – Жду.

Все шесть лет – об этом, об одном. Ни разу за все это время у него не нашлось ни единого слова – иного. Вокруг были улицы, женщины, рестораны, газеты, но ни к чему он не привязался, а так и прошел серафимом мимо всей нашей человеческой сутолоки, без конца повторяя осанну. Ни слова не сказал он о нас, ни разу даже не посмотрел в нашу сторону, а все туда, – в голубое и розовое.

#### IV

Голубое и розовое – благополучные, идиллически–мирные краски. И вся первая книга Блока – благополучная, идиллически–мирная. Но есть в ней два стихотворения, которые нарушают ее благолепие. Странно, что их никто не заметил, а между тем они до такой степени не в ладу со всей книгой, что поневоле привлекают внимание. В одном из них, написанном в 1904 году, говорится, что, кроме Лучезарной, есть какая-то другая, Безлика, которая колдует в тиши, а в другом – еще более странном, – говорится такое, что в сущности уничтожает собою всю книгу, все стихи о «Прекрасной Даме». Вдруг в апреле 1902 года у Блока написались стихи:

Боюсь души моей двуликой  
И осторожно хороню  
Свой образ дьявольский и дикий  
В сию священную броню.

Признание чрезвычайное! Оказалось, что ангел давно уже ощущал в себе дьявола, но только прятал его под священной броней. Он так и говорит о себе, как о лицемерном обманщике:

В своей молитве суеверной  
Ищу защиты у Христа,  
Но из-под маски лицемерной  
Смеются лживые уста.

Замечательно здесь слово: смеются. Потом об этом кощунственном смехе Блок напишет немало стихов и статей, но тогда это случилось впервые: впервые он почувствовал себя лицемером, смеющимся над своей святыней. Это случилось на 21 году его жизни, но так и мелькнуло почти незаметно, и дальше следовали привычные жесты:

Я отрок, зажигаю свечи,  
Огонь кадилый берегу.

Но все же промелькнуло, все же откуда-нибудь да взялось это чувство. Тут не было литературы и позы. Ни у Соловьева, ни у Полонского он не мог это вычитать, а Верлена, Сологуба или Гиппиус он тогда еще не знал.

Это было в нем свое, органическое. Он и сам говорит в «Автобиографической справке», напечатанной у Венгерова в «Литературе XX века», что он ощутил в себе приступы иронии и отчаяния, когда ему не было шестнадцати лет. Оказывается, отрок, зажигающий свечи, ощущал в себе и серафима, и Дьявола, и часто боялся своей «двуликой души». Потом, через несколько лет, эта двуликость души станет его главной и почти единственной темой: сочетание веры с безверием, осанны с кощунством.

В этом раннем стихотворении – пророчество о будущих «темных» произведениях Блока. Отсюда протянутся нити к «Балаганчику», к «Незнакомке», к «Ночным Часам» и т. д. Скоро борьба с этой темной силой станет для Блока, как и для его любимого Аполлона Григорьева, борьбой с самим собой, борьбой «смирного» начала с «хищным», с «беспощадной иронической казнью».

Но все это случилось потом. А тогда он все еще был – и надолго остался – отроком, зажигающим свечи, непорочно влюбленным в свою Непорочную.

V

Принято думать, что этой любви научил его Влад. Соловьев. Сам Блок повторял не раз, что поэзия Влад. Соловьева имела на него влияние огромное.

Соловьев, как поэт, был беднее и схематичнее Блока; он был почти совершенно лишен той лирической влаги, которая так обильно и вольно струилась у Блока даже в его слабейших стихах. Но он был для Блока Иоанном предтечей, первым из русских поэтов, возвестившим о божественности. Другие только смутно лепетали о ней, а он, Влад. Соловьев, возгласил:

Знай же, вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В этом *знайте* же была непоколебимая вера.

Соловьев не только воспевал свою Вечную Подругу в стихах, но и писал о Ней в прозе, в богословских и метафизических терминах, до странности мертво и догматично. Вслед за гностиками, создавшими учение о *Pislis* Софии, он говорил, что для бога его другое (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но бог, будто бы, хочет, чтобы этот образ был не только для него одного, а и для каждого, кто способен с этим образом слиться. К такому слиянию стремится, будто бы, и сама вечная женственность, которая, по словам Соловьева, не есть только бездейственный образ в уме божества, а живое духовное существо, обладающее всей полнотой сил и действий, воспринявшее от бога полноту божественной жизни и нетленное сияние красоты.

К счастью, эти схемы остались Блоку чужды. Его ощущение женственности было непосредственно-живое. Он жаждал воплотить свою метафизику в лирике, а не в этой окостенелой схоластике. Отсюда его увлечение не прозой, а стихами Соловьева.

Эти стихи были близки ему раньше всего тем аскетическим, монашеским пренебрежением к миру, которое так обескровило их. Ни у какого другого поэта дуализм здешнего и нездешнего мира не проведен с такой прямолинейностью и жесткостью, как именно в стихах Соловьева. О здешнем мире он всегда говорил, что это:

- «грубая кора вещества»,
- «призрак, ложь и обман»,

- «царство заблуждений»,
- «тьма житейских зол»,
- «злая сила тьмы»,
- «мимолетный дым»,
- «темница» и «пустыня», –

и вообще для этого «здешнего мира» не нашел ни единого доброго слова. А самое слово «нездешний» было у него всегда похвалой, и когда он говорил «нездешние цветы», «нездешняя встреча», «нездешние страны», «нездешние сны», это значило: очень хорошие сны, очень хорошие страны...

Блок, как мы видели, усвоил себе то же ощущение, так что тема была у обоих поэтов одна: борьба этого здешнего с нездешним. Иной темы не знали ни тот, ни другой. И вообще в первых стихотворениях Блока Соловьев присутствовал на каждой странице: слова Соловьева, цитаты из Соловьева, эпитафии из Соловьева. Даже имена, даваемые Блоком возлюбленной, были заимствованы им у Соловьева: Лучезарная, Таинственная, Вечная. Даже то ощущение лазури и золота, с которым Блок всегда сочетал ее образ, было ощущением Соловьева, потому что Соловьев постоянно, изображая ее, говорил: «Вдруг золотой лазурью все полно»... «Вся в лазури сегодня явилась»... «Пронизана лазурью золотистой»... «Лазурь кругом, лазурь в душе моей».

Но на этом сходство и кончается, – чисто внешнее и почти случайное сходство. Та, которую они так величали была для каждого из них – иная, и любили они ее оба по-разному.

Как любил ее Владимир Соловьев? Весь его роман с Лучезарной изложен им в поэме «Три свидания». Он увидел ее впервые девятилетним мальчиком, в церкви, в Москве, над алтарем, в синем кадильном дыме, за 20 лет до рождения Блока, в 1862 году; она явилась ему на мгновение и исчезла.

Прошло 13 лет. 31 мая 1875 года он, в качестве доцента Московского университета, был командирован за границу с ученою целью на один год и три месяца. Он отправился в Лондон для занятий в Британском Музее и через полгода с ним случилось такое, что не часто происходит с доцентами, командированными в Британский Музей – ему явилось ее лицо:

Вдруг золотой лазурью все полно;  
И предо мной она сияет снова,  
Одно ее лицо, оно одно.

Только лицо без тела. Он пожелал увидеть ее всю, и она повелела ему покинуть Лондон и отправиться в Египет, где обещала явиться опять. Доцент, командированный в Лондон для научных занятий в Британском Музее, тотчас же помчался в Египет, а оттуда (в элегантном лондонском цилиндре) в Сахару, где его чуть не убили бедуины.

«И вот повеяло: усни мой бедный друг. И я уснул; когда ж проснулся чутко – дышали розами земля и неба круг. И в пурпуре небесного блистанья очами, полными лазурного огня, глядела ты, как первое сиянье всемирного и творческого дня. Что есть, что было, что грядет веки, все обнял тут один недвижный взор, сияют надо мной моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор, все видел я и все одно лишь было, один лишь образ женской красоты, безмерное в его размер входило, передо мной, во мне одна лишь ты».

Сколько времени длилось видение, не знаем, так как времени не было. Время исчезло. Настоящее, прошедшее и будущее как бы слились воедино:

Что есть, что было, что грядет веки,  
Все обнял тут один недвижный взор.

Человек приобщился вечности. «Прямо смотрю я из времени в вечность», – мог бы он сказать о себе. Едва он отрешился от юдоли, от грубой коры вещества, как цепь времени распалась для него, и он почувствовал себя победителем смерти. Не только время «погасло у него в уме», но и пространство. В пустыне он увидел всю вселенную:

Все видел я, и все одно лишь было.

Радостное приобщение к какой-то вневременной и вне-пространственной сущности, победа над пространством и временем – вот чем была дорога Соловьеву его Лучезарная Дева. После ее появления он уже не верил в иллюзию времени: «Царству времени все я не верю!», «Смерть и время царят на земле, ты владыками их не зови».

Экстатические озарения Блока, связанные с образом Девы, были иного характера. Он не говорил ни о времени, ни о пространстве, а лишь о снах, туманах и молитвах. Его хаотически-дремотные чувства не вмещали таких четких категорий, как пространство и время. И вообще у Соловьева отношения к Деве были определительнее, проще и – интимнее. Соловьев, например, постоянно именовал ее своей подругой. «Подруга вечная!» – повторял он ей. – «Я вновь Тайнственной Подруги услышал гаснущий призыв». – «Только имя одно Лучезарной Подруги угадаешь ли ты?»

Пусть она для него царица, но и он рядом с нею – царь.  
Ты станешь сам, безбрежен и прекрасен,  
Царем всего.–

говорил он, обращаясь к себе. А у Блока этой близости не было. Он и помыслить не смел о таком приятельстве с владычицей. Как мы видели, рядом с нею он чувствовал себя не царем, а рабом, и радовался своему унижению. Во всем своем первом томе он только раз назвал ее Подругой, да и то это была случайная обмолвка, лютому что ни о какой дружбе между рабом и владычицей не могло быть и речи. А Соловьев ни разу не назвал себя ее рабом именно потому, что ощущал ее своей подругой. Тут величайшая разница. Один в пыли на коленях, к другой рядом, как равный, и даже порою – с улыбкой; какой юмористический тон у поэмы Соловьева «Три свидания»! Соловьев никогда не ощущал свою Лучезарную – строгой. Напротив, в этой поэме он даже смеялся вместе с нею, когда она смеялась над ним:

Смеюсь с тобой: богам и людям сродно  
Смеяться бедам, раз они прошли.

А Блок постоянно твердил, что она суровая и строгая, и смеяться вместе с нею показалось бы ему фамильярностью. Вообще в его отношениях к ней было слишком много торжественности. Она всегда была ему чужая. А для Соловьева она была своя, добрая, нестрашная. Блок никогда не чувствовал ее доброты. Кажется, он перестал бы любить ее, если бы она стала добра. Ему нужно было любить – равнодушную.

Соловьев неизменно верил в свою Лучезарную, и, как верующий, исповедывал веру. У Блока же – не вера, а надежда, часто почти безнадежная. Оттого – то все его любовные мысли были о будущих свиданиях и встречах, а у Соловьева – о прошлых. Нигде у Соловьева нет этих Блоковских жду и приди. Различие между Соловьевым и Блоком есть различие между верой и надеждой. Блок в своей ранней поэзии был ожидающий любовник, а Соловьев был дождавшийся муж. Блок стремился, Соловьев достиг. Оттого у Соловьева и нет этого любовного напряжения, томления, всей этой музыки предчувствий и молений, которой была исполнена ранняя поэзия Блока. Оттого – то и мог Соловьев говорить о Прекрасной Даме в таких точных, определительных терминах, как египетский офит или средневековый схоласт, а Блок умел только молиться, гадать и любить.

Так что, если всмотреться внимательно, сходство между Соловьевым и Блоком лишь кажущееся.

## VI

И есть еще одно различие, – огромное, – которое окончательно уничтожает легенду о влиянии Соловьева на Блока: Соловьев прославлял идеальную бесплотную женщину, а Блок – живую, которую видел и знал.

Соловьев считал величайшим грехом приписывать какой-нибудь женщине здешнего мира не свойственные ей небесные черты, а Блок поступал именно так.

Если вчитаться в его первую книгу внимательно, видишь, что это подлинная повесть о том, как один подросток столь восторженно влюбился в соседку, что создал из нее Лучезарную Деву, и весь окружающий ее деревенский пейзаж преобразил в неземные селенья. Это было то самое, что сделал Данте с дочерью соседа Портинари, а в наши дни Андрей Белый – с московской барыней Надеждой Зариной. [351] Соловьеву это было чуждо и враждебно.

Когда читаешь в первой книге Блока о красных лампадках в терему у царевны, о голубях, которые слетаются к ее узорчатой двери, о высокой горе, на которой стоит ее терем, и т. д., и т. д. – за всеми этими торжественными образами угадываешь знакомое русское: помещичью усадьбу на холме, голубятню, речку, церковку, молодой березняк.

Можно так расшифровать все самые выпренные образы «Стихов о Прекрасной Даме», что получится бытовая (и вполне реалистическая) повесть.

В том–то и было своеобразие поэзии Блока, что он, пользуясь криптографическим стилем, перевел весь тогдашний свой жизненный опыт из одной атмосферы в другую. Это было возможно лишь при том смутном, дремотном восприятии мира, которое сказалось в его ранних стихах. Поэт постоянно преображал окружающее, делал обыденное выпренным. Тут было его главное призвание с юности до конца его дней. Для Владимира Соловьева житейское было проклято раз навсегда и ни во что иное преобразиться не могло, а Блок во всех своих творениях, в «Незнакомке», «За гробом», «Над озером», в драме «Песня Судьбы», в поэме «Двенадцать» – всюду опять и опять преображал житейское в Иное. Он не только говорил о преображении мира, но преображал его творчески. Оттого–то его образы двойственны. Каждый из них – о двух бытиях.

Но если бы, ограничив влияние Соловьева на Блока столь тесными рамками, мы непременно захотели причислить поэта к какой–нибудь поэтической школе, нам пришлось бы, мне кажется, обратиться в Германию, на целое столетие вспять, к так называемым Иенским романтикам. Во многом между ними и Блоком сходство разительное: те же мысли, те же приемы, те же слова, те же образы.

Если поэтика Блока есть поэтика тайны, то в чем же, как не в откровении тайн, видели сущность искусства молодые романтики Иены? Если Блок отвергает земное, во имя неземной благодати, то разве не таково же было отношение к земному у Вакенродера, Тика, Новалиса? Если он видит в поэзии религию, откровение бесконечного в конечном, то разве не таково же было отношение к поэзии у них?

Если он певец сновидений, то разве Новалис не был певец сновидений? На первых же страницах его «Офтердингена» такое количество снов, что книга похожа на сонник. Бесформенность и путанность сонных видений была поэтическим каноном Иенских романтиков и, как мы видели, стала каноном Блока.

Даже то тяготение к бледно–синему цвету, к лазури, которым отмечены первоначальные стихотворения Блока, даже оно отличало романтиков, ибо кто же не знает, что именно романтики, как сказал Веселовский, «имели предилекцию» к этому цвету: к голубым далям, голубому цветку, голубому томлению.

Словом, если бы летом 1799 года Блок прочитал свои первоначальные стихи за столом у Каролины Шлегель – ей, Фридриху Шлегелю и Фридриху Шеллингу, – они почувствовали бы в нем своего. Какое письмо написала бы о нем Каролина своей удивительной дочери Августе! Его томление по Прекрасной Даме было бы сочувственно понято теми, кто лишь за год до того наблюдал, как из умершей девочки Софии фон Кюн ее неутешный возлюбленный создал себе вечную святыню, воплощение мирового блаженства, ту самую Weltseele, которая, по ощущению Шеллинга, составляет нерасторжимую связь между юдолью и богом.

Не было бы ничего удивительного, если бы оказалось, что Блок слушал в Иенском университете осенью 1799 года лекции о системе трансцендентального идеализма и гулял по окрестным холмам с двадцатилетним Brentano. С каким умилением читал бы его гимны Прекрасной Даме благочестивый Захария Вернер! В Блоке чувствовался мистик именно германского склада души, соотечественник Мейстера Экгардта, Иоганна Таулера, Якоба Беме. Его боговидение было чисто тевтонское. Вообще в русском символизме Блок, как и Андрей Белый, – представитель германских, а не латинских литературных традиций. Замечательно, что те предчувствия близкого светопреставления, которые в 1799 году волновали Иенских романтиков, через сто лет взволновали и Блока. Близок срок, возгремит труба, разверзнутся черные склепы –

И тогда – в гремящей сфере  
Небывалого огня –  
Светлый меч нам вскроет двери  
Ослепительного дня.

Это мог бы написать Шлейермахер. Блок, как и Шлейермахер, за сто лет до него ждал со дня на день второго пришествия, веруя, что не Христос, а жена, облеченная в солнце, спасет его от тлетворного хаоса:

Сторожим у входа в терем,  
Верные рабы.  
Страстно верим, выси мерим,  
Вечно ждем трубы.

## VII

Словом, можно легко доказать, что чуть не в каждом своем стихотворении Блок был должатель и как бы двойник тех немецких не слишком даровитых писателей, которые в 1798 и 1799 годах жили на известковом берегу реки Заале. Можно проследить все их влияния, отражения, веяния и написать весьма наукообразную книгу, в которой будет много эрудиции, но не будет одного: Блока ибо Блок, как и всякий поэт, есть явление единственное, с душой непохожей ни на чью, и если мы хотим понять его душу, мы должны следить не за тем, чем он случайно похож на других, а лишь за тем, чем он ни на кого не похож. Лишь вне течений, направлений, влияний, отражений, традиций, школ вскрывается нам творчество поэта. Чуть мы осознали его, как представителя такого-то течения, его поэзия умирает для нас, делается для нас посторонней – и значит, перестает быть поэзией. Поэзия существует не для того, чтобы мы изучали ее или критиковали ее, а для того, чтобы мы ею жили. И какое мне дело, был ли Блок символист, акмеист или неоромантик, если я хочу, чтобы его стихи волновали меня, хочу позволить себе эту роскошь, для критиков почти невозможную – тревожиться ими, а не регистрировать их по заранее приготовленным рубрикам? Что прибавится к нашему знанию о Блоке, если нам будет указано, что с конца 1902 года на него, кроме Соловьева, Полонского, Фета, стали влиять модернисты, что с тех пор он осознал себя, как приверженца символической школы, что у него стали появляться стихи, внушенные Бальмонтом и Брюсовым? Разве мы не стремимся увидеть в нем именно то, чего никто кроме него не имеет, то редкое и странное нечто, которое носит наивное, всеми забытое, конфузное, скомпрометированное имя: душа. Знаю, что теперь непристойно это старомодное, провинциальное слово, что, по нынешним литературным канонам, критик должен говорить либо о течениях, направлениях, школах, либо о композиции, фонетике, стилистике, эйдолологии, – о чем угодно, но не о душе, но что же делать, если и в композиции, и в фонетике, и в стилистике Блока – душа! Странная вещь душа: в ней, только в ней одной, все формы, все стили, все музыки, и нет такой техники, которая могла бы подделать ее, потому что литературная техника есть тоже – душа. Знаю, что неуместно говорить о душе, пока существуют такие благополучные рубрики, как символизм, классицизм, романтизм, байронизм, неоромантизм и проч., так как для классификации поэтов по вышеуказанным рубрикам понятие о душе и о творческой личности не только излишне, но даже мешает, нарушая стройность этих критико-бюрократических схем. Знаю, что если бы, например, у Байрона не было вовсе души, это было бы гораздо удобнее для бесчисленных доцентов всего мира, пишущих о нем диссертации. Как будто он жил и творил для того, чтобы у целой армии благополучных доцентов было о чем писать диссертации. Но есть же у поэта душа, которая живет лишь однажды – религиозной, торжественной жизнью – для себя, а не для заполнения готовой графы:

- Символист неоромантической школы.
- Акмеист реалистического толка.

Эта душа ускользнет от всех скопцов-классификаторов и откроется только – душе. Та гимназистка, которая разрезывает шпилькой «Стихотворения Блока», и не знает, что такое *Ante Lucem*, может воспринять его поэзию жизненнее, свежее, полнее, ввести ее в свою кровь, забеременеть ею и постичь ее более творчески, нежели целый факультет обездушенных, которые так ретиво следят за всякими течениями и веяниями, что забыли о таком пустяке, как душа. Есть у нас, в нашей критике, целая плеяда таких обездушенных, которые принимают свою слепоту за достоинство и даже похваляются ею. Если бы они писали о Блоке, они стали бы душителями Блока: их отношение к стихам, исключительно как к материалу, убило бы эти стихи. Спорить с ними или порицать их – жестоко. Они и без того уже наказаны богом. «Они не видят и не слышат, живут в сем мире, как впотьмах». Блок всегда ревниво оберегал свою душу от них.

Молчите, проклятые книги!  
Я вас не писал никогда!



– воскликнул он в позднейших стихах, едва только ему представился тот внушительный труд, который благополучно напишет о его неблагополучной душе какой-нибудь ученый историк:

Печальная доля – так сложно,  
Так трудно и празднично жить.  
И стать достоянием доцента,  
И критиков новых плодить.

Он заранее презирает того, кто превратит его трудную и праздничную жизнь в мертвый учебник словесности:

Вот только замучит, проклятый.  
Ни в чем неповинных ребят  
Годами рожденья и смерти  
И ворохом скверных цитат.

Так защищал он свою душу от бездушных, которым ничего не стоит нагромоздить целую гору исследований о его стилистике и ритмике, о влиянии на него Фета, Жуковского, Лермонтова, александрийских Гностиков, московских мистиков, йенских романтиков, – обо всем, о чем угодно, только не о той «трудной и праздничной жизни», без которой его книги были бы пылью и гнилью, а не насущным хлебом для всего поколения.

Прекрасно говорит об этом сам Блок в одной из своих давних статей о поэзии: «Группировка поэтов по школам, по «мироотношению», по «способам восприятия» – труд праздный и неблагодарный... Лирика нельзя покрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. Лирик того и гляди перескочит через несколько граф и займет го место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения». [352]

Правда, Блока здесь занимает другое: стремление навязать поэту те или иные внелитературные тенденции, но сказанное им можно отнести вообще ко всяким группировкам поэтов.

Блок требовал, чтобы, говоря о поэте, мы пережили вместе с ним его душу, а не отделились от него мертвыми схемами.

Вторая книга стихов[353]

VIII

С Блоком именно то и случилось, о чем он писал в только что упомянутой статье: вскоре он неожиданно разрушил все рамки, в которых, по ощущению критиков, было заключено его творчество, и явил нам новое лицо, никем не предвиденное, изумившее многих.

Это новое лицо запечатлелось во втором его томе и в трех драматических пьесах: «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка».

Странно читать после первого тома второй. Другая атмосфера, другой запах. Вообще у каждого его тома всё совершенно иное. Три тома – три разных лица. И, если после первого тома сейчас же открыть второй – не ладаном пахнёт, а сивухой. «Я нищий бродяга, посетитель ночных ресторанов» – стал он говорить о себе, как будто он и не был никогда «отроком, зажигающим свечи». Теперь слово кабак стало повторяться у него столь же часто, как некогда слово храм. Говорить от лица пьяных гуляк стало его постоянной потребностью.

– И на щеке моей блеснула, сверкнула пьяная слеза.

– И все души моей излучины пронзило терпкое вино.

– Хоть нет звезды счастливой более с тех пор, как запил я!

О пьянстве, о попойках, о запое он стал говорить так же часто, как некогда о молитвах перед Девой:

– Хорошо прислониться к дверному косяку после ночной попойки моей.

Весь его второй том пьяный, мутный, – не горные высоты, но низменности. Недаром в этом томе столько стихов о болоте. Все стихи, помещенные на его первых страницах, изображают именно болото: чахлые болотные кочки, ржавые трясины, болотные впадины, болотные огоньки, болотную стоячую воду. В книге нет ясности, нет той пушкинской, мудрой, предсмертной, хрустальной отчетливости мыслей и чувств, которая появится у Блока позднее, в третьем его томе, начиная с 1909 года. Теперь же он весь с головою в трясине, в мартовской мутной воде, потому что эта книга есть март его жизни, тот «весенний и тлетворный дух»,

которым была тогда напоена его кровь. Ясность придет потом, осенняя, без мартовских дурманов. Теперь же его «небо упало в болото», и перед ним, как пузыри на трясине, возникли какие-то болотные бесы, ведьмы, карлики, попики, – и болотная Ночная Фиалка.

– Это шутит над вами болото.

– Это манит вас темная сила.

Стихи о болоте служат как бы введением в книгу. В них никакого ветра, болотная тишина и сонь. И никакого неба – только чахлая полоска зари. То лазурное, золотое и розовое, что осеняло поэта в первой его книге, исчезло. Осталась именно полоска зари, которая проходит через всю его книгу. «Стоит полукруг зари», «Таинство зари», «С тобою смотрел я на эту зарю», «Я буду смотреть на Зарю!»... «В высь изверженные дымы застилала свет зари». И много зловещих слов появилось в этой новой книге: «хаос», «судороги», «корчи», «злое голодное Лихо», «могилы жизни», «земная забота», «нужда», «зловонье», «проклятье», «заплеванный пол». В первой книге ничего этого не было; теперь же это стало неизбежно, потому что у Блока появилась новая тема: город. Блок стал поэтом города – вначале под влиянием Брюсова и его апокалиптической поэмы «Конь Бледный», а потом в своем собственном дремотно-хаотическом стиле, который так отлично подходил к этой теме. Город, изображенный им, был всегда и неизменно – Петербург; петербургские ночи, петербургские женщины, петербургские революции, петербургские кабаки, петербургские вьюги. Не то чтобы Блок воспевал Петербург, – нет, но в нем каждая строчка была петербургская, словно соткана из петербургского воздуха. И заря, к которой он теперь так пристрастился, тоже была петербургская. Не знающему Петербурга никогда не понять ни «Незнакомки», ни «Снежной Маски», ни «Снежной Девы», – ни одной из его подлинно петербургских возлюбленных, которых создало петербургское болото и небо. О Снежной Деве он сам говорил:

И город мой железно-серый.

Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,  
С какой-то непонятной верой  
Она, как царство, приняла.

.....  
Она узнала зыбь и дымы,  
Огни, и мраки, и дома –  
Весь город мой непостижимый –  
Непостижимая сама.

Замечательно, что в его стихах нет Москвы: Кремль упоминается только дважды и то мимоходом. Блок наименее московский из всех русских поэтов. И революция, которую он отразил в этой книге, тоже была петербургская: 9 января («Шли на приступ»), митинг («Митинг»), забастовка рабочих («Сытые»), – петербургские революционные образы. Вторая книга почти вся в Петербурге: серафим из своего беспредметного мира прямо упал в петербургскую ночь.

И с ним случилось чудо: он увидел людей.

В жизни Блока это было событие огромное. Шесть лет он пел свои песни, – и ни слова не сказал о человеке. Если бы на свете не было ни одного человека, в «Стихах о Прекрасной Даме» не пришлось бы изменить ни строки, потому что он пел их в безлюдном и беспредметном пространстве. Теперь же, в городе, он понял впервые, что существуют не только он сам и его Небесная Дева, но – и люди. Это произошло с ним еще в конце его первого тома, в ноябре 1903 года, когда он написал свое стихотворение «Фабрика». Человеческих лиц он еще не увидел, лица были еще в тумане, но он увидел главное: спины. Люди явились ему раньше всего как спины, отягощенные бременем:

Я слышу все с моей вершины;  
Он медным голосом зовет  
Согнуть измученные спины  
Внизу собравшийся народ.  
И следующее четверостишие – снова о спинах:  
Они войдут и разбредутся,  
Навалят на спины кули.

И в желтых окнах засмеются,  
Что этих нищих провели.

Согнутые спины – это было его открытие. Прежде, у себя на вершине, он и не знал, что у нас согнуты спины. Теперь он повествует, как из храма, из своего радостного сада, он прошел зловонными городскими дворами к городскому труду и проклятью – и впервые увидел спины.

Мы миновали все ворота  
И в каждом видели окне,  
Как тяжело лежит работа  
На каждой согнутой спине.

Это было первое, что узнал он о людях: им больно. И в целом ряде стихов у него появились люди, раздавленные непосильною ношею: женщина, которая заперла дома детей, а сама легла на рельсы, под поезд; больной, человек, который надорвался под тяжестью, упал и умер в пути; уличная девушка, которая разможила себе голову о ступу. И поэт вопрошал в изумлении:

– Господь, ты слышишь? Господь, простишь ли?

Это было для него ново: он как будто был слеп и прозрел. Эти петербургские зловонные «колодцы дворов», крыши, желоба, чердаки привели его к созданию особого образа – человека, истертого городом, городского неудачника, чердачного жителя, от лица которого он и написал такие стихи, как «В октябре», «После ночной попойки», «Окна во двор», «Хожу, брожу понурый», «На чердаке» – и т. д., где великолепно уловлены интонации этих городских неудачников:

Да и меня без всяких поводов  
Загнали на чердак.  
Никто моих не слушал доводов  
И вышел мой табак.

Здесь первые проблески живых человеческих лиц. Блок впервые вошел в нашу жизнь, и стих его стал более живым: метафоры, которые в первом томе были закоряченные, неподвижные, традиционно-привычные, здесь ожили, зашевелились, смешались с реальными образами. Все дальше уходил серафим от своего зазвездного мира и понемногу у него появилось такое чувство, которого никто не мог предвидеть: ненависть к этому зазвездному миру, какая-то злая жажда посмеяться над ним, опорочить его, обвинить. Он стал ренегатом мистики, отступником прежней веры. Полагают, что это произошло оттого, что в то мутное время, в 1906 и 1907 гг., когда мистика сделалась литературной дешевкой, достоянием третьестепенных писак – он из гордости отрекся от нее, чтобы не быть с этой мистической чернью. Но, конечно, кроме этой причины, были и более глубокие. Чувствовалась в нем какая-то обида на мистика, жажда отомстить ей за что-то. Не сказался ли в нем тот давно им ощущаемый двойник, тот дьявольский и дикий дух, который был в нем всегда, но которого он, по его словам, «хоронил» под «священной броней» серафима? Теперь он дал этому дьяволу волю и в начале 1906 года, к великому смущению многих, стал демонстративно издеваться над своими святынями. Особенно изумили всех его театральные пьесы, написанные в том же году: «Балаганчик» и «Незнакомка». Все увидели в них измену былому. Андрей Белый был так возмущен, что предал поэта анафеме. В «Балаганчике» поэт не пощадил ни себя, ни своей «Прекрасной Дамы», ни своих единоверцев-мистиков. Мистиков он изобразил идиотами, которые сидят за столом и шепчут то самое, что недавно шептал он сам, о шелестах, вздохах, глубинах, вершинах и о близком прибытии Девы. Тот пафос ожидания, которым недавно был охвачен он сам, теперь для него только смешон. Мистики сидят и твердят:

– Ты ждешь?

– Я жду.

– Уж близко прибытие.

И вскоре к ним действительно является Прекрасная Дама, но оказывается, что это не Жизнь, а Смерть. У нее за плечами коса.

– Это смерть!

Если Прекрасная Дама – смерть, что же такое иные миры? Это просто бумага, размалеванная синею краскою. Едва только арлекин возгласил: «здравствуй, мир!» и кинулся в голубое окно, бумага порвалась, и он вверх ногами полетел в пустоту.

Так Блок издевался над Блоком.

В следующей пьесе «Незнакомка» он вывел себя самого в виде смешного поэта, который в пошлейшем салоне декламирует для светских пошляков Стихи о Прекрасной Даме. Неудержимо было его странное стремление окарикатурить себя самого. Вместо Прекрасной Дамы он изображает теперь другое полубожество, Незнакомку, – звезду, которая упала на землю и, воплотившись в женщину, захотела не молитв, но вина и объятий. К чему ей смешные лунатики, поющие перед нею псалмы? Ей нужен мужчина, который обнимет ее и поведет в отдельный кабинет.

Кого в отдельный кабинет? Мироправительницу? Деву Радужных Ворот? Богоматерь? Ту самую Невесту невестную, по которой из века в век, тоскуя и любя, томились Филон, Плотин, Петрарка, Шелли, Лермонтов, Владимир Соловьев?

Нет, та ушла без возврата, но взамен появилась другая, ее странный двойник, полужвезда–полуженщина, и он стал относиться к ней двойственно: набожно и в то же время цинически, молясь перед нею и в то же время презирая ее.

Вообще во второй его книге появилось слишком много женщин.

Уйдя от своей Лучезарной, он как будто впервые узнал, что на свете есть отнюдь не лучезарные женщины. «Бешенство объятий», «ночные желания» – эти слова появились у него только теперь. В 1904 г. в его стихах впервые появляется слово «блудница» и с тех пор уже не сходит со страниц:

– Женщина блудница с ложа пьяного желанья...

– Пляшут огненные бедра проститутки площадной...

IX

Поглубже в земное, в грязь, чтобы не было и мысли об ином! Изменить иному миру до конца. Принять все похоти и пошлости жизни.

Но в том–то и особенность Блока, что, при всем его стремлении загрязниться, житейское не прилипало к нему. Серафиму ли быть ренегатом? Каких бы язвительных и цинических слов ни говорил он о своих святынях, обличения звучали как молитвы. В них не было свойственной кощунствам пронзительной едкости, а была, против его воли, гармония. Кощунство проявлялось лишь в сознании, а бессознательно, в лирике, он по–прежнему оставался религиозным поэтом Иного. Его лирика была сильнее его самого. Пусть в «Балаганчике» он смеялся над любовью и верой, его ирония была так поэтична, певуча, изящна, что оставалось впечатление нежности. Как бы ни смеялся он над глупым Пьеро, влюбленным в картонную деву, но те стихи, где Пьеро изливает свою смешную любовь, так упоительны, неотразимо–лиричны, что, слушая их, забываешь смеяться над ним.

Таковы всегда бывали кощунства у Блока: против воли гармоничны и нежны. Вместо проклятий – музыка. Как бы ни хотел он отречься от своего небесного наследия, он оставался серафимом поневоле.

В самые безумные минуты ему была свойственна серафическая, золоторунная грусть, преобразовавшая кощунство в гармонию.

Серафим поневоле, сколько бы он ни твердил, что принимает и приветствует нашу земную юдоль, он никак не умел принять ее, если она была только земная. Он мог повторять без конца:

Принимаю пустынные веси

И колодцы земных городов,

но это был самообман иностранца, старавшегося примириться с чужбиной, ибо жизнь всегда была священна для него не сама по себе, а тем, что скрывалось за нею. Остаться надолго в нашем реальном мире он, при всем своем желании, не мог: всегда к реальным образам примешивались у него иррациональные и фантастические.

Это яснее всего в его тогдашних стихах о любви. Сколько бы он ни твердил, что женщины, которых мы любим, – картонные, он, вопреки своей воле, видел в них небо и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и – сколько бы сам ни смеялся над этим, – каждая женщина

в его любовных стихах сочеталась для него с облаками, закатами, зорями, каждая открывала просветы в Иное. Проследите в его тогдашних стихах, как часто образ женщины связан у него со звездным небом, как упрямо называет он то одну, то другую – звездой, причем иногда это только метафора, а иногда – живое ощущение, почти религиозная вера:

Звезда, ушедшая от мира,  
Ты над равниной далеко –  
обращался он к одной своей возлюбленной, и вот его обращение к другой:

Кокетка! я прочел в светилах  
Всю повесть раннюю твою,  
И лживый блеск созвездий милых  
Под черным шелком узнаю!

Это стало у него привычкой: сплестать с женскими плечами, руками, губами – созвездия:

Ты путям открыта млечным,  
Скрыта в тучах грозových.

Как бы он ни подавлял это чувство, оно пробивалось опять и опять:

Ты надо мной  
Опрокинула свод  
Голубой.

И странными кажутся те редкие его стихотворения, где женщина только женщина, в четырех стенах, за которыми не видно просторов. Это было несвойственно эротике Блока.

Сколько бы он ни старался, он не мог полюбить – без звезд. Все еще осталась в нем привычка к небесному. Он мог относиться к любимой враждебно, но все же, наперекор всему, чувствовал ее причастность к Иному. Он был и кощунствуя – набожен.

Х

Здесь та изумительная двойственность, в которой было главное обаяние лирики Блока: пафос, разьедаемый иронией; ирония, побеждаемая лирикой; хула и хвала одновременно. Все двоилось у него в душе, и причудливы были те сочетания веры с безверием, которые сделали его столь близким современной душе. Он и веруя – не верил, что верует, и насмехаясь над мечтами – мечтал.

Он утверждая отрицал,  
И утверждал он отрицая.

Не хуже нас он видел, что Иное – это только бумага, размалеванная синею краскою, но тем жгучее были его молитвы Иному.

Не хуже других он знал, что женщины, которых он Целует, картонные, но все же воспевал их так сладостно, что его любовные песни стали для всего поколения молитвословием любви. Кто из нас не помнит, что, влюбившись, мы прибегали к поэзии Блока, потому что Блок и любовь были для нас неразлучны. Именно то, что эти гимны люб–си сочетались с осмеянием, делало их нашими любимыми. Блок не был бы нашим поэтом, если бы он не был двойным. Он был двойной, и все его темы, и все его произведения были двойные, начиная «Балаганчиком» и кончая «Двенадцатью».

Поэтому неправы были те, кто искали в его позднейших стихах какое–нибудь одно определенное чувство. В них было и то и другое, оба сразу, противоположные. В «Двенадцати» искали либо да, либо нет, и до сих пор никто не постиг, что там да и нет одновременно, и обвинение и восхваление сразу. Блок сам не всегда понимал свою сложность, часто становился перед нею в тупик, и напрасно было спрашивать у него самого, что означают его песнопения. Он сам –

не понял, не измерил,  
Кому он песни посвятил,  
В какого бога страстно верил.  
Какую девушку любил.

Двоеверие в себе и других он заметил еще в 1904 году:

Каждый душу разбил пополам  
И поставил двойные законы.  
И тогда же впервые заговорил о своем Двойнике:

Но в туманный вечер – нас двое,  
Я вдвоем с Другим по ночам.

Этот двойник не оставлял его с тех пор никогда, – насмешливый и ни во что не верящий циник, привязавшийся к боговидцу–романтику.

Он до странности любил в себе этого циника и, если побеждал его, то всегда против воли: в лирике, но не в сознании. Когда мы читали у него во втором его томе, что нет ничего приятнее, чем утрата лучших друзей, что лучшие из нас – проститутки, что жизнь – балаганчик для веселых и славных детей, это был голос его двойника. Этот голос звучал у него постоянно, но его заглушал тот, другой, серафический голос: так и звучали в одно и то же время Эти два столь несхожих голоса, странно сливаясь друг с другом.

– «Двойственные видения посещают меня», – говорил он в 1907 г.[354]

Отсюда многие двусложные образы Блока и прототип их всех – Незнакомка. Стихи о Незнакомке наше поколение сделало своим символом веры именно потому, что в них набожная любовь к этой Женщине Очарованных Далей сливается с ясным сознанием, что она просто публичная женщина. Замечательно, что через несколько лет после написания этих стихов Блок написал их опять, по–другому, и в новом варианте усилил ее неприглядность: придал ей мелкие черты лица, мещанскую вуаль и пьяное бесстыдство дешевой кокетки. И все же воспел ее набожно.

Такой двойственности еще не было в русской поэзии, и нужно быть великим поэтом, чтобы выразить эту двойственность в лирике. В стихотворении «На островах», написанном позже – в 1909 году, он именуется своего лирического двойника геометром любви, который со строгою четкостью наблюдает за своими поцелуями, зная, что его любовь – на минуту, что она вздор, что завтра же он забудет ее, что он целует не первую, что ему не нужно от этой любви ничего, чем обычно украшают любовь: ни ревности, ни клятв, ни тайны. И все же он любит, целует, оставаясь до конца геометром любви.[355]

В его пьесе «Незнакомка» всё двойное, все двойники, все двойится между двумя бытиями: между геометрией и небом.

Звездочет, внемлющий астральным ритмам, есть в то же время чиновник в голубом вицмундире.

Поэт–боговидец есть в то же время свихнувшийся пьяница.

Даже слова в этой пьесе двойные. Когда звездочет говорит:

– Астрономия. Для других это звучит:

– Гастрономия.

И бывали такие минуты, когда Блок не верил ни в ту, ни в другую, когда и геометрия и небо казались ему одинаково ложью: вдруг стены кабачка вертелись, ныряли в пустоту и пропадали. То же случилось и с небом: та голубая очарованная даль, где голубая звезда, голубой поэт и голубой звездочет, затыгивалась голубыми снегами и преображалась в петербургский салон.

Но это чувство находило на него лишь минутами. В ту пору он свободно преображал геометрию в небо, если не в сознании, то в лирике, потому что его лирика была воистину магией.

XI[356]

Такого по крайней мере ощущало ее наше поколение. Она действовала на нас, как луна на лунатиков. Блок был гипнотизер огромной силы, а мы были отличные медиумы. Он делал с нами все, что хотел, потому что власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах. Слова могли быть неясны и сбивчивы, но они являлись носителями таких неотразимо–заразительных ритмов, что, замороженные и одурманенные ими, мы подчинялись им почти против воли.

И не только ритмы, а вся его звукопись, вся совокупность его пауз, аллитераций, ассонансов, пэонов так могуче влияли на наш организм (именно на организм, на кровь и мускулы), как музыка или гашиш, – и кто не помнит того отравления Блоком, когда казалось, что дурман его лирики всосался в поры и отравил кровь?

В чем тайна этих звуков, мы не знаем. Она умерла вместе с Блоком. Может быть, будущее поколение уже не услышит в его книгах той музыки, которую слышали мы, и скажет, что про-

сто он был тенором русской поэзии, пленявшим своих современников слишком сладкозвучными романсами. И пожалуй, это будет правда, но правда поверхностная, ибо истинную правду о поэте знают только его современники. Его стихи, и в самом деле, бывали романсами; даже сонеты, которых у него всего два или три, звучали у него, как романсы. Когда в самых первых стихах еще полуробенком он писал:

Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене,  
Безумная, как страсть, спокойная, как сон...

здесь слышался даже очень раздребезженный романс.

Недаром учителем Блока был в ту пору такой гений романсов, как Фет. Недаром в юности Блок увлекался Апухтиным. И «Стихи о Прекрасной Даме» нередко звучали романсами:

Поклоненьем горда,  
И теперь и всегда,  
Ты без мысли смотрела вперед.

Это был ничем не прикрытый и довольно дешевый романс – равно как, например, и такие стихи:

Мне страшно с Тобой встречаться.  
Страшнее Тебя не встречать.

Но взяв у романса его залихватость, его текучесть, его паузы, его рифмы и даже иногда его слова («Очи девы чародейной» и проч.), [357] Блок каким-то чудом так облагородил его формы, что он стал звучать, как высокий трагический гимн, хотя и остался романсом. Тут та же двойственность, которая во всем присуща Блоку, то же преобразование вульгарного в неизреченно-прекрасное.

Я сказал, что тайна мелодики Блока навсегда останется тайной. Наши дети никогда не поймут, чем она волновала нас. Все, что мы можем, это подметить немногие внешние, отнюдь не главные особенности его поэтической техники.

Мы можем, например, указать, что у него, особенно во втором его томе, наблюдалось чрезмерное тяготение к аллитерациям и ассонансам, все более, впрочем, обуздываемое к концу его поэтической деятельности.

Без удержу предавался он этому сладкому упоению многократно-повторяемыми звуками:

Что только звенящая снится  
И душу палящая тень...  
Что сердце – летящая птица...  
Что в сердце – щемящая лень...  
Иногда эти звуковые узоры были у него чрезвычайно изысканны:  
ае–све–ве Утихает светлый ветер,  
ае–се–ве Наступает серый вечер,  
рон–ану–на–ну Ворон канул на сосну.  
рону–онну–ну. Тронул сонную струну.  
Иногда же, напротив, назойливо выпячены:  
Там воля всех вольнее воля  
Не приневолит вольного,  
И болей всех больнее боль...

Каждое его стихотворение было полно этими многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмоидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить. Даже в третьем его томе, когда его творчество стало строже и сдержаннее, он часто предавался этой инерции звуков. Напр., в стихотворении «Есть минуты»: ённы – уны – ённо – оне – ённы – уны – ённо.

И напев заглушённый и юный  
В затаённой затронет тиши  
Усыплённые жизнью струны  
Напряжённой, как арфа, души.

В том же третьем томе бывали нередко такие, например, звуковые узоры:

Я ломаю слоистые скалы  
В час отлива на илистом дне,  
И таскает осел мой усталый  
Их куски на мохнатой спине.

То есть:

ла–ла–ал–ли–ли  
аю–ай–ае  
ст–ск–ст–ск–ст–ск,

причем эти последние звуки были расположены в строфе симметрически:

ст–ск  
ст  
ск–ст  
ск.

Но почему эта повторяемость звуков казалась нам такой упоительной? Почему в другой строфе из того же «Соловьиного Сада» нас волновали такие, например, сочетания звуков, как кай, – кой, – кай, – как, – ска, – скай:

И, вникая в напев беспокойный,  
Я гляжу, понукая осла,  
Как на берег скалистый и знойный  
Опускается синяя мгла.

Иногда этой инерции звуков подчинялось целое слово: оно не сразу уходило из стиха, а повторялось опять и опять, как, напр., слово «черный» в стихотворении «Русь моя»:

Кинулась из степи черная мгла...  
За море Черное, за море Белое,  
В черные ночи и белые дни...

Его семантика была во власти фонетики. Ему было трудно остановиться, эти звуковые волны казались сильнее его. Едва у него прозвучало какое-нибудь слово, его тянуло повторить это слово опять, хотя бы несколько изменив его форму.

Приближений, сближений, сгораний...  
Все померкло, прошло, отошло.  
Средь видений, сновидений...  
Заплетаем, расплетаем...  
Так с посвистел, да с присвистом...  
Многодумный, многотрудный лоб...

Блок любил эти песенные повторения слов:

– И чайка птица, чайка дева...  
– По вечерам – по вечерам...  
– Я сквозь ночи, сквозь долгие ночи, я сквозь темные ночи – в венце.

Пленительно было повторение слов «отшумела» и «дело» в четверостишии третьего тома:

Что ж, пора приниматься за дело,  
За старинное дело свое. –  
Неужели и жизнь отшумела,  
Отшумела, как платье твое?

Иногда, подчиняясь этой инерции звуков, повторялись чуть не целые строки:

О, весна без конца и без краю, –  
Без конца и без краю мечта!

или

И круженьем и пеньем зовет.  
И в призывном круженье и пенье...

или

Да, я возьму тебя с собою  
И вознесу тебя туда,  
Где кажется земля звездой,  
Землею кажется звезда.



Было в этих повторениях что-то шаманское. Кружилась голова от обилия непрерывных созвучий, которые слышались и в начале и в середине стихов.

Авось, хоть за чайным похмельем  
Ворчливые речи мои  
Затемят случайные весельем  
Сонливые очи твои.

Не слишком ли много этих внутренних рифм? Но когда поэту удавалось сдержать себя и соблюсти необходимую меру, выходило изумительно грациозно и скромно:

Снежинка легкою пушинкою  
Порхает на ветру,  
И елка слабенькой вершинкою  
Мотает на юру.

Лучшим примером этих повторений и внутренних параллельных рифм, применяемых часто с необыкновенной изысканностью, служат знаменитые стихи из «Снежной Маски»:

И на вьюжном море тонут  
Корабли.  
И над южным морем стонут  
Журавли  
Верь мне, в этом мире солнца  
Больше нет.  
Верь лишь мне, ночное сердце,  
Я – поэт!  
Я, какие хочешь, сказки  
Расскажу  
И, какие хочешь, маски  
Приведу.

Изысканность его слуха сказалась хотя бы в том, что в последней строке он не дал рифмы: сдержал себя вовремя. Если бы, например, он сказал:

Я, какие хочешь, сказки  
Расскажу  
И, какие хочешь, маски  
Покажу –

все четверостишие стало бы дешевой бальмонтщиной. Теперь же это – не тот механический и внутренне ничем неоправданный перезвон дешевых ассонансов, которым так неумеренно предавался Бальмонт; – это ненавязчивое сочетание глубоко осердеченных звуков, доступное лишь высокому лирику. Между Блоком и Бальмонтом та же разница, что между Шопеном и жестяным вентилятором. Правда, и Блок в свое время отдал бальмонтизмам мимолетную дань, но в детстве это неизбежная корь. Следы этой кори нередки в первоначальных стихотворениях Блока:

Но уж твердь разрывало. И земля отдыхала.  
Под дождем умолкала песня дальних колес.  
И толпа грохотала. И гроза хохотала.  
Ангел белую девушку в Дом Свой унес.  
Или еще более назойливо:  
Нас море примчало к земле одичалой,  
А ветер крепчал, и над морем звучало.

Таких элементарных бальмонтизмов было у Блока в ту пору много: лихие подхваты случайных созвучий, без всякой эмоциональной логики.

- И страстно круженье, и сладко паденье...
- Вечно прекрасна, но сердце бесстрастно...
- Обстанут вдруг, смыкая круг...

И даже в последней книге он иногда срывался в бальмонтизм:

Нам вольно, нам больно, нам сладко вдвоем.

Бальмонтщина так мертва и механична, что ее не мог оживотворить даже Блок, и мы, конечно, говорили не о ней, когда именовали его звукопись магией.

Часто его сладкозвучие бывало чрезмерно: например, в мелодии «Соловьиного Сада». Но побороть эту мелодию он не мог. Он вообще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок так и выразился о себе, что он был «гоним по миру бичами ямба». Не он гнал бичами свой ямб (ощущение Пушкина, выраженное хотя бы в «Домике в Коломне»), но ямб гнал его. И дальше, в том же предисловии говорится, что его, поэта «повлекло отдаться упругой волне этого ямба». Отдаться волне – точное выражение его звукового пассивизма.

Звуковой пассивизм: человек не в силах совладать с теми музыкальными волнами, которые несут его на себе, как былинку. В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и было очарование Блока. Блок был не столько владеющий, сколько владимый звуками, не жрец своего искусства, не жертва, – особенно во второй своей книге, где деспотическое засилье музыки дошло до необычайных размеров. В этой непрерывной, слишком медовой мелодии было что–то расслабляющее мускулы.

Показательно для его звукового безволия, сказавшегося главным образом во втором его томе, что в своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа. Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных. [358] То напевное струение гласных, которое присуще ему одному, достигается исключительно гласными. Это та влага, которая придает его стихам текучесть. Замечательно его пристрастие к длительному непрерывному а:

О весна, без конца и без краю,  
Без конца и без краю мечта.  
Здесь столько ударений, сколько а.  
– Нам казалось, мы кратко блуждали...  
– Долетали слова от окна...  
– За снегами, лесами, степями...  
– В небеса улетает мольба...  
– Роковая, родная страна...  
– Но над нами хмельная мечта...  
– Ты все та, что была, и не та...  
– И ограда была не страшна...  
– И сама та душа, что пылая ждала...

Эти а, проходящие через весь его стих, поглощали все другие элементы стиха. То чувство безвольного расслабления мускулов, которое было связано с лирикой Блока, не вызывалось ли этим однообразно повторяющимся звуком?

Я, не спеша, собрал бесстрастно Воспоминанья и дела; И стало беспощадно ясно: Жизнь прошумела и ушла.

Из десяти ударений – девять на звуке а. [359]

Весь стих течет по одному–единственному звуку – сочетаясь иногда с текучим л:

И приняла, и обласкала,  
И обняла,  
И в вешних далях им качала  
Колокола.

В рифмах у него то же пристрастие к а. Например, в стихотворении «Поединок» почти все мужские рифмы такие:

она – весна.  
Петра – вечера,  
озарена – жена,  
голова – Москва.  
коня – меня,  
терема – сама.

В стихотворении «В синем небе» такие:

тишина – весна,  
весна – она,  
сплела – привела,  
колокола – купола,  
весна – она,  
тишина – весна.

А–а–а–а–а–а. Здесь нет натуги или предвзятости. Стих сам собою течет, как бы независимо от воли поэта по многократно повторяющимся гласным. Кажется, если бы Блок даже захотел, он не мог бы создать непевучей строки. Очень редки у него, например, такие неблагозвучные скопления согласных: «Посмотри, подруга, эльф твой». Напротив, ни у одного поэта не приходилось такого малого количества согласных на данное количество гласных. Главная особенность его стиха была именно та, что этот стих был не камень, но жидкость, текущая гласными звуками.

Иногда, но гораздо реже, стиху Блока случалось протекать по целому ряду о:

– И оглушонный и взволнованный вином, зарею и тобой...  
– И томным взором острой боли...  
– Сонное озеро города...  
– Потом на рёбра гроба лёг...

Иногда по сплошному и:

Мы отошли и стали у кормила.  
Где мимо шли сребристые струи...

Отцвели завитки гиацинта...

Иногда по сплошному у:

Идут, идут испуганные тучи...  
Я смеюсь и крушу вековую сосну...

Случалось, что одна его строка протекала по звуку а, а другая, тоже вся от начала до конца, по звуку е:

Ты, как заря, невнятно догорала  
В его душе и пела обо мне.

И кто забудет то волнующее, переменяющее всю кровь впечатление, которое производил такой же звуковой перелив в «Незнакомке», когда после сплошного а в незабвенной строке:

Дыша духами и туманами  
вдруг это а переходило в е:  
И веют древними поверьями.

Почему–то эти прогрессии и регрессии гласных ощущались в его стихах сильнее, чем в каких–нибудь других до него. Но это было не простое сладкозвучие. Каждый звук был, повторыю, осердечен: и чего стоила бы, например, его строка о зловещем движении туч, если бы это зловещее движение туч не изображалось в ней многократно повторяемым у:

Идут, идут испуганные тучи...

Музыкальная изобразительность его звуков была такова, что когда он, например, говорил о гармонике, его стих начинал звучать, как гармоника:

С ума сойду, сойду с ума,  
Безумствуя, люблю,  
Что вся ты – ночь, и вся ты – тьма,  
И вся ты – во хмелю.

Когда говорил о вьюге, его стих становился вьюгой, и, например, его «Снежная Маска» не стихи о вьюге, но вьюга. Вы могли не понимать в них ни слова, но чувствовали ветер и снег. Ему достаточно было сказать, что сердце – летящая птица, как его стих начинал лететь, и не передать словами этих куда–то несущихся, тревожных, крылатых стихов:

Пойми же, я спутал, я спутал.

Инерция звукового мышления сказалась у Блока и в том, что он во время творчества часто мыслил чужими стихами, не отделяя чужих от своих, чувствуя чужие – своими, при чем воспроизводил не столько слова, сколько интонации и звуки. Звуковая впечатлительность его была такова, что он запоминал чужие стихи главным образом как некий музыкальный мотив, ощущал в них раньше всего – мелодию. У Пушкина, например, есть строка:

Черты волшебницы прекрасной.  
Блок бессознательно воспроизводил ее так:  
Черты француженки прелестной,  
даже не замечая, что это чужое. У Пушкина сказано:  
Корме родного корабля.

У Блока:

Мечту родного корабля.

У Пушкина:

Я долго плакал пред тобой.

У Блока:

Я буду плакать о тебе.

У Пушкина:

Мария, бедная Мария.

У Блока:

Мария, нежная Мария.

и т. д., и т. д. Его стихи полны таких звуковых реминисценций. Тут и развенчанная тень, и путник запоздалый, и проч. Звуковые волны, которым он любил предаваться, несли его куда хотели – часто по чужому руслу. Порою он замечал, что воспроизводит чужое, и указывал в особом примечании, что такие–то сочетания слов принадлежат не ему, а Полонскому, Островскому, Влад. Соловьеву, что его строка:

Молчите, проклятые книги,  
есть повторение майковской:  
Молчите, проклятые струны!  
что его строка:  
Те баснословные года  
есть повторение тютчевской:  
В те баснословные года.

Но в большинстве случаев это происходило у него бессознательно, и когда, например, он писал:

Сомнительно молчали стекла...  
он не заметил, что повторяет тютчевское:  
Молчит сомнительно восток.

Эта пассивность звукового мышления сослужила ему, как мы ниже увидим, немалую службу в его позднейшей поэме «Двенадцать», где даны великолепные звуковые пародии на старинные романсы, частушки и народные песни. Он вообще усваивал чужое, как женщина: не только чужие звуки, но и чужой душевный тон, чужую манеру, чужие слова. В его пьесе «Незнакомка» один сидящий в кабаке российский пропойца именуется Гауптманом, а другой Верденом; оба они несомненные родственники того Фридриха Ницше, который в «Симфонии» Белого сидел на козлах в качестве московского кучера:

- Ницше тронул поводья...
- Гауптман сказал: шлюха она, ну и пусть шляется!
- Верлен сказал: каждому свое беспокойство.

И изображение мистиков, как шутов буффонады, и многократное привлечение зари к тривиальнейшим темам – и многое другое уже являлось в «Симфонии» Белого. Но главное все же не в образах, а в звуковых интонациях. Не было, кажется, такой интонации, которой он не повторил бы (хоть мимолетно) в стихах; и когда в первом томе читаешь:

Ревную к божеству, кому песни слагаю,  
Но песни слагаю – я не знаю, кому,

слышишь здесь не Блока, но Гиппиус. Когда читаешь про женщину, которая «от ложа пьяного желанья на колесах в рубашке поднимала руки ввысь», – говоришь: это Валерий Брюсов, «Конь Бледный». А вот Эмиль Верхарн, воспринятый через переводы Брюсова:

На серые камни ложилась дремота,  
Но прялкой вилась городская забота,  
Где храмы подъяты и выступы круты.

Такова была его восприимчивость к музыке, звучащей вокруг него.

## ХП

Теперь, когда мм сказали о главном, о музыке Блока, можно сказать и о его стиле. Вначале это был метафорический стиль. Все образы были сплошными метафорами. Не было строки без метафоры. Язык второго тома – особенно в первой его половине – был самый декадентский язык, каким когда-либо писали в России. Около 1905 года Блок вступил со своим декадентством в борьбу и через несколько лет победил. Но вначале смутность сонного сознания была так велика, что все сколько-нибудь четкие грани между отдельными ощущениями казались окончательно стертыми. Многие стихи были будто написаны спящим, краски еще не отделились от звуков, конкретное – от отвлеченного:

– Крики брошены горстями золотых монет.

– Хохочут волосы, хохочут ноги.

– Ландыш пел...

Зрительные образы так слились у Блока с слуховыми, слуховые с осязательными, что, например, о музыке у него говорилось, будто она обжигает:

– И музыка преобразила и обожгла твое лицо.

А о блеске говорилось, что он музыка:

– Я остался, таинственно светел, эту музыку блеска впивать.

Слово певучий прилагалось ко многому видимому. В пьесе «Незнакомка» некий салонный человек говорил:

– Неужели тело, его линии, его гармонические движения – сами по себе не поют так же, как звуки?

Здесь, как и во многом другом, Блок пародировал себя самого, потому что он сам ощущал женское тело певучим, и даже в позднейших стихах говорил:

– И песня ваших нежных плеч...

– Всех линий таянье и пенье...

И писал о певучем стане, певучем взоре, поющих глазах и т. д., и т. д.

Такое слияние несливаемых слов, свидетельствующее о слиянии несливаемых ощущений, называется в литературе синкретизмом.

Блок один из самых смелых синкретистов в России, особенно в тех стихах, которые вошли во второй его том. Там буйный разгул синкретических образов. Там есть и синие загадки, и белые слова, и голубой ветер, и синяя буря, и красный смех, и звучная тишина, и седой намек, и золоторунная грусть, и задумчивые болты, и жалобные руки, и т. д. У других эти словосочетания показались бы манерными выдумками, у него они – пережитое и прочувствованное, потому что органически связаны со всей его расплывчатой лирикой.

Даже впечатления зноя и холода так неразрывно сливаются у него воедино, что безо всякого сопротивления принимаешь такие, казалось бы, противозаконные соединения слов, как снежный огонь, снежный костер, метельный пожар, и даже тот сложнейший синкретический образ, в котором он воплощает свою Снежную Деву:

Она была живой костер

Из снега и вина.

Слово снежный он вообще применял к самым неожиданным вещам. У него были и снежные нити, и снежная маска, и снежная мачта, и снежная пена, и снежная птица, и снежная кровь, и снежное вино, и снежный крест; у всякого другого поэта это была бы моветонная вычура, а у него, повторяю, это является одним из живых проявлений его дремотного стиля. Сюда же относятся такие метафоры:

Юность моя, как печальная ночь,

Бледным лучом упала на плиты,

Гасла, плелась и шарахалась прочь.

Сюда же относятся такие его образы, как: глаза цвели, она цвела, тишина цвела и т. д.

Самый буйный разгул этих синкретических образов относится у него к 1905, 1906 годам и к началу 1907-го, потом понемногу его стиль проясняется, и уже в конце второго тома появляются классически-четкие пьесы: «О смерти», «Над озером», «В северном море» и пр.

Третья книга стихов[360]

### ХІІІ

В этом синкретизме была своя правда и своя красота, но был великий грех: отъединенность. Поэт не стремился к общеобязательным образам и универсальным эпитетам. Он только и знал, что свои ощущения, только и верил, что им.

Вообще самая непонятность его языка свидетельствовала о пренебрежении к людям.

В сущности, его стихи о карлике, сидящем за ширмой, можно было применить к нему самому. Он, как и другие символисты в начале 1900–х годов, тоже скрывался за ширмой, отгородившись от всего человеческого, и поучительно наблюдать, как сейчас же после 1905 года он вместе с другими символистами стал эти ширмы раздвигать.

Чтобы от истины ходячей  
Всей стало больно и светло,  
потому что, как ощутил он тогда, его душа заплесневела за ширмами:  
В тайник души проникла плесень,  
Но надо плакать, петь, идти,  
Чтоб в рай моих заморских песен  
Открылись торные пути.

Он заговорил о «ходячих истинах» и «торных путях», потребовал общедоступного искусства – для всех. Он стал проповедником слияния с миром, и в пьесе «Песня Судьбы» (самой слабой из всех его пьес) призывал к слиянию с родиной. Это тяготение к общественности или, как тогда говорили, к соборности, сказалось раньше всего в его языке, который с этого времени перестал быть интимным и сделался доступен для всех.

Всякая непонятность исчезла, слова стали математически–точными.

Поэт для немногих стал постепенно превращаться в поэта для всех.

Это произошло около 1908 или 1909 года, когда он окончательно приблизился к здешнему миру и сделался тем великим поэтом, каким мы знаем его по третьему тому, – потому что только в третьем томе он великий поэт. Не поэт такой–то школы, такого–то кружка, но Великий, Всероссийский, Всенародный Поэт. Этот том выше всего им написанного, хотя сам он, как и следовало ожидать больше всего любил свой первый том, а остальные называл «литературой».

Наступила осенняя ясность тридцатилетнего, сорокалетнего возраста. Если во втором томе был март, то в третьем сентябрь. К тридцати пяти годам своей жизни Блок овладел наконец всеми методами своего мастерства. Метафизическая ли, грубо ли житейская тема, частушка ли, поэма ли, сонет ли, – все стало одинаково доступно ему. В мире здешнем, как и в нездешнем, он стал полновластным хозяином. Прежнее, женственно–пассивное непротивление звукам заменилось мужественной твердостью упорного мастера. Сравните, например, строгую композицию «Двенадцати» с бесформенной и рыхлой «Снежной Маской». Почти прекратилось засилье гласных, слишком увлажняющих стих, в стихе появились суровые и трезвые звуки. Та влага, которая так вольно текла во втором его томе, теперь введена в берега и почти вполне подчинилась поэту.

Серафим окончательно стал человеком.

### ХІV

В этом третьем томе у него появилось новое, прежде не бывшее, стариковское чувство, что все позади, все прошло, что он уже не живет, а доживает.

Если первый том был весь о будущем, то третий почти весь – о былом. Поэт часто именуется стариком, стареющим юношей, старым.

За окном, как тогда, огоньки,  
Милый друг, мы с тобой старики.  
Все, что было и бурь и невзгод,  
Позади. Что ж ты смотришь вперед?  
Таков основной тон этой книги. Что–то было и навек ушло:  
Замолкли ангельские трубы.  
Немотствует дневная ночь.

Ангельское было, но его нет и не будет. А настоящее – ночь.

– Куда ни оглянись, глядит в пустые очи и провожает ночь.

– В опустошенный мозг ворвется только ночь, ворвется только ночь.

- Как будто ночь на всё проклятие простерла.
- Хочешь встать – и ночь.
- Ночь, как ночь, и улица пустынна.
- Ночь, как века...

Очень мало дней в этой книге. А если и упоминается день, то поэт именуется его «дневной ночью», «белой ночью», которая сама не знает, ночь она или день. Ощущение этой дневной черноты доходило у поэта до того, что даже солнечное сияние он называл тогда черным: – Всё будет чернее страшный свет.

Страшный свет не случайное, но постоянное его выражение. Только это он и знает о мире, что мир – страшный. Целый отдел в его книге называется «Страшный Мир».

- И мир – он страшен для меня.
- Забудь, забудь о страшном мире.
- Страшный мир, он для сердца тесен.
- Мне этот зал напомнил страшный мир.

И не было в мире такого явления, которого он не назвал бы страшным. Даже собственное поэтическое творчество опушало ему испуг. Даже объятия женщины казались ему страшными объятиями.

Этим страхом жизни порождены такие беспросветные стихотворения Блока, как «Пляска Смерти», «Ночь как ночь», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «Жизнь моего приятеля», «Голос из хора», где воплотился самый черный пессимизм. Это время с 1908 по 1915 год было мрачной полосой его жизни. Религиозная натура, которой для того, чтобы жить, нужно было набожно любить и набожно верить, он вдруг окончательно понял, что любить ему нечего, и верить не во что. Прекрасная дама ушла. А без нее пустота. «Ты отошла, и я в пустыне» – таково с той поры его постоянное чувство. «И пустыней бесполезной душу бедную обстала прежде милая мне даль», ибо человек (по словам Достоевского) жив «только чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевают или уничтожаются в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее», и

полетишь, как камень зыбкий,  
В сияющую пустоту.

Об этом периоде его бытия мог бы написать лишь Достоевский. Вообще Блок третьего тома есть в каждом своем слове герой Достоевского: бывший созерцатель Иного, вдруг утративший это Иное и с ужасом ощутивший себя в сонме нигилистов Ставрогиных, Иванов Карамазовых и (даже иногда) Смердяковых, которым только и осталось, что петля, – Блок, как и Достоевский, требовал у всех и у себя самого религиозного оправдания жизни и не позволял себе ни на одно мгновение остаться без бога.

«Жизнь пуста», – твердил Блок. – «Жизнь пуста, безумна и бездонна»... – «Жизнь пустынна, бездомна, бездонна»... «Пустая вселенная глядит в нас мраком глаз».

Это ощущение мировой пустоты было свойственно в ту пору не ему одному. То была пора самоубийств, выразившаяся в литературе нигилистическим прославлением смерти. Леонид Андреев был тогда самым любимым писателем: он только и писал, что о мировой пустоте, писал, что «в пустоте расстилали свои корни деревья и сами были пусты»; что «в пустоте, грозя призрачным падением, высились храмы, дворцы и дома и сами были пусты; – и в пустоте двигался спокойно человек, и сам был пуст и легок, как тень... и объятый пустотою и мраком безнадежно трепетал человек», – мудрено ли, что и Блока в ту пору стало все чаще преследовать это ощущение пустоты?

Тем пустыннее была для него мировая пустыня, что в ней не было даже людей. У людей, как мы видели, он сочувственно заметил только спины, ко всему же остальному отнесся брезгливо. Персонажи его пьес и стихов были милы ему лишь постольку, поскольку они не были людьми: Поэт и Голубой Звездочет в «Незнакомке», сама Незнакомка и проч. А поскольку люди были люди, они вызывали в нем гадливое чувство.

Через все его пьесы – от «Балаганчика» до «Розы и Креста» – проносятся целые стада идотов, которые блеют тошнотворные слова. В «Возмездии» он по-байроновски именовал человечество стадом баранов. Он был великий мастер изображать это стадо, которое у него везде и всегда одинаковое: в кабаке, в салоне, в средневековом замке, на всемирной промышленной выставке, во Дворце культуры, везде и всегда. Во Дворце культуры собраны высшие созда-

ния ума человеческого, но для Блока и там те же оргии человеческой глупости. Величайшие достижения прогресса для него такой же вздор, как и все остальное, и профессор так же глуп, как клоун. «Тупые, точно кукольные, люди!» говорит о них главный герой, и это не сатира, но боль. Злые обезьяны с вульгарными словами и жестами, «с вихляющимся задом и ногами, завернутыми в трубочки штанов»... «Серые виденья мокрой скуки»... «Хозяйка дура и супруг дурак», – какое было дело серафиму до их свадеб, торжеств, похорон? Люди только портят природу. Еще во втором томе Блок с великолепной надменностью трактовал человеческое стадо, испортившее ему морской берег:

Что сделали из берега морского  
Гуляющие модницы и франты?  
Наставили столов, дымят, жуют.  
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,  
Угрюмо хохоча и заражая  
Соленый воздух сплетнями...

Это брезгливое чувство с годами только усиливалось в нем, и, например, в «Плясках Смерти» он называет людей просто «вздором» и повторяет в «Последнем напутствии», что человеческая глупость безысходна, величава, бесконечна, что в сущности она венец всему; и вслед за Рэскиным приравнивает большинство людей к низшим животным, утверждая, что им доступны только скотские чувства: страх, ненависть и вожделение. В своей последней статье «О призвании поэта» он пишет, что называться человеком – не особенно лестно: «Люди – дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света»». О вере в человеческий прогресс, в человечество, конечно, не могло быть и речи. Еще в 1907 году в своем диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» он смеялся над прогрессом и так называемым культурным строительством.

И одно ему осталось в пустоте – это смех, тот кошунственный смех над любовью и верой, которым он смеялся еще в «Балаганчике». Но тогда в этом смехе было много лирической чарующей молодости. Теперь это жесткий смех опустошенного, не верящего в жизнь человека:

Оставь мне, жизнь, хоть смех беззубый,  
Чтоб в пустоте не изнемочь.

Из Новалиса он превратился в Гейне. Те обманы и приманки жизни, которые были озарены для него лучами нездешнего мира, теперь, когда эти лучи закатились, предстали пред ним во всей своей скелетной обнаженности, и все показалось смешным:

Что? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость!  
Ну, разве не смешно?

Смешно, – и Блок засмеялся. В русской литературе еще никогда не звучало такого печального смеха:

Что делать? Изверившись в счастье,  
От смеху мы сходим с ума,  
И, пьяные, с улицы смотрим,  
Как рушатся наши дома!

Об этом смехе Блок тогда же, в 1908 году, написал статью «Ирония». Эта статья – комментарий ко всему его тогдашнему творчеству. Там говорится об иронии, как о страшной болезни, проявляющейся в изнурительном смехе, который начинается с дьявольски-издевательской улыбки и кончается убийством и кошунством. «Я знаю людей, – писал Блок, – которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, и не знаешь, выпьет ли он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, – как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот». «Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас – только смех, оба мы – только нагло хохочущие рты». Если нет веры и любви – нет личности; человек становится нулем. Смеясь над своей любовью и верой, он уничтожает себя, он, как в водке, топит в этом разлагающем смехе «свою радость и свое отчаяние, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть».



На всех устах застынет смех,  
Тоска небытия.

Этот смех есть смерть. И все восемь лет, с 1908 до 1916 года, Блок неустанно твердил, что он мертвый.

Сердце – крашенный мертвец,  
И, когда настал конец,  
Он нашел весьма банальной  
Смерть души своей печальной.

В ряде стихов он рассказывал, как, выдавая себя за живых, трупы ездят в автомобилях, присутствуют в судах и сенатах, пишут бумаги, стоят у аптек, увлекают за собой проституток. Замечательно, что около этого времени и другие наши большие писатели ввели в свои книги таких же непогребенных покойников, старающихся казаться живыми. Леонид Андреев написал «Елеазара», Федор Сологуб – «Навьи чары», Алексей Ремизов – «Жертву». Мертвечина преследовала Блока повсюду и не покинула его даже в Италии; в 1909 году, путешествуя по Северной Италии, он писал, например, что в Равенне – «дома и люди – все гроба», что в Венеции – «гондол безмолвные гроба», что во Флоренции у роз трупный запах. – «Гнилой морщиной гробовую искажены твои черты», – писал он, обращаясь к Флоренции.

Таковы стали его привычные образы. Тайновидец без тайны, боговидец без бога, он разорился вконец, и единственное чувство осталось ему – равнодушие:

О, как я был богат когда-то,  
Да все не стоит пятака:  
Вражда, любовь, молва и злато,  
А пуще – смертная тоска.

Даже любовь была бессильна воскресить его из этого гроба, потому что, если любовь не ведет к боговидению, она для него смерть и тоска. Если женщина не сочетает нас с Иными Мирами, она постылый автомат для удовольствий, тягостных и скоро приедающихся. То, что здесь называется объятьями страсти, есть унижительная, надоевшая гимнастика:

И та же ласка, те же речи,  
Постылый трепет жадных уст  
И примелькавшиеся плечи.

Это рабья повинность, которую мы осуждены исполнять поневоле, и в великолепном сонете «О, нет, я не хочу, чтобы пали мы с тобой» он два раза именуется любовные объятья – скукой: «прибой неизреченной скуки», «бездонной скуки ад». Эту inferнальную скуку любви он выражал не только в словах, но и в ритмах:

Что ж, целуй в помертвелые губы,  
Пояс печальный снимай!

покорно говорил он любимой, словно приговоренный к любви, и в самых звуках этих грустных анапестов чувствовалась скука раба. Что ж, целуй, ничего не поделаешь, нужно покорно совершать установленное, «что быть должно, то быть должно»; никто, кажется, еще не говорил о пыланиях страсти так оцепенело и понуро:

И был я в розовых цепях  
У женщин много раз.

В страсти он стал чувствовать не столько огонь, сколько пепел: «И взгляд как уголь под золой», «зарывшись в пепел твой горячей головой». Словно весь осыпанный этим пеплом, он пишет такие серые, пепельного цвета, стихи, как «Унижение», «Седое утро», «Перед судом», где изображает именно тот пепел, который остается после горения страсти.

Безысходно-печальны плачущие стихи «Унижение», где он, с гадливостью переживая унижительную скуку любви, спрашивает: разве это любовь? Словно его обманули: обещали небо и бога, а дали унылую грязь:

Разве это мы звали любовью?..  
Разве так суждено меж людьми?

Всей фонетикой этих стихов он выражал безволие жертвы, обреченной на поругание и боль.

Разве рад я сегодняшней встрече?  
Что ты ликом бела, словно плат?

Что в твои обнаженные плечи  
Бьет огромный холодный закат?  
Только губы с запекшейся кровью  
На иконе твоей золотой  
(Разве это мы звали любовью?)  
Преломились безумной чертой.

Вот что такое любовь здесь у вас на земле! – изумлялся присужденный к объятьям, – человеческая ложь, земная жалость:

Ты знаешь ли, какая малость  
Та человеческая ложь.

Та грустная земная жалость, Что дикой страстью ты зовешь.

Жалость и порою презрение. – «Даже имя твое мне презренно», сказал он однажды, обращаясь к любимой, и, кажется, во всей мировой поэзии еще не звучало такое признание влюбленного:

Подойди, подползи, я ударю!

Воспевший Лучезарную бьет женщину – и бьет не от гнева, но от презрения к ней:

– Над лучшим созданием божьим изведаль я силу презренья, я палкой ударил ее.

Так он отнял у себя последнее: любовь. Теперь уже ему не нужно никаких небесных возлюбленных; любая трехрублевая дева уведет его за малую плату в зазвездную родину и покажет ему очарованный берег, ибо другого пути к очарованному берегу нет. Вместо религиозного экстаза – угар. Хорошо еще, что существует угар, угарная, пьяная страсть, все же она гонит обыденность. – «И страсти таинство свершая и поднимаясь над землей» – твердил он, цепляясь хоть за такую дешевую и общедоступную мистику. Пусть не Лучезарная, а ночная и земная, лишь бы унесла от земли:

И ты, земная, ты, ночная,  
Опять уносишь от земли.

Унести от земли – это главное, а как, не все ли равно? И если тот «жгуче-синий простор», который так волновал Владимира Соловьева в церкви и в египетской пустыне, обозначается для Блока в ресторане –

В кабинете ресторана  
За бутылкою вина,

то ресторан и становится храмом. «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

А о деве Марии он повествует в «Итальянских Стихах», что ее растлили монахи, что архангел Гавриил был ее любовником. Теперь в стихах, написанных на смерть младенца, он по-лермонтовски отрекается от бога, а в другом стихотворении говорит, что люди, ищущие бога, находят лишь дьявола.

Так без бога и без людей, без неба и без земли, он остался один в пустоте – только со страхом и смехом.

XV

Казалось, из этого гроба нет никаких воскресений. Утрата Прекрасной Дамы была для него утратой всего. Но замечательно, что именно из этой утраты, из этого смертного ужаса у него стал создаваться постепенно новый, еще более упоительный миф, в сущности та же Прекрасная Дама, – и все свои кошунства и отчаяния он воплотил в ее образе.

Когда все было утрачено им, и ему осталось лишь погибнуть, он именно из этой гибели создал себе новый восторг.

Еще в 1906 году, в пору «Балаганчика» и «Незнакомки», он смутно почувствовал, что есть такая святыня, которая как бы создана из бед и погублений, которая тем и свята, что в ней никакого благолепия, никакого покоя, что вся она боль и тоска. Эта святыня – Россия. С тех пор он то забывал о ней, то возвращался к ней снова, – чувствуя, что ей одной подобает то веселое отчаянье гибели, которое охватило его. Еще в «Снежной Маске», в самый разгар своего декадентства, он почувствовал это веселое отчаянье гибели:

– Нет исхода из вьюг, и погибнуть мне весело.  
– Тайно сердце просит гибели...

С тех пор такие слова, как гибель, губительный, гибельный, особенно полюбились ему. Покуда он не ощущал своей русской погибельности, он был в нашей литературе чуть-чуть иностранец, и «Стихи о Прекрасной Даме» часто казались переводом с немецкого, несмотря на иконы, терема и царевен. Теперь, ощутив это веселое отчаянье гибели, он стал национальнейший поэт. Он полюбил свою гибель, создал из своей гибели культ.

– И вся неистовая радость грядущей гибели твоей! – написало у него в 1910 году; всю свою поэзию он стал ощущать как некое евангелие гибели. «Есть в напевах твоих сокровенных роковая о гибели весть», – сказал он, обращаясь к своей Музе, и в стихотворении «Авиатор» воспел человека, который, возжаждав гибели, весело кинулся вниз в «губительном восторге самозабвения». «Губительный восторг самозабвения» стал для него постоянным соблазном; в целом ряде стихов он изобразил свою гибель – как нечто желанное и веселящее:

И нет моей завидней доли –  
В снегах забвенья догореть  
И на прибрежном снежном поле  
Под звонкой вьюгой умереть.

Это было написано еще в 1907 году, но тогда прозвучало слишком нарядно и чуть-чуть театрально, потому что едва ли тогда он ощущал эту тему во всей ее обнаженной отчаянности. Но вскоре он сказал о ней другими словами:

Уйду я в поле, в снег и в ночь,  
Забьюсь под куст ракитовый.

Эта собачья смерть под кустом, под забором так гармонировала с его тогдашним отчаянием, что он стал мечтать о ней чем дальше, тем чаще. В стихотворении «Друзьям» он повторил слово в слово:

Зарыться бы в свежем бурьяне,  
Забиться бы сном навсегда!

И нередко доходило до того, что он не только жаждал этой гибели, но даже гордился ею, как знаменьем своей богоизбранности:

Пусть я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала, –  
Я верю: то бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!

Этот восторг гибели был почти всегда связан у него с ощущением ветра. Вообще с 1905 года, после болотного застоя и безветрия, у него в стихах сорвался ветер и дует с тех пор непрерывно, гибельный, черный, отчаянный, в котором вся его веселая тоска.

Блок всегда был поэтом ветра и любил его больше солнца, но теперь в этом гибельном ветре воплотилась для него Россия.

Прежде с ветром у него была связана страсть. Любить для него значило чувствовать ветер. Иногда сама любовь казалась ему ветром, ворвавшимся в сердце:

Есть времена, есть дни, когда  
Ворвется в сердце ветер снежный,  
И не спасет ни голос нежный,  
Ни безмятежный час труда.

И женщина, к которой он чувствовал страсть, была для него неотделима от ветра:

Входит ветер, входит дева.

В «Снежной Маске» женщина, страсть и метель – нераздельны. Особенно заметно это слияние страсти и ветра в стихах, которые посвящены поцелуям. В них первое слово – о ветре; где целующие губы, там ветер:

– Снежный ветер... твоё дыханье... опьяненные губы мои...

– Как он в губы целовал... ветер ломится в окно...

– Огневые твои поцелуи... снежный ветер повеял нам в очи...

– Я знаю, что холоден ветер... мои опьяненные губы целуют в предсмертной тревоге холодные губы твои.

Его эротика была так связана с ветром, что порою поцелуи женщины казались ему поцелуями ветра:

Как ветер, ты целуешь жадно.  
Даже для целования женского платья ему была необходима  
метель:  
И целовать твой шлейф украдкой,  
Когда метель поет, поет...

Перечисляя те радости, которые дает ему жизнь, он поминал наряду с поцелуями – ветер:  
– Хочу, всегда хочу смотреть в глаза людские, и пить вино, и женщин целовать, и яростью желаний полнить вечер, когда жара мешает днем мечтать и песни петь! И слушать в мире ветер!

## XVI

Этот – то столь обожаемый им ветер спас его от прижизненной смерти и наваял на него новый восторг, потому что наваял Россию. Если бы не было русского ветра, Россия так и осталась бы скрыта для Блока; но ведь, едва он ощутил ее ветер, вся она открылась ему.

Для него Россия – это ветер, ветер бродяг и бездомников. Бродяга, пьяный, идет умереть под забором, а ветер бьется в обледенелых кустах и воет над ним панихиды. Бродяга знает, что гибнет, ему и страшно, и весело, этот ветер ему сродни.

«Шоссейными путями нищей России, – писал Блок в «Золотом руне» в 1907 году, – идут, ковыляют, тащатся такие же нищие, с узлами и палками, неизвестно откуда, неизвестно куда... Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ».

И через год в пьесе «Песня Судьбы» он изобразил такого же бродягу, которого «голос вьюги вывел из паучьего жилища»:

– Меня позвал ветер... Я понял приказание ветра... Ветер открыл окно...

– Ветер, ветер! – говорит в этой пьесе женщина, символизирующая собою Россию. – Вы-то знаете, что такое ветер?

– Ветер, ветер! На ногах не стоит человек... Ветер, ветер: на всем божьем свете.

Без этого ощущения ветра для Блока не существует России:

– Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна...

– Степь, да ветер, да ветер...

– Буйно заметает вьюга до крыши утлое жильё...

– Идут, идут испуганные тучи...

Таково его ощущение России: русский ветер, Россия и веселое отчаянье гибели слились в его стихах неразрывно, как будто в России весела только смерть.

Пьеса «Песня Судьбы» затем и написана, чтобы прославить Россию, как ветер и веселое отчаяние гибели. Прежде его милая была либо святая, либо падшая, либо судьба, либо смерть, теперь в этой пьесе она одновременно и святая, и падшая, и судьба, и смерть, потому что ее имя Россия. И всю свою нежность и набожность он отдает теперь этой новой жене:

О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!  
Наш путь – стрелой татарской древней воли  
Пронзил нам грудь.  
Наш путь – степной, наш путь – в тоске безбрежной,  
В твоей тоске, о, Русь!  
И даже мглы – ночной и зарубежной –  
Я не боюсь.

Россия для него раньше всего – даль, простор, «путь», Заговорив о России, он чувствует себя путником, затерявшимся в погибельных, но любимых пространствах, и говорит, что даже в последнюю минуту, на смертном одре он вспомнит Россию как самое милое в жизни:

Нет... еще леса, поляны,  
И проселки, и шоссе,  
Наша русская дорога,  
Наши русские туманы,  
Наши шелесты в овсе.

Изумительно здесь это слово наши: наша дорога, наши туманы и даже наши шелесты. Трудно далось Блоку это слово. Прежде ничего во всем мире не называл он нашим. Все в мире было для него чужое, ваше.

– В дни ваших свадеб, торжеств, похорон.

До сих пор самым близким было для него самое дальнее, теперь же наконец он нашел наше, свое:

– Да, и такой моя Россия...

– Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?

Но он любит ее такую же двойною любовью, какую любил и других, не только не скрывая от себя ее мерзости, но, напротив, за эту мерзость и любя ее сильнее всего. Его Русь – разбойная, татарская Русь, Русь без удержу, хмеля, кощунства, отчаяния, Русь Фильки Морозова и Аполлона Григорьева, но с примесью той особенной, музыкальной, щемящей, понурой печали, без которой он не был бы Блоком. Даже здесь, даже в этих неистовствах, чувствовалась его золоторунная грусть. После девятьсот пятого года все стало русским у Блока: его запойное пьянство, его тоскливый разврат, с тройками, цыганами и лихачами. Его лирический герой и в этом – герой Достоевского. С тех пор как он ощутил русский ветер, он стал поэтом плясок, неистовых троек, бешено летящих кобылиц:

– И летели тройки с гиком... – Тройка мчит меня со звоном... – Над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак...

И тем мучительнее были эти неистовства, что в них, даже в самых безумных, не слышалось ни криков, ни воплей. Даже в самых безумных мы чувствовали те же повисшие руки (без жестов), то же неподвижное лицо и ровный, слишком неподвижный голос. Но это делало их еще более зловещими.

## XVII

Едва он ощутил себя национальным поэтом, он полюбил слово дикий; Россия была мила ему именно дикостью, дисгармонией, хаосом.

– На пустынном просторе, на диком...

– В моей черной и дикой судьбе...

– Твои дикие, слабые руки... и т. д., и т. д., – без конца.

– Дикие песни. – Дикая сказка. – Дикая птица. – Дикая молва. – Дикий сплав миров. – Мир одичал и т. д.

– Как страшно всё, как дико! – восклицал он порою. Эта дикость привлекала его; он чувствовал в ней родное.

Первое же его стихотворение, посвященное Руси, было полно диких и пугающих образов: зарево, нож, ведьмы, кладбище, буйная вьюга и пр. Никакого благолепия: безумная, дикая Русь.

Где разноликие народы  
Из края в край, из дола в дол  
Ведут ночные хороводы  
Под заревом горящих сел...  
Где буйно замедает вьюга  
До крыши – утлое жильё,  
И девушка на злого друга  
Под снегом точит лезвё...  
Где все пути и все распутья  
Живой клюкой измождены,  
И вихрь, свистящий в голых прутьях,  
Поет преданья старины.

В этой дьявольщине, в этих заревах и вихрях может ли быть покой и уют? Покоя нет:

Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль.  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль.

Не за то он любил свою Русь, что она благолепная, а за то, что она страшная и дикая. Ничего не поймут в его патриотических стихотворениях те, которые станут искать в них благожелательных дум о благосостоянии России. Жалости к России он не знал:

Тебя жалеть я не умею  
И крест свой бережно несу.  
Какому хочешь чародею  
Отдай разбойную красу!

Он принял эту разбойную Русь, как Голгофу. Русские самоожженцы, сжигающие себя ради Христа, были близки ему по восторгу страдания, по веселому отчаянию гибели; он поминал их в драме «Песня Судьбы» и в более поздних стихах. Даже в тех одах, где он набожно славил Россию, он твердил, что она разбойная, падшая, нищая. – Россия, нищая Россия... – О, нищая моя страна! – Так, я узнал в моей дремоте страны родимой нищету... На русском Христе – рубище, русское небо создал убогий художник, русская почва скудна. («Над скудной глиной желтого обрыва»... «Желтой глины скудные пласты»). Но если бы она была иною, он не воспел бы ее. Ему нужно было любить ее именно – нищую, униженную, дикую, хаотическую, несчастную, гибельную, потому что таким он ощущал и себя, потому что он всегда любил отчаянно, – сквозь ненависть, самопрезрение и боль. В сущности, он славил Россию за то, за что другие проклинали бы ее. Такова всегда была его любовь, претворяющая множество нет в одно да. Это особенно сказалось в том патриотическом стихотворении, написанном в начале войны, где он славил даже такую Россию, какой еще не славили поэты «Грешить бесстыдно, непробудно, счет потерять ночам и дням, и с головой, от хмеля трудной, пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу, семь – осенить себя крестом, тайком к заплеванному полу горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный, три да еще семь раз подряд поцеловать столетний, бедный и зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить на тот же грош кого-нибудь, и пса голодного от двери, икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы пить чай, отшелкивая счет, потом переслунить купоны, пузатый отворив комод.

И на перины пуховые в тяжелом завалиться сне... – Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне!»

Даже в такой скотоподобной России он чувствует хмель и святость и прощает ей перины и купоны. А если перины и купоны, значит, – всё, потому что Россия перин и купонов была единственная, которой до сих пор не прощали поэты.

## XVIII

### «Двенадцать»

В поэме «Двенадцать» он вывел Россию еще более падшую и опять повторил слово в слово:

Да, и такой, моя Россия,  
Ты всех краев дороже мне.

Тут такая вера в свой народ, в неотвратимость его высоких судеб, что человек и сквозь хаос видит красоту ослепительную. Странно, что никто до сих пор не воспринял «Двенадцати» как национальную поэму о России, как естественное завершение того цикла патриотических «Стихов о России», который ныне в его третьем томе носит название «Родина» и некогда был издан патриотическим журналом «Отечество».

Прежде чем думать об этих стихах или спорить о них, нужно просто послушать их, – вслушаться в их интонации, постигнуть их ритмическую, звуковую основу, которая у Блока главнее всего, потому что его ритмы сильнее его самого и говорят больше, чем он хотел бы сказать, – часто наперекор его воле.

И первое, что мы услышим, – русская, древняя, простонародная песня:

Ох, ты, горе–горькое!  
Скука скучная,  
Смертная!  
Выпью кровушку  
За зазнобушку.  
Чернобровушку.

И русский старинный романс:  
Не слышно шуму городского,  
Над невской башней тишина.  
И русскую солдатскую частушку:  
Эх, ты, горе–горькое,  
Сладкое житье!  
Рваное пальтишко,  
Австрийское ружье.

И какие национальные звуки в этих тягучих словах с ударением на четвертом слоге с конца (гипердактилическое):

Крутит, крутит черный ус.  
Да покручивает,  
Да пошучивает...  
Катьку–дуру обнимает,  
Заговаривает...  
Ах ты, Катя, моя Катя,  
Толстоморденькая.

Отнимите у этих стихов их национальную окраску, и они утратят свою силу, и от них ничего не останется, потому что это не окраска, а суть. И любовь, которая изображается в них, любовь Петьки и Катьки, есть та самая бедовая удаля, то хмельное разгулье, то восторженное упоение гибелью, в которых для Блока самая сущность России. Тут – даже в звуках – русский угар и безудерж:

– Ох, товарищи, родные,  
Эту девку я любил.  
Ночки черные, хмельные,  
С этой девкой проводил...  
– Из–за удали бедовой  
В огневых ее очах,  
Из–за родинки пунцовой  
Возле правого плеча,  
Загубил я, бестолковый,  
Загубил я сгоряча... ах!

Недаром в этой поэме гуляет тот излюбленный Блоком отчаянный ветер, которым охвачены все его стихи о России. В поэме нет ни одного эпизода, который не был бы обвеян этим ветром, и какими русскими простонародными словами воспевается здесь этот ветер:

Разыгралась чтой–то вьюга:  
Ой, вьюга, ой, вьюга!  
Не видать совсем друг друга  
За четыре за шага!  
Снег воронкой завился,  
Снег столбушкой поднялся.

В этом по–народному воспринятом ветре Блок уже давно ощутил революцию. Русскому поэту, который сказал о себе:

Я сердце вьюгой закрутил,

что же ему было и петь, как не родную ему революцию? Он уже давно, много лет, сам того не подозревая, был певцом революции – фантастической, национальной, русской, потому что, как мы видели, Россия, уже сама по себе, была для него революцией. И нынешнюю нашу революцию он принял лишь постольку, поскольку она воплотила в себе русскую народную бунтующую душу, ту самую, которую воспел, например, Достоевский. Остальные элементы революции остались ему чужды совершенно. Он только потому и поверил в нее, что ему показалось, будто в этой революции – Россия, будто эта революция – народная. Для него, как и для Достоевского, главный вопрос, с богом ли русская революция или против бога. И не дико ли, что никто из писавших о поэме «Двенадцать», – а о ней написаны сотни статей, – так и не догадался об этом? Читали ее без конца, спорили о ней до хрипоты, – и все–таки

не поняли ни единого звука. Никто даже не подумал о том, что для понимания этой поэмы нужно знать прежние произведения Блока, с которыми она органически связана.

Кричали, что в этой поэме Блок изменил себе, что это новый, неожиданный Блок, несколько не похожий на старого.

Ужасались: «Кто бы мог подумать, что рыцарь «Прекрасной Дамы», певец «Соловьиного Сада» опустится до такой низменной темы?»

Но мы, следившие за творчеством Блока с его первых шагов, знаем, что здесь не новый, а старый Блок и что тема «Двенадцати» есть его давнишняя, привычная тема.

В «Двенадцати» изображены: проститутка, лихач, кабак, – но мы знаем, что именно этот мир проституток, лихачей, кабаков давно уже близок Блоку. Он и сам давно Уже один из «Двенадцати». Эти люди давно уже его братья по вьюге. Если бы они были поэты, они написали бы то же, что он. Кровно, тысячью жил он связан со своими «Двенадцатью», и если бы даже хотел, не мог бы отречься от них, потому что в них для него воплотилась Россия. Ведь даже кощунство «Двенадцати», эти их постоянные возгласы: «Эх, эх, без креста!», «Пальнем–ка пулей в святую Русь!» – давнишнее занятие Блока, который со времен «Балаганчика» чувствует «роковую отраду в попираньи заветных святынь» и про музу свою говорит, что она «смеется над верой». Это кощунство он изображает опять–таки преувеличенно–национальными чертами. Его отпетый Петька, поножовщик, тоскуя по застреленной им Катьке, твердит:

Упокой, господи, душу рабы твоя.

И так упорно повторяет божье имя, что даже возмущает остальных, ибо они понимают, что дело, которое они делают, им нужно делать без бога, что о боге им нужно забыть, потому что у них руки в крови. Но в самой страстности их отречения от бога, в самой этой мысли, что бог не для них, есть жгучая религиозная память о боге, которая – по ощущению Блока – свойственна даже русским безбожникам, потому что только русский, отрекшись от бога, чувствует себя окаянным, и ни на миг не забудет, что он отрекся от бога. Этому Блока научил Достоевский. В безбожии для русского безбожника такая свобода, которой никакому сердцу не вынести: «все дозволено» и «ничего не жаль»:

– Свобода, свобода! Эх, эх, без креста! И когда эти двенадцать, встретив в каком–то переезде бродягу, сентиментально лобызают его: «эй, бедняга, подходи, поцелуемся», – они и этим для Блока родные, потому что он давно уже точно так же лобызался с бродягами, прославляя их, как избранников вьюги, «как шатунов, распятых у забора». Давно уже он проникся национальной эстетикой российского бродяжничества.

И даже то, что двенадцать говорят о попе, было когда–то сказано Блоком – в «Ямбах».

Даже нож, которым в «Двенадцати» Петруха убивает соперника, есть тот самый русский национальный нож, который давно уже неотделим для Блока от русской вьюги и русской любви, о котором Блок задолго до «Двенадцати» сказал в стихотворении «Русь»:

И девушка на злого друга  
Под снегом точит лезвеё.

Словом, чем больше мы всматриваемся, тем яснее для нас тот многозначительный факт, что в нынешней интернациональной России великий национальный поэт воспел революцию национальную.

Блок никогда не говорил о России –  
Ты знаешь край, где все обильем дышит.  
Где реки льются чище серебра?  
Или:  
Русь, что выше и что ярче,  
Что смелей и что святей?  
Где сияет солнце жарче,  
Где сиять ему милей?

Другой поэт, даже враждебный революции, попытался бы увидеть в ней хоть что–нибудь светлое, хоть одного героя или праведника, – Блоку это не нужно: он хочет любить революцию даже вопреки ее героям и праведникам, принять ее всю целиком даже в ее хаосе, потому что эта революция – русская.



Пусть эти двенадцать – громилы, полосующие женщин ножами, пусть он и сам говорит, что их место на каторге. («На спину б надо бубновый туз»), но они для него святы, потому что озарены революцией.

На то он и Блок, чтобы преобразать самое темное в святое. Разве прихорашивал он ту трактирную девку, которая открыла ему

берег очарованный  
И очарованную даль.

Разве он скрыл от себя, что она пьяна и вульгарна? Разве он прихорашивал своего свиноподобного хама, когда захотел в его образе прославить Россию? То же случилось и здесь. Он преобразил, не прикрашивая. Пусть громилы, но и с ними правда, с ними вера, с ними Христос.

У Блока это не фраза, а пережитое и прочувствованное, потому что это выражено не только в словах, но и в ритмах. Только те, кто глухи к его ритмам, могут говорить, будто превращение этих хулиганов в апостолов и появление во главе их Иисуса Христа – есть ничем не оправданный, случайный эффект, органически не связанный с поэмой, будто Блок внезапно, ни с того, ни с сего, на последней странице, просто по капризу, подменил одних персонажей другими и неожиданно поставил во главе их Иисуса Христа.

Те же, кто вслушались в музыку этой поэмы, знают, что такое преобразование низменного в святое происходит не на последней странице, а с самого начала, с самого первого звука, потому что эта поэма, при всем своем вульгарном словаре и сюжете, по музыке своей торжественна и величава. Если это и частушка, то – сыгранная на грандиозном органе. С самых первых строк начинает звучать широкая оркестровая музыка с нарастающими лейтмотивами вьюга.

Все грубое тонет в ее пафосе, за всеми ее гнусными словами мы чувствуем широкие и светлые дали. Я уверен, что научный ритмико–музыкальный анализ мог бы вполне объективно установить это поглощение низменного сюжета возвышенным ритмом. Происходит непрерывное чудо. Вся поэма – хоть и народная по своему существу – обросла, словно плесенью, нынешним смердяковским жаргоном, но этот жаргон подчинен такой мощной мелодии, что почти перестает быть вульгарным, и даже такие слова, как «сукин сын», «паршивый», «стервец», «толстозадая», «падаль», «холера», «елекстрический», «керенка», «буржуй», – даже эти слова поглощаются ею и кажутся словами высокого гимна. Вырванные из текста они сами по себе очень вульгарны:

Он в шинелишке солдатской  
С физиономией дурацкой.

Но есть ли такая вульгарность, которой не могла бы преобразить в красоту магическая ритмика Блока? Этой ритмикой появление Христа подготовлено уже с первой страницы. Чуткие уже с первой страницы почувствовали, что этот гимн – о боге.

Но конечно, Блок не был бы Блоком, если бы в этой поэме не чувствовалось и второго какого–то смысла, противоположного первому. Простой, недвусложной любовью он не умел полюбить ни Прекрасную Даму, ни Незнакомку, ни родину, ни революцию. Всегда он любил ненавидя, и верил не веря, и поклонялся кощунствуя, и порою такая сложность бывала ему самому не под силу.

Часто он и сам не понимал, что такое у него написалось, анафема или осанна, и кто не помнит того томительного и напряженного вдумывания, с которым он говорил о «Двенадцати», спрашивая себя что это, и не умея ответить. Он внимательно вслушивался в чужие толкования этой поэмы словно ожидая, что найдется же кто–нибудь, кто объяснит ему, что она значит. Но дать ей одно какое–нибудь объяснение было нельзя, так как ее писал двойной человек, с двойственным восприятием мира. Эту поэму толковали по–всякому и будут толковать еще тысячу раз, и всегда неверно, потому что в ее лирике слиты два чувства, обычно никогда не сливаемые. Тут и Марсельеза, и «Mein lieber Augustin» вместе. Но что же делать, если во всем своем творчестве он всегда сливал Марсельезу и Augustin'a, если эту толстоморденькую Катюку он всегда ощущал одновременно и как тротуарную девку и как Деву Очарованных Далей, если Христос ему всегда являлся и Антихристом.

Его «Двенадцать» будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его двойное ощущение революции...

Обожание у Блока взяло верх, потому что вообще он был поэт обожания. Марсельеза у него всегда торжествовала над Augustin'ом. Всегда и в Незнакомке, и в стихах о России он начинал с омерзения для того, чтобы в конце появился Христос.

#### XIX

В «Двенадцати» высший расцвет его творчества, которое – с начала до конца – было как бы приготовлением к этой поэме. Предчувствиями «Двенадцати» полна его изумительная поэма «Возмездие». Когда его оскорбляла злая цивилизация Европы, когда он вглядывался в «измученные спины» рабов, когда жизнь стегала его «грубою веревкою кнута», он неизменно тосковал о «Двенадцати». Скорее бы они пришли – и спасли! Что они придут, он не сомневался: слишком уж гадостен был для него старый мир и с каждым годом казался всё гадостнее. «Двенадцать» – поэма великого счастья, сбывшейся надежды: пришли долгожданные. Пусть они уроды и каторжные, они уничтожат «наполненные гнилью гроба», они зажгут тот пожар, о котором Блок тосковал столько лет:

Эй, встань и загорись, и жги!  
Эй, подними свой верный молот,  
Чтоб молнией живой расколот  
Был мрак, где не видать ни зги!

Я назвал его поэму «Двенадцать» гениальной. Блок для моего поколения – величайший из ныне живущих поэтов. Вскоре это будет понято всеми.[361] Его темы огромны: бог, любовь, Россия. Его тоска вселенская: не о случайных, легко поправимых изъянах того или иного случайного быта, но о вечной и непоправимой беде бытия. Даже скука у него «скука мира». Даже смех у него – над вселенной.

И всегда, во всех его стихах, даже в самых слабых, чувствуется особенный, величавый, печальный, торжественный, благородный, лермонтовский, трагический тон, без которого его поэзия немыслима. Даже цыганские песни, которые так часто звучат в его книгах, до неузнаваемости облагорожены у него этим величаво-трагическим тоном.

Было в нем тяжелое пламя печали. Именно тяжелое. Его душа была тяжела для него, он нес ее через силу – как тяжесть. В ней не было никакой портативности, легкости, мелочности. Если бы даже он захотел, он не мог бы говорить мелко о мелком, – но только об огромном и трагическом. Он был Лермонтов нашей эпохи. У него была та же тяжелая тяжба с миром, богом, собою, тот же роковой, демонический тон, та же тяжесть неумеющей приспособиться к миру души, давящей как бремя.

То, о чем он писал, казалось таким выстраданным, что, читая его, мы забывали следить за ухищрениями его мастерства.

Его изумительная техника изумительна именно тем, что она почти незаметна. Это у малых поэтов техника выпячивается на первое место, так что мы поневоле замечаем ее. Это про малого поэта мы говорим с восхищением: «Какой у него оригинальный прием!» – «Какое мастерство инструментовки!» – «Какая ловкая и смелая аллитерация!». Но у поэта великого, у Лермонтова или Блока, вся техника так органически спаяна с тем, что некогда называлось душой, что мы хоть и очарованы ею, но не подозреваем о ней. Мы читаем и говорим: «Там человек сгорел», а виртуозно он горел или нет, забываем и подумать об этом. «Там человек сгорел», такова тема Блока: как сгорает человек – от веры, от безверья, от отчаяния, от иронии, и, естественно, эти стихи о человеке, сжигаемом заживо, казались не просто стихами, – но болью. Для читателя это не просто произведения искусства, но дневник о подлинно переживаемом. Блок и сам в автобиографии называет их своим дневником.

Но только по внешности это был мрачный дневник, а на деле – радостный, потому что Блок, несмотря на все свои мрачные темы, всегда был поэтом радости. В глубине глубин его поэзия есть именно радость – о жизни, о мире, о боге. Не верьте поэтам, когда они говорят, что они в пустоте: мир не может быть пуст для поэта. Поэт всегда говорит миру да, даже когда говорит ему нет. Творчество всегда есть приятие мира, в творчестве победа над иронией и смертью. Развенчивая жизнь, Блок все больше становился художником, то есть воспевателем жизни, и каждой строкой говорил:

Но трижды прекрасна жизнь.

И самая красота его творческой личности свидетельствовала, что жизнь прекрасна. Уже то, что, развенчивая любовь, он создал о развенчанной столько стихов, снова увенчало ее. Сколько бы он ни тяготился своим бытием, в нем жил художнический аппетит к бытию, который однажды заставил его воскликнуть:

О, я хочу безумно жить!  
Все сущее – увековечить,  
Безличное – вочеловечить,  
Несбывшееся – воплотить!  
Без этой жадности к жизни и творчеству он не был бы великим поэтом.  
Хочу,  
Всегда хочу смотреть в глаза людские,  
И пить вино, и женщин целовать...

Среди самых мрачных стихов – вдруг, неожиданно – он признавался, что ему, как поэту, жизнь дорога даже в мимолетных своих мелочах, что ему сладостно чувствовать, как у него в жилах переливается певучая кровь, что его сердце радо радоваться и самой малой новизне.

Да, знаю я, что втайне – мир прекрасен.  
(Я знал Тебя, Любовь).

И такова уж была двойственность Блока, что именно с той поры, как он возгласил, что мир пуст, он впервые стал наполнять его вещами и лицами. Именно с той поры, как мир явился ему во образе ночи, он впервые различил в этой ночи линии и краски окружающего. Как художник, он стал обладателем мира, именно когда утратил его. Его последний – третий – том, где столько предсмертного ужаса, был в то же время для него, как для художника, воскресением. Прежде мир был для него только сонное марево. Струилось, клубилось, а что – неизвестно, но именно теперь прояснилась окрестность, и он стал внимательным живописцем земного. Такие стихи его третьего тома, как «Авиатор», «На железной дороге», «Унижение», «Флоренция», «Петроградское небо» – полны отчетливых, зорко подмеченных образов. А во всяком поэтическом образе всегда – любование миром. Любовью к точному и прочному слову, плотно облегающему каждую вещь, отмечены стихотворения третьего тома. Прежде он не мог бы создать таких незабываемо–определятельных образов, как «испуганные тучи», «величавая глупость», «испепеляющие годы», «напрасных бешенство объятий», «столетний, бедный и зацелованный оклад». Прежде он не мог бы написать о скелете, что тот роется в чьем–то шкафу –

*Хозяйственно согнув скрипучие колени, –*

потому что прежде для таких пушкинских слов у него не хватало любви и внимания к конкретному миру.

Всего поразительнее то, что, обличая любовь, Блок по–прежнему остался ее религиозным певцом. Сколько бы он ни твердил, что Прекрасная Дама ушла от него навсегда («Ты отошла, и я в пустыне»... «Ты в поля отошла без возврата»), она осталась при нем до последнего часа, порою оскорбляемая, порою хвалимая – но вечно ощущаемая, как вестница мира иного, как «воспоминание смутное», как «предчувствие тайное», как слишком светлая мысль о какой–то другой стране. Такие стихи, как «Без слова мысль», «Есть минуты, когда не тревожит», свидетельствуют, что он по–прежнему остался боговидцем. В одном из самых углубленных своих стихотворений «Художник», где он, этап за этапом, изображает процесс своего художественного творчества, он повторяет под конец своей жизни, что творчество связано для него с ощущением мира иного, с освобождением от времени и смерти, но оно же не мешает его боговидению. А боговидение для него по–прежнему – главное. И в самые поздние, предсмертные годы, завершая свой творческий путь, он не раз возвращается к той же своей Лучезарной и видит ее даже яснее, чем прежде:

Но чем полет неукротимей,  
Чем ближе веянье конца,  
Тем лучезарнее, тем зримей  
Сияние Ее Лица.  
И сквозь круженье вихревое,

Сынам отчаянья сквозя,  
Ведет, уводит в голубое  
Едва приметная стезя.

Снова голубое, как и в юности, та самая золотая лазурь, которая сияла ему в первоначальные годы. Он остался тот же серафим, что и прежде. Серафим несмотря ни на что. Падший и униженный, но серафим. Неверие только закалило его веру, кощунство только сделало ее человечнее. Оттого–то он так мучительно чувствовал мрак, что, в сущности, был светел и радостен. Под спудом в нем всегда таилась радость, и среди самых отчаянных стонов он написал в своих «Ямбах», что найдется же такой веселый читатель, который учует ее даже в его столах и скажет:

Простим угрюмство – разве это  
Сокрытый двигатель его?  
Он весь – дитя добра и света,  
Он весь – свободы торжество!

Именно таким и ощущает его наше поколение; несмотря на свои хаосы, мятели и кощунства, он бессознательно воспринимается всеми, как лучезарный и гармонически–радостный. Помимо его воли, в самых его горьких стихах есть неизреченная сладость. Даже когда в поэме «Соловьиный Сад» он сурово отрекается от Соловьиного Сада, от всех его нег и прохлад, от той, которую он там целовал, и возвращается в будни, на камни, к черной работе, к ослу, – даже это отречение от Соловьиного Сада звучит у него, как соловьиная песня.

Прославлением жизни, светлым прославлением любви светится его последняя трагедия «Роза и Крест», мудрейшее из всего им написанного.

Был рыцарь Бертран, он полюбил пустоту и служил пустоте, и отдал пустоте свою жизнь, и у Блока этот рыцарь пустоты есть единственный истинно человеческий образ.

Бертран любил, кого не стоило любить, и служил, кому не стоило служить, – и именно за это поэт наделил его такой красотой.

Та Прекрасная Дама, которой поклонялся Бертран, была вовсе не Прекрасная Дама, а мелкая, лживая, вульгарная тварь. Не Текла, но Фёкла. Блок настолько лишает ее ореола, что даже показывает, как для нее готовят слабительное. Она не стоит ни молитв, ни песен.

На Бертрана она не обращает внимания: у нее пошлый роман с пошляком.

Но Бертрану не нужно, чтобы она была Теклой, он и Фёкле поклоняется, как Текле:

Я коснуться не достоин  
Вашей розовой руки,

и благоговейно отдает ей свою жизнь, и помогает ее пошлему любовнику вскарабкаться в окно ее спальни и провести с нею ночь.

Смазливый мальчишка громко целуется с нею, а Бертран, умирая, стоит на страже у ее окна, чтобы никто не помешал им целоваться, и чувствует свое страдание, как счастье.

Он счастлив своей жертвой Пустотой. Пусть его невеста – картонная, но сердце у него не картонное: человеческое, героическое сердце, преображающее своими ненужными жертвами Балаганчик мира в Храм. Мир не Балаганчик для Бертрана. Он побеждает мировую чепуху – своим бесцельным страданием, и замечательно, что слово бесцельный стало у Блока любимейшим:

– Людям будешь ты зовом бесцельным! – говорят в этой пьесе поэту.

– В путь роковой и бесцельный шумный зовет океан!

Нужно идти без цели и гибнуть без цели, потому что единственное наше оправдание – в гибели. Блок так и говорил: ты никуда не придешь, но иди; ты пропадешь, но иди:

Всюду беда и утраты,  
Что тебя ждет впереди?  
Ставь же свой парус косматый,  
Меть свои крепкие латы  
Знаком креста на груди.

В этом ставь же! – упрямый идеализм, идеализм назло всему, – Ибсен, Бранд, упоение отчаянием.

В сущности Блок всегда был Бертраном, но осознал это только теперь; если даже некого любить, будем любить, все равно кого и за что! Не в кого верить, но не верить нельзя. Идти некуда, но будем идти. Будем жертвовать собою во имя чего бы то ни было, потому что только жертвами освящается жизнь. Нас не запугаешь бесцельностью:

Пускай Олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец,  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец.  
1921–1924

### Примечания

**329**

В. Зоргенфрей. Ал. Ал. Блок. – «Записки мечтателей», № 6, 1922, с. 149.

**330**

И вводя это слово в стихи, считал его – по-французски – двухсложным: «и сел бы прямо на тротуар». Слово шлагбаум было для него тоже двухсложным (см. «Незнакомку»).

**331**

М. Бекетова. Александр Блок. «Алконост», Пг., 1922.

**332**

Речь идет о книге: Ал. Блок. Собр. соч., т. 7. Статьи. Берлин. «Алконост», 1922.– Примеч. составителя.

**333**

А. Блок. Собр. соч., т. 7, 1922, с. 210.

**334**

А. Блок. Собр. соч., т. 7, 1922, с. 153.

**335**

М. А. Бекетова. Александр Блок. «Алконост», Пг., 1922, с. 123.

**336**

Если бы я был свободен от эмоционального отношения к лирике Блока, я сказал бы, что даже в тех ненавистях, из которых сложилась у Блока любовь к революции, чувствовался представитель стародворянской культуры. Он ненавидел буржуазию, как ненавидел ее другой великий барин, Лев Толстой. Он называл «буржуев» уродами, свиньями, бестиями и посвятил им гневное стихотворение «Сытые», он обращался к ним с пренебрежительным словом:

Ты будешь доволен собой и женой.  
Своей конституцией куцой,  
А вот у поэта всемирный запой  
И мало ему конституций.  
(1908)

Такою же барскою, толстовскою ненавистью ненавидел он интеллигенцию так называемого «культурного общества», противопоставляя ее лживому быту великую народную правду. «Интеллигент» всегда для него было словом ругательным. Заветная мысль его публицистики, – что проснувшийся народ испепелит этих блудливых витий.

Но к дворянам его отношения были сложнее и богаче оттенками. Дворянскую чернь, т. е. бюрократию и придворную знать, он ненавидел так же, как Толстой, и называл ее подонками общества. Разгромы дворянских усадеб он считал праведной мезью народа за вековые преступления дворян. Но – прочитайте «Возмездие» – сколько там жалостливых элегических нот по отношению к умирающему барскому быту! Он знает, что история, осудившая этих людей на гибель, права, но сами люди все же родные ему.

**337**

Ср. в стихотворении первого тома: «Лишь там, в черте зари окровавленной» (1922, с. 37); в статье «Очаг» (1906); «Город окровавлен зарей» (т. VII, с. 17); в «Возмездии»: «одной зарей окровавленны» (с. 60).

**338**

Помню, в 1903 году, в поезде, один инженер Е., служивший под начальством Д. И. Менделеева в Палате Мер и Весов, говорил мне, своему случайному спутнику, что им, знающим Менделеева, больно, что дочь такого замечательного человека выходит замуж за «декадента». – «И добро бы он был Ж. Блок (фабрикант) или сын Ж. Блока, а то просто какой-то юридивый».

**339**

Часто он находил в них пророчества. Перелистывая со мною третью книгу своих стихов, он указал на стихи: «Как тяжко мертвецу среди людей» и сказал: «Оказывается, это я писал о себе. Когда Я писал это, я и не думал, что это пророчество». То же говорил он и про книгу «Седое Утро»: – «Я писал ее давно, но только теперь понимаю ее. Оказывается, она вся – о теперешнем».

**340**

Я тогда же записал его слова о «Двенадцати» и ручаюсь за их буквальную точность. В последнее время писали, будто Блок отрекся от «Двенадцати». Это вздор. Всякий раз, когда у него заходила речь об этой поэме с обывателями, с посторонними людьми, он считал своим долгом в самом начале беседы предупредить каждого, что он не изменил своих взглядов и не раскаивается в написании этих стихов. Он всегда любил эту поэму, любил слушать, как его жена, артистка Басаргина, декламирует ее с эстрады. Я спросил его, почему он сам никогда не читает ее вслух. Он сказал: «Не умею, а очень хотел бы». Если он о чем сожалел, то о своем стихотворном послании к Гиппиус, Начинавшемся словами: «женщина, безумная горячка». «Там было одно такое слово, которое я теперь не люблю», – говорил он мне в марте 1921 года.

**341**

«Печать и революция», 1922, кн. I, с. 79

**342**

В приемной висело объявление о том, что каждый из умерших граждан Советской России «имеет право быть сожженным» в Государственном Крематориуме.

**343**

Примеч. Ал. Блока: «Перевод с греческого (впервые в русской поэзии)».

**344**

Эти строки основаны на известной поговорке, что по-итальянски можно говорить с женщинами, по-французски с королями, по-испански с богом, по-английски с лошадьми.

**345**

«Принципы художественного перевода» – брошюра, написанная мною совместно с Гумилевым и проф. Батюшковым. Блок принимал в ней большое участие.

**346**

Ал. Блок. Стихотворения. Книга первая (1898–1904): Ante Lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья. Пб., «Земля». 1918.

**347**

Максимилиан Волошин «Лики творчества».

**348**

Мне кажется, что эта тема внушена Блоку той страницей «Драматической Симфонии» Белого, где говорится, что некий философ, прочтя в «Критике чистого разума» о пространстве и времени, как априорных формах познания, стал придумывать, нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись от времени и пространства (Андрей Белый. Собр. соч., т. IV, М., 1917, с. 148).

**349**

Даже в композиции стихов сказалось его тяготение к таинственности. Ср. напр. (в композиционном отношении) стихотворение «Я вырезал посох ив дуба» с родственным стихотворением Полонского «В дни ребячества я помню».

**350**

Там и здесь, вверху и внизу – эта система двойственных образов проходила через все его книги: «я чувствовал вверху незыблемое счастье, вокруг себя безжалостную ночь». Сначала это двоемирие он воплощал почти исключительно в образах света и тьмы, но потом нашел другие воплощения, иногда весьма причудливые, как например: «астрономия» и «гастрономия», «Текла» и «Фекла» и проч.

**351**

См. поэму «Первое свидание». – «Алконост», Пг., 1921.

**352**

«Золотое Руно», 1907, VI, статья «О лирике», с. 48.

**353**

Ал. Блок. Стихотворения. Книга вторая (1904–1908): Вступление. Пузыри земли. Ночная Фиалка. Разные стихотворения. Город. Снежная маска. Фаина. Вольные мысли. Пб., «Алконост», 1922.

**354**

В диалоге «О любви, поэзии и государственной службе». «Перевал». М., 1907, Кн. 6, с. 41.

**355**

Это уже из третьего тома, но, заговорив о двойственной эротике Блока, не хочу раздроблять эту тему.

**356**

Эта глава и следующая посвящены всем трем книгам Блока.

**357**

«И стан послушный скользнул в объятия мои», «синий плащ», «Лихач», «Скакун», «тройка», «вино». И постоянное обращение к женщине: «ты».

**358**

Конечно, и согласные были инструментованы у него мастерски, но это было именно мастерство, а не магия; вот, например, его г, изображающее топот толпы: «и прошли стопой тяжелой тело теплое топча»; или ст, пронизывающее целые стихи:

– Нет, мир бесстрастен, чист и пуст...

– Страстью, грустью, счастьем изойти...

Но это лишь предвзятый литературный прием, а не органическое свойство его дарования. Между тем как в гласных он весь.

**359**

И потому на фоне этого единственного звука особенно остро ощущается чужеродное е: жизнь прошумела, которое и выделено, как главная мысль строфы. Вообще этих проходящих через весь стих звуков а у Блока великое множество: Цветами дама убрала... Душа туманам предана... Цвела ночная тишина... Ты всегда мечтала, что сгорая... И мечта права, что нам лгала.

**360**

Ал. Блок. Стихотворения. Книга третья (1907–1916): Страшный мир. Возмездие. Ямбы. Итальянские стихи. Разные стихотворения. Арфы и скрипки. Кармен. Соловьиный сад. Родина. О чем поет ветер. Пб., «Алконост», 1921

**361**

Теперь, после его кончины, я радуюсь, что еще при его жизни произнес это ответственное слово. Весь этот отрывок был прочитан мною на «Вечере Александра Блока» в Петербурге в Большом Драматич. театре 25 апреля 1921 г.

## **Л. ТРОЦКИЙ. ЛИТЕРАТУРА И РЕВОЛЮЦИЯ. ЧАСТЬ I. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА<sup>1</sup>**

**Юрий Борев**

**ЭСТЕТИКА ТРОЦКОГО**

Любой школьник знает, что Сергея Есенина многие годы считали писателем–попутчиком, а то, что назвал его так Л. Д. Троцкий, известно только специалистам, потому что для большинства советских людей до самого последнего времени с этим именем, пожалуй что, ассоциировалась теория перманентной революции – не лучшее из его созданий.

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: ИЗДАТЕЛЬСТВО «КРАСНАЯ НОВЬ» ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ МОСКВА \* 1923. Печатается по: Л. Троцкий. Литература и революция // [http://royallib.com/book/trotskyi\\_lev/literatura\\_i\\_revolutsiya\\_pechataetsya\\_po\\_izd\\_1923\\_g.html](http://royallib.com/book/trotskyi_lev/literatura_i_revolutsiya_pechataetsya_po_izd_1923_g.html)

Троцкий прожил яркую жизнь революционера и прожектора, полководца и партийного руководителя, фанатика и мечтателя о мировой революции, идеолога казарменного социализма, борца против тирании Сталина и претендента на его место со всеми вытекающими из этого последствиями. В отличие от тех вождей, которым судьба уготовила тюрьму, Троцкому суждена была сума. Он умер в Мексике, в изгнании, от руки сталинского наемного убийцы. Предание говорит, что в этот смертный час кровь обагрила страницы рукописи последней его книги – книги о Сталине.

Осмысливать (или переосмысливать) политическое наследие Троцкого – дело историков. Я попробую дать самый общий и краткий анализ его эстетики.

Основной труд Троцкого по этой теме, «Литература и революция», опубликован в 1923 году и включает работы, написанные им в период с 1907 по 1923 год. Это собрание структурировано, но его части не вполне притерты друг к другу, и чувствуется что книга не писалась как единое произведение. Вместе с тем она обладает определенной целостностью. В ней все объединено яркой личностью автора и материалом эпохи. Книга стала библиографической редкостью, она входила в разряд запрещенной литературы. Что же таит в себе этот «запретный» теоретический плод и насколько он сладок?

В сочинении Троцкого мы встретим немало шаблонов, продиктованные классовым фанатизмом и пренебрежительным отношением к общечеловеческим ценностям в культуре, которые, впрочем, в отличие от некоторых позднейших партийных теоретиков, Троцкий все же признавал. И все-таки на его теоретическом сознании, ограничившемся усвоением идей Гегеля и Маркса и не прошедшем через эстетическую школу аристотелевской, платоновской, кантовской мысли, лежит печать вульгарного социологизма – этой пандемической болезни почти всей «р–р–революционной» критики и эстетики. В результате – Троцкий полагает исторически правомерным исключение из культуры и истории целых слоев русской интеллигенции: «...военное крушение режима надломило позвоночник междуреволюционному поколению интеллигенции» (с. 31). На счет позвоночника, к сожалению, верно – он не мог выдержать огромную тяжесть пролетарской диктатуры. Однако именно это междуреволюционное поколение интеллигенции, о котором так язвительно пишет автор, дало русской культуре послеоктябрьские произведения А. Белого, А. Блока, О. Мандельштама, А. Ахматовой и создало русскую культуру зарубежья, хотя Троцкий излишне поспешно утверждал, что «эмигрантской литературы не существует».

Троцкий один из немногих наших партийных вождей, проявивших эрудицию в художественной культуре. Это преимущество объясняется отчасти культурным уровнем большинства из его партийных коллег – соперников. Вместе с тем он не был академическим исследователем. У него нет эстетического профессионализма, он не создавал эстетическую систему. В своей книге он выступает не как серьезный ученый, а как тенденциозный политик. Например, у Троцкого нет единого принципа членения литературного процесса: то он исходит из чисто политических характеристик («мужиковствующие», «попутчики» и т. д.), то из собственно художественных, беря за основу литературные направления (реализм, символизм, футуризм и т. д.).

Местами это сочинение скучно: мы все наслушались и наговорились до оскомины на тему классовости искусства и классовой борьбы. Местами – интересно: «Слушайте музыку революции!» – этот призыв был близок и Блоку, и Маяковскому, и, читая Троцкого, ты его, кажется, слышишь.

«Литература и революция» имеет значение исторического источника и принадлежит прошлому и по системе взглядов, и по трактовкам литературных явлений. Вместе с тем в этих трактовках автор проявил известную эстетическую прозорливость и вкус. Так, Леонида Андреева он называет наиболее громкой, если не наиболее художественной, фигурой межреволюционной эпохи, он одним из первых отмечает высокую одаренность Анны Ахматовой. На страницах книги читатель найдет имена В. Розанова, С. Есенина, Н. Тихонова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, М. Кузмина, Е. Замятина и многих других писателей, без которых нет истории отечественной литературы XX века. Здесь же встретятся и имена живописцев, и размышления об архитектуре, театре, живописи. Перед нами общеэстетические идеи, развиваемые на конкретном материале. При этом в соответствии с традициями отечественной эстетики, отражающими реальное значение литературы в русской художественной культуре, в основе рассуждений Троцкого лежит в первую очередь литературный материал.



Сегодня, когда завершился целый цикл исторического движения, дошедшего до критической точки, интересно и поучительно посмотреть на его первые шаги. С исторической вершины последнего десятилетия века четко видно «поток рождение и первое грозных обвалов движение». Какие обвалы провоцировал Троцкий своей эстетикой и критикой и какие культурные потоки взяли исток в его деятельности? Как его эстетику можно охарактеризовать, какое место в цепи культурных событий века ей можно определить? Автор книги оправдывает жестокую советскую цензуру, как направленную против «союза капитала с предрассудком». Все же насилие над культурой, порой творившееся в первые годы революции, воспринималось им как нормальное и необходимое, а Горького, который тогда пытался противостоять этому насилию, Троцкий малопочтительно называл «достолюбезным псаломщиком» (с. 34). В такого рода пассажах сегодня нам видится человек, который при слове «культура» хватается за маузер. И это видение реально, но оно еще не дает Троцкого во всей сложности его эстетической концепции.

Троцкий исходил из недостаточно широко, без общеэстетической базы понятого Маркса. Объективно он явился связующим звеном между дореволюционной марксистской искусствоведческой мыслью и вульгарно-социологическими теориями второй половины 30-начала 50-х годов. До публикации этого труда в исторической цепи развития советской эстетики не хватало звена между Плехановым, Ждановым и были не вполне ясны исторические истоки некоторых постулатов эстетики антипода и врага Троцкого – Сталина. Последний, нам представляется, питал к Троцкому такую ненависть, что приговорил его к смерти. И был к нему настолько равнодушен, что в первую годовщину революции назвал Троцкого ее творцом и потом многие годы перечитывал страницы его сочинений. Возможно, Троцкий внушал малообразованному и внутренне закрепощенному Сталину пиетет, зависть и желание быть на него похожим. Может быть, поэтому характерное сталинское словечко «низкопоклонство» мы находим на страницах данной книги?

Родственность эстетики Сталина – Жданова с эстетикой Троцкого – в примате вульгарно-социологического классового подхода к искусству над его пониманием в духе общечеловеческих ценностей, в поисках политического и идеологического эквивалента художественного содержания. Разница лишь в том, что Сталин более последовательно проводил в жизнь эти принципы, чем Троцкий, которому в некоторый плюс можно поставить благотворные отступления от последовательной идеологизации искусства в сторону эстетического видения собственно художественной ценности произведения. Именно это позволяло ему вопреки другим партийным деятелям 20-х и последующих лет увидеть в Сергее Есенине не хулиганствующего люмпена, а поэта или оценить высокую одаренность Ахматовой, о чем я уже упоминал.

И все же именно Троцкий заложил советскую традицию оценки художественных явлений не с эстетической, а с чисто политической точки зрения. Он дает политические, а не художественно-эстетические характеристики явлений искусства: «кадетство», «присоединившиеся», «попутчики» и т. д. В культуре есть почва – традиции, но не бывает удобрений – пегасы не производят навоза. Сократ, провозгласивший, что корзина с навозом прекрасна, если она полезна, в известном смысле был предтечей не только утилитаризма в эстетике, но и социологического продолжения утилитаризма в вульгарном классовом подходе, для которого полезно, нравственно, художественно то, что революционно, политически выгодно. Не пройдя через кантовскую рефлексию бескорыстности эстетического подхода к реальности, мысль Троцкого оказалась склонна к утилитаризму. Пройти же кантовскую школу эстетики мешала предвзятость. Он пишет: «От материализма и „позитивизма“, отчасти даже от марксизма, – через критическую философию (кантианство) – интеллигенция с начала столетия передвигалась к мистицизму» (с. 43).

Как бы то ни было, Сталин, Жданов и Троцкий в отношении к проблемам искусства «близнецы-братья». Если же отвечать на вопрос: «Кто более матери-истории ценен?», то можно сказать: эстетика Сталина сыграла более разрушительно-формирующую роль и наложила реальную печать на художественный процесс и потому, что своей примитивностью она была привлекательна для массы, и потому, что воплощалась в жизнь через могучую тоталитарную власть. С другой стороны, эстетика Троцкого имеет известные преимущества перед сталинской, так как она опирается на более широкий историко-культурный базис и на большую эрудицию ее создателя.

В плане собственно политики и культурной политики Троцкий выступает как истинный сталинист, а Сталин – как истинный троцкист. Обращают на себя внимание рассуждения Троцкого о роли революционного террора, безоговорочно одобрявшегося им как историческая необходимость. Эта историческая необходимость проявит себя крещендо и приведет к гибели и соратников, и противников Троцкого, и его самого, и многих не имевших к нему отношения людей. Сколько крестьян, рабочих, интеллигентов погибнет в этом огне! Наивно надеясь, что насилие не будет применяться в личных целях, Троцкий с фанатичной беспечностью, бездумной жестокостью и восторгом пишет: «Революция, применяющая страшный меч террора, сурово оберегает это свое государственное право: ей грозила бы неминуемая гибель, если бы средства террора стали пускаться в ход для личных целей. Уже в начале 18-го года революция расправилась с анархической разнузданностью и вела беспощадную и победоносную борьбу с разлагающими методами партизанщины» (с. 101).

Теоретически невятная идея Сталина о существовании буржуазных и социалистических наций и вычеркивание из состава народа его «врагов» предвосхищаются мыслями Троцкого о нации. Он разделяет нацию и видит национальное за «прогрессивным», «передовым», «классово–революционным», а другой половине в этом отказывает – «Варвар Петр был национальнее всего бородатого и разузоренного прошлого, что противостояло ему. Декабристы национальнее официальной государственности Николая I с ее крепостным мужиком, казенной иконой и штатным тараканом. Большевизм национальнее монархической и иной эмиграции, Буденный национальнее Врангеля, что бы ни говорили идеологи, мистики и поэты национальных экскрементов» (с. 82). Согласно Троцкому, в динамике своей национальное совпадает с классовым и во все критические эпохи нация сламывается на две половины, и национально то, что поднимает народ на более высокую хозяйственную и культурную ступень. С этим невозможно согласиться, ведь в том и суть гражданской войны, что по обе стороны линии фронта стоит один и тот же народ или те же народы, разделенные не по национальному, а по классовому принципу.

Рассуждения Троцкого часто напоминают сталинские характеристики исторических и культурных процессов. Сходство многих постулатов Сталина и Троцкого позволяет предположить, что их борьба была больше борьбой за личную власть, за личное пребывание у государственного руля, нежели борьбой за различный исторический и культурный путь развития.

Нередко Троцкий думает совсем по–сталински: кто не с нами – тот против нас, главное в искусстве содержание и политическая ориентация, а в сфере художественности, формы можно допустить и известные вольности. Так, художественная политика должна состоять в том, что все писатели оцениваются в соответствии с категорическим критерием; за революцию или против революции. В области же художественного самоопределения он готов предоставить писателям полную свободу. А разве не по–сталински звучит формулировочка «переплавка человека»? Какая же степень насилия огнем и ковкой в этом тезисе–образе?

Троцкий проявляет известную осторожность, формулируя принцип отношения партии к искусству. Некоторая осторожность даст себя знать вскоре и в известном постановлении партии по проблемам литературы (1925 год). Позже Сталин и Жданов отбросят эти относительно корректные принципы воздействия на искусство. Однако не следует идеализировать идею Троцкого о культурной политике: в ней есть и похвальное желание учесть специфику искусства, и жесткость, «мнущая тебя, подтягивая вожжи». Он пишет: «Есть области, где партия руководит непосредственно и повелительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть области, где она только содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно – руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь ее художественному оформлению. И уж во всяком случае партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками» (с. 170). В этих формулах, отражающих понимание проблем художественной политики партии, мысль Троцкого колеблется от признания необходимости известной терпимости в отношении искусства до настойчивого подчеркивания идеи о необходимости повседневного пар-

тийного вмешательства в художественный процесс. Другими словами, вместе с известным либерализмом он высказывает согласную с Лениным мысль о недопустимости самотека в литературном процессе. При этом Троцкий огрубляет и ужесточает требование вмешательства и доводит его до перманентности и постоянства: «Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа *laissez faire, laissez passer* (предоставьте вещам идти своим ходом)» (с. 172).

Ни на один день! Вот ведь как суров. И дорого будет стоить культуре эта суровость. Далее Троцкий пишет! «Дело ведь вовсе не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения, а некая группа саботирует их. Этого нет и в помине. Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции театра, об обновлении литературного языка, так же как – в другой плоскости – у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобрении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета».

Слава Богу, хотя бы «нет твердых решений»! Но они скоро появятся, и Троцкий это допускает. Анализ же его, суждений на фоне последующего исторического процесса может убедить нас в том, что, если никакая политическая организация не будет вмешиваться в художественный процесс, будет лучше и для политики, и для литературы. Чтобы понять это, художественной культуре нужно было пережить годы сталинского террора, кампании, по всяческой борьбе, доклады Жданова, опору Хрущева на «автоматчиков» в литературе, «бульдозерную» выставку и Манеж, годы брежневского застоя и лишений художников гражданства.

Эстетика Троцкого жила в нашем последующем литературном развитии. Так, состоявшаяся в конце 30–х годов в журнале «Литературный критик» полемика «вопрекистов» и «благодаристов», споривших о взаимоотношении мировоззрения и творчества писателя, была полемикой вокруг важных вульгарно–социологических постулатов эстетики, заданных Троцким.

С начала 30–х годов Троцкого не читали, не упоминали, но в памяти, в подсознании, в устной традиции без идентификации с социально–проклятым его именем жила как теоретический фольклор троцкистская эстетика, сформулированная им в «Литературе и революции». Это относится, в частности, и к категориальному аппарату критики, и к ее методологии. Однако не только многие теоретические и методологические идеи литературы, но и само литературоведческое осознание истории советской литературы и в его слабых, и в его ошибочных, и в некоторых положительных моментах до последних лет формировалось на литературных концепциях Троцкого и его оценках. Ведь прижизненные критические оценки произведений писателей накладывают печать на суждения последующих поколений, как Белинский наложил печать на всю литературу и литературную критику XIX века. Стереотипы современной оценки накладываются на позднейшие. Это общая закономерность. В соответствии с ней Троцкий принял участие в формировании наших взглядов на процесс развития советской литературы. Вычеркнутый из жизни и из культуры своей родины, он жил в сознании ее идеологических руководителей не только в виде проклятой личности, но и в виде осевших на самое дно их сознания и даже подсознания троцкистских постулатов и установок. Троцкий один из немногих критиков того времени, кто охватил всю основную литературу эпохи, заложил и определил многое в последующих концепциях литературы. Он во многом определил и взгляды читающей публики.

Особое место в литературном процессе отводит Троцкий критике. Ее важнейшую задачу он видит в разложении индивидуальности художника (т. е. его художества.–Ю. Б.) на составные элементы и обнаружение их соотношения. Критика, по Троцкому, ищет общее в душе читателя и в душе художника и на этой основе наводит мосты их взаимопонимания. Мостом от души к душе служит не неповторимое, а общее. Неповторимое познается через общее. Мост, который строит Троцкий от читателя к писателю, зиждется на вульгарных утилитарно–социологических опорах, на классовой принадлежности. При этом «социальный критерий не исключает, а идет рука об руку с формальной критикой, т. е. с техническим критерием мастерства» (с. 58).

Политический утилитаризм часто затмевает эстетическое сознание Троцкого; Он пишет: «...творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т. е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не „истинная“ поэзия, то нечто большее

ее» (с. 167). Социальная польза произведения важнее его художественных достоинств – эта мысль Троцкого войдет в культурный обиход и дорого будет стоить нашей художественной культуре. Впрочем, трудно приписать первооткрытие этой мысли Троцкому. Этот социально-утилитарный взгляд на искусство в обстановке бесконечной борьбы десятки людей открывали для себя сами.

Руководствуясь вульгарно-социологическими инструментами сугубо классового анализа искусства, Троцкий находит антикрестьянские мотивы в творчестве А. Блока, Б. Пильняка, серапионов, имажинистов, футуристов (В. Хлебникова, А. Крученых, В. Каменского). Он полагает, что мужицкая основа нашей культуры – вернее бы сказать, бескультурности – обнаруживает все свое пассивное могущество. По мнению Троцкого, наша революция – это крестьянин, ставший пролетарием и на крестьянина опирающийся. Наше искусство – это интеллигент, колеблющийся между крестьянином и пролетарием. Эти литературно-критические представления нашли свое политическое воплощение в знаменитом сталинском определении интеллигенции как прослойки между классами.

В области литературоведческой методологии мысль Троцкого вращается между формализмом и вульгарным социологизмом и отдает предпочтение последнему. Он довольно поверхностно, но отчасти верно понимает формализм: «Объявив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу (по существу описательному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, „не по чину“ называемая формалистами наукой поэзии или поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно-подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру» (с. 131). Как мы видим, Троцкий не отвергает формальный анализ произведения, но полагает, что это дополнительный, малозначимый его элемент, не осознавая того, что художник часто мыслит стилем, формой и художественность – это не только форма образной мысли, но и ее эстетическое содержание. Интересна у него и подборка цитат из формалистов, характеризующая их принципы: «Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (В. Шкловский). «Установка на выражение, на словесную массу – „единственный, существенный для поэзии момент“» (Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия). «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обуславливает содержание» (А. Крученых). «Поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“, как говорит Хлебников, слова» (Р. Якобсон) (с. 132). Однако столь внимательно проштудировав формалистов, обнаружив их недостатки, Троцкий не смог полно увидеть их сильные стороны и понять, что художественность содержательна, семантически значима. Этого не смогла понять вся эстетика вульгарного социологизма.

Я уже подчеркивал некоторую эклектичность этой книги, сложенной из готовых и не предназначавшихся для построения единого здания материалов. Это сказывается и в том, что в главе о художественных направлениях литературы вклинивается глава о формализме как направлении в литературной критике. При этом Троцкий отдает себе отчет в масштабах этой школы: «...единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства» (с. 130). Такое прямое противопоставление формализма марксизму Троцким позже будет усвоено литературным и политическим сознанием эпохи и позже при сталинском ужесточении культурной политики приведет к разгрому этой литературно-критической школы и ее методологии. Отвергнуты будут и все рациональные, все плодотворные моменты формальной методологии.

Троцкий склонен к аргументам «не из вежливых» и характеристикам жестким и грубым. Формальная школа характеризуется им как «недоносек идеализма в применении к вопросам искусства» (с. 145). По его мнению, на формалистах лежит печать скороспелого поповства. Для формалистов вначале было слово. А для Троцкого вначале было дело, и слово явилось за ним, как звуковая тень его.

Троцкий порой пытается преодолеть ее вульгарно-социологическую методологию. Особенно интересны его усилия в утверждении лояльного отношения партии к творчеству и в отвержении тематического экстремизма. Марксистское понимание объективной социальной зависимости искусства для Троцкого означает признание. Он утверждает общественную утили-

тарность искусства. В переводе на язык политики, это вовсе не означает стремления командовать искусством при помощи декретов или предписаний. Троцкий отрицает, что революционным является только то искусство, которое говорит о рабочем, и что большевики от поэтов требуют непременно описаний фабричной трубы.

Если подвести итог анализу установок Троцкого в области литературоведческой и искусствоведческой методологии, то можно сказать, что вульгарный социологизм он гибко и непоследовательно сочетал с элементами примитивно понятого формализма.

Методологическая ориентация на вульгарный социологизм приводит к тому, что классовое в рассуждениях Троцкого почти всегда превалирует над общечеловеческим. Между тем последнее и определяет суть искусства, его эстетическое отношение к реальности. Этим художественное сознание и отличается от политики. Для Троцкого художественное сознание есть разновидность политического сознания или способ иллюстрации последнего. Это становится традицией, а затем и позицией Жданова и Сталина. Всем этим я вовсе не хочу сказать, что виновник бед нашей культуры – Троцкий, и только он. Ему просто удалось наиболее остро и определенно выразить общую тенденцию массового сознания партийной среды и придать этой тенденции энергию исторического движения. Что же касается персональной ответственности за эти ошибочные противокультурные постулаты, то почти каждый из партийных современников Троцкого внес свой вклад в эти ошибки.

И все же Троцкому было дано прикоснуться к общечеловеческому, несмотря на все его классовые эскерсисы в эстетике. Он считал в корне неправильным противопоставление буржуазной культуре пролетарской культуры. Ее в дальнейшем вообще не будет, так как пролетарский режим – временный и переходный. Поэтому Троцкий считал, что исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она закладывает основы внеклассовой, первой подлинно человеческой культуры. Так, хотя бы в перспективе, Троцкий выходил на общечеловеческое.

Иногда в его положениях начинает проглядывать мысль о том, что диалектика индивидуального и общечеловеческого и национального в искусстве важнее классового. Однако прямолинейный социологизм дает себя знать на многих страницах его книги. Так, например, согласно Троцкому, только революционный перелом истории встряхивает индивидуальность, устанавливает другой угол лирического подхода к основным темам личной поэзии и тем самым спасает искусство от вечных перепевов.

Прогноз социального и художественного развития человечества Троцкий делает в духе своей теории перманентной революции. Он пророчит Европе и Америке десятилетия борьбы, участниками – героями и жертвами – которой будут люди не только его, Троцкого, но и следующего поколения. И соответственно революционным будет искусство этой эпохи.

Он против излишнего оптимизма в воззрениях на переход к социализму. Это будет, по его представлениям, эпоха социальной революции, которая продлится в мировом масштабе не месяцы, а годы и десятилетия, но «не века и тем более не тысячелетия». В этом процессе развития нового общества, по мнению Троцкого, наступит момент, после которого хозяйство, культурное строительство, искусство получат величайшую свободу движения вперед. Этот прогноз стал сбываться лишь через 70 лет после его изречения и вовсе не на тех основах, о которых говорилось.

Троцкому присущ исторический оптимизм, он уверен, что будущее лучше прошлого, так как оно вбирает в себя прошлое и поэтому «умнее и сильнее его» (с. 273). Будущее родины у него оптимистично, а иногда радужно. Россию он представляет как гигантское полотно, разработки которого хватит на века. С ее вершин и революционных кряжей берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, которые и через триста лет будут вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа.

То, что Троцкий признает известное значение общечеловеческого в художественной культуре, проявляется и в том, что главную задачу пролетарской интеллигенции на ближайшие годы он видит не в формировании абстракции новой культуры – при отсутствующем для нее пока еще фундаменте, а в конкретном культурничестве. Он считает, что необходимо систематическое, планомерное, критическое усвоение отсталыми массами элементов уже существующей культуры, что необходимо овладеть важнейшими элементами старой культуры, чтобы проложить дорогу новой.

Задачи Пролеткульта Троцкий не без некоторого резона стремится свести к борьбе за повышение культурного уровня рабочего класса. Троцкий справедливо критикует, совпадая в этом с Лениным, Пролеткульт за то, что тот стремился идти по разрушительному пути отвержения культуры прошлого и насаждения «искусственной и беспомощной новой классово-полноценной культуры». Впрочем, порой и Троцкому не чужды пролеткультовские нигилистические мотивы по отношению к культуре прошлого, хотя и не столь прямолинейные, как у истовых пролеткультовцев. Он подчеркивает значение Пушкина для нынешней эпохи, считает, что пролетарскому писателю нужно приобщиться к литературной традиции и овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя. Однако овладеть Пушкиным нужно, по Троцкому, лишь для того, чтобы «уже тем самым преодолеть его» (с. 106).

Отмечая ту стадию развития, которая присуща советскому искусству начала 20-х годов, он говорит, что она «не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней» (с. 151) или даже подготовка к подготовке будущего социалистического искусства. По его мнению, в литературном процессе этой эпохи можно насчитать несколько пластов: 1) внеоктябрьская литература и примыкающий к ней футуризм как ответвление старой литературы; 2) советская мужиковствующая литература; 3) пролетарское искусство, которое еще проходит через ученичество и ассимилирует для нового класса старые достижения; 4) социалистическое искусство.

Как же применял Троцкий свою критическую методологию к проблемам художественной культуры?

Многие страницы его книги посвящены тому слою культуры, который он именуется внеоктябрьской литературой. Троцкий диагностирует реальный конфликт революции и интеллигенции, возникший в октябре 1917 года. Октябрь, согласно Троцкому, знаменовал «невозвратный провал» русской интеллигенции. Эта точка зрения на интеллигенцию глубоко укоренилась в партийной среде и обусловила многие беды и интеллигенции, и культуры, в конечном счете и партии.

Для Троцкого декаданс и символизм – процесс буржуазной индивидуализации личности, он сторонник ее коллективного бытия, опасного, как мы знаем это теперь, хунвейбиновскими последствиями для культуры. Индивидуализация есть необходимейший для личности процесс, без которого она становится безликой.

«Литература и революция» – некогда огненное, а ныне полуподозрительное сочетание слов. Однако, не проверив это словосочетание нашим современным опытом, мы рискуем ничего не понять в своей социальной истории и в истории культуры.

Движение Троцкого по истории культуры сопровождается знакомыми нам поисками классовых эквивалентов смысла произведения и классового фермента, питающего то или иное явление культуры. Троцкий пишет, что «старая наша литература и „культура“ были дворянской и бюрократической на крестьянской основе... Пройдя через народническое „опрошенство“, интеллигент-разночинец модернизовался, дифференцировался, индивидуализировался в буржуазном смысле. В этом историческая роль декадентства и символизма» (с. 24).

Конечно, искусство первых десятилетий не могло пройти мимо потрясений эпохи, не могла пройти мимо них и эстетика, пытавшаяся осмыслить это искусство. В этом обстоятельстве заключены корни многих особенностей эстетики Троцкого, которая исходила из того, что новое искусство может быть создано только теми, кто живет заодно со своей эпохой.

Троцкий не только создал политизированную и идеологизированную концепцию литературы, но и (критика– движущаяся эстетика!) воплотил ее в критическую деятельность. Например, он выступает как хлесткий полемист, дающий литературно-критические характеристики писателей и произведений в духе вульгарного социологизма. Так, по поводу Розанова Троцкий развязно пишет, что тот «был заведомой дрянью, трусом, приживальщиком, подлипалой. И это составляло суть его. Даровитость его была в пределах выражения этой сути» (с. 46). Однако Троцкий не ограничивается ругательно-эпитетной, ярлыковой формой критики. (Позже у Жданова крайняя литературно-критическая лексика станет единственным аргументом и инструментом.) Отдав дань этой форме и заложив ее прочную традицию, Троцкий переходит к вполне вразумительным аргументам, которые можно принимать или не принимать, но которые бросают на предмет анализа свой оригинальный свет: «Когда говорят о „гениальности“ Розанова, выдвигают главным образом его откровения в области пола... Австрийская психоаналитическая школа (Фрейд, Юнг, Альберт Адлер и др.) внесла неизме-

римо большой вклад в вопрос о роли полового момента в формировании личного характера и общественного сознания... Даже и парадоксальнейшие из преувеличений Фрейда куда более значительны и плодотворны, чем размахистые догадки Розанова...» (с. 46). Троцкий критикует Розанова за то, что он во время дела Бейлиса доказывал употребление евреями в культовых обрядах христианской крови, а незадолго до смерти писал о евреях, как о «первой нации в мире». Такая характеристика, по мнению Троцкого, «немногим лучше бейлисиады, хоть и с другой стороны» (с. 47).

Сегодня Розанов, как и многие незаслуженно вычеркнутые из культуры ее деятели, наконец попал в поле зрения наших читателей. Соображения и критические возражения Троцкого будут играть роль в создании культурного поля восприятия этого сложного писателя. Столь же существенны и высказывания Троцкого о других возрождаемых или переосмысливаемых ныне фигурах русской литературы XX века – И. Бунине, Д. Мережковском, З. Гиппиус, Н. Котляревском, И. Зайцеве, Е. Замятине и других. Впрочем, истины ради скажем, что читателю подчас нужна большая плюралистическая терпимость, чтобы спокойно, как спорное мнение, читать такие характеристики: «Белый – покойник и ни в каком духе он не воскреснет» (с. 54).

Троцкий явился едва ли не первым историком советской литературы. Он считает, что между изживающим себя буржуазным и рождающимся новым искусством развивается переходное искусство, связанное с революцией, но не являющееся искусством революции. По мнению Троцкого, Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Николай Тихонов, «серапионовы братья», Есенин, имажинисты, Клюев были бы невозможны – все вместе и каждый в отдельности – без революции. Литературный и общий духовный облик этих писателей создан революцией, и каждый из них по-своему приемлет ее.

Рассуждая о явлениях литературы, Троцкий мыслит не в эстетических, а в политических категориях и вносит в литературную критику на многие годы утвердившиеся в ней внеэстетические термины. В частности, определяя термин «попутчик» применительно к литературе, он считает, что общая черта всех попутчиков – их резкая отделенность от коммунизма, чуждость коммунистическим целям. Они через голову рабочего глядят с надеждой на мужика. «Относительно попутчика, – пишет Троцкий, – всегда возникает вопрос: до какой станции? Этому вопросу нельзя сейчас, однако, предрешить и в самой приблизительной степени» (с. 56). Жизнь ответила на этот вопрос трагедией. Та группа писателей, которая именовалась попутчиками, ехала не дальше станции «37-й год». Н. Клюев и Б. Пильняк погибли в застенках и лагерях. С. Есенин еще раньше покончил с собой. Н. Тихонов написал исторически ложную поэму «Киров с нами», Вс. Иванов – недостойную его пера повесть о Пархоменко и многие годы безмолвствовал. Распались как группа и изменились в своем творческом лице «серапионовы братья» и имажинисты. Они перестали существовать как литературное направление. Имажинист Н. Гумилев был расстрелян еще до выхода книги Троцкого.

Я уже упоминал, что эстетические постулаты Троцкого строятся преимущественно на литературном материале, но учитывают и другие виды искусства. Так, признавая даровитость и мастерство труппы Художественного театра и отвергая с точки зрения революционного утилитаризма «ныне ненужное» его искусство, он пишет: «Они не знают, куда девать свою высокую технику и себя самих. То, что совершается вокруг, им враждебно и уж во всяком случае чуждо. Подумать только: люди до сих пор живут в настроениях чеховского театра. „Три сестры“ и „Дядя Ваня“ в 1922 году! Чтоб переждать ненастье – не может ненастье длиться долго, – они ставили „Дочь мадам Анго“, которая помимо прочего давала возможность чуть-чуть пофрондировать против революционных властей... Теперь они показывают блазированным европейцам и все оплачивающим американцам, какой прекрасный был у старой помещицкой России вишневый сад и какие были тонкие и томные театры. Благородная, вымирающая каста ювелирного театра... Не сюда ли относится и даровитейшая Ахматова?» (с. 39.) Входит в круг размышлений Троцкого и живопись. Он рассуждает и здесь революционно-утилитарно: «... пишут „советские“ портреты, и пишут иногда большие художники. Опыт, техника – все налицо, только вот портреты непохожи. Почему бы? Потому, что у художника нет внутреннего интереса к тому, кого он пишет, нет духовного сродства и „изображает“ он русского или немецкого большевика, как писал в академии графин или брюкву, а пожалуй, и того нейтральнее.

Имен называть не к чему, ибо это целый слой. Присоединившиеся ни Полярный звезды с неба не снимут, ни беззвучного пороха не выдумают. Но они полезны, необходимы— пойдут навозом под новую культуру. А это вовсе не так мало» (с. 42). За этими внешнеэстетическими, социально-утилитарными рассуждениями Троцкого стоит антигуманная исторически глобальная идея: современное поколение живет для того, чтобы унавозить почву для счастливой жизни будущих поколений.

Конечно, Троцкий не создал целостной научной эстетической системы, но он создал политически прикладную эстетику, служившую целям направляющего воздействия партии на искусство. Именно этот тип эстетики (в новое время открытый Троцким и продолживший традиции нормативизма эстетики Буало и классицизма) послужил образчиком для ждановско-сталинских представлений об искусстве и их активных действий по надеванию на него ошейника с шипами. Однако эстетическая деятельность Троцкого не сводится к этому культурно-отрицательному результату. Он внес много существенного в исторически ограниченную, но давшую и свои положительные результаты вульгарно-социологическую, литературно-критическую методологию, сочетавшуюся у него с элементами формального подхода к искусству. При всех своих недостатках эта методология заостряла внимание на содержательной, художественно-концептуальной стороне искусства и послужила толчком к развитию нашего литературоведения. В поле противоречий «социологизм – формализм» развивались многие главнейшие литературно-критические школы XX века. И в этом смысле методологические концепции Троцкого сохранили свое историко-актуальное значение. Историю советской литературы, историю культурной политики партии в области литературы, историю методологических исканий отечественной и зарубежной критики, сам историко-литературный процесс века невозможно осмыслить полно и объемно без книги Троцкого «Литература и революция». Все это, можно надеяться, обусловит интерес современного читателя к публикуемому произведению Троцкого, отстоящему от нас на расстоянии почти в 70 лет.

Историко-культурное значение книги определяет и историко-культурный характер ее издания. Она предстает перед читателем в том виде, в котором появилась в 1923 году, без специальных комментариев и сопровождается этим предисловием, призванным определить современное значение этого сочинения и поставить его в определенный историко-культурный ряд.

В книге Л. Д. Троцкого «Литература и революция» орфография и пунктуация приведены в соответствие с современной нормой в тех случаях, когда это не противоречит особенностям стиля автора. После текста книги даны именные указатели, составленные П. В. Прониной.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Христиану Георгиевичу Раковскому,  
Борцу. Человеку. Другу.  
Посвящаю Эту Книгу.  
14 августа 1923 г.*

Место искусства можно определить таким схематическим рассуждением.

Если бы победивший пролетариат не создал своей армии, рабочее государство давно протянуло бы ноги и нам не приходилось бы размышлять сейчас ни над хозяйственными, ни тем более над идейно-культурными проблемами.

Если бы диктатура оказалась неспособной в ближайшие годы организовать хозяйство, обеспечивающее население хотя бы жизненным минимумом материальных благ, пролетарский режим неизбежно пошел бы прахом. Хозяйство сейчас – задача задач.

Но и успешное разрешение элементарных вопросов питания, одежды, отопления, даже грамотности, являясь величайшим общественным достижением, ни в коем случае не означало бы еще полной победы нового исторического принципа: социализма. Только движение вперед, на всенародной основе, научной мысли и развитие нового искусства знаменовали бы, что историческое зерно не только проросло стеблем, но и дало цветок. В этом смысле развитие искусства есть высшая проверка жизненности и значительности каждой эпохи.



Культура питается соками хозяйства, и нужен материальный избыток, чтобы культура росла, усложнялась и утончалась. Буржуазия наша подчиняла себе литературу, и притом быстро, в тот период, когда стала уверенно и крепко богатеть. Пролетариат сможет подготовить создание новой, т. е. социалистической, культуры и литературы не лабораторным путем, на основе нынешней нашей нищеты, скудости и безграмотности, а широкими общественно-хозяйственными и культурными путями. Для искусства нужно довольство, нужен избыток. Нужно, чтобы жарче горели доменные печи, шибче вращались колеса, бойчее двигались челноки, лучше работали школы.

Старая наша литература и «культура» была дворянской и бюрократической, на крестьянской основе. Дворянин, в себе не сомневающийся, и кающийся дворянин наложили свою печать на значительнейшую полосу русской литературы. Потом на крестьянско-мещанской основе поднялся интеллигент-разночинец, который вписал свою главу в историю русской литературы. Пройдя через народническое «опрошенство», интеллигент-разночинец модернизовался, дифференцировался, индивидуализировался в буржуазном смысле. В этом историческая роль декадентства и символизма. Уже с начала столетия, особенно же с 1907–1908 гг., буржуазное перерождение интеллигенции и с ней литературы идет на всех парах. Война придает этому процессу патриотическое завершение.

Революция опрокидывает буржуазию, и этот решающий факт вторгается в литературу. Кристаллизовавшаяся по буржуазной оси литература рассыпается. Все, что осталось сколько-нибудь жизненного в области духовной работы и особенно литературы, пыталось и пытается найти новую ориентацию. Осью ее, за выходом буржуазии в тираж, является народ минус буржуазия. А что это такое? Прежде всего – крестьянство, отчасти мещанская масса города, а затем рабочие, поскольку возможно еще не выделять их из народно-мужицкой протоплазмы. Таков основной подход всех попутчиков. Таков покойник Блок, таковы живые и здравствующие: Пильняк, серапионы, имажинисты. Таковы в части своей даже и футуристы (Хлебников, Крученых, В. Каменский). Мужичья основа нашей культуры – вернее бы сказать бескультурности – обнаруживает все свое пассивное могущество.

Наша революция – это крестьянин, ставший пролетарием, на крестьянина опирающийся и намечающий путь. Наше искусство – это интеллигент, колеблющийся между крестьянином и пролетарием, неспособный органически слиться ни с тем, ни с другим, но по промежуточному своему положению, по связям своим более тяготеющий к мужику: стать мужиком не может, но может мужиковствовать. Между тем без руководителя-рабочего революции нет. Отсюда основное противоречие в самом подходе к теме. Можно даже сказать, что поэты и писатели нынешних остро-переломных годов отличаются друг от друга преимущественно тем, как они выбиваются из противоречия и чем заполняют провалы: один – мистикой, другой – романтикой, третий – осторожной уклончивостью, четвертый – все заглушающим криком. При всем разнообразии приемов преодоления существо противоречия одно и то же: порожденная буржуазным обществом отделенность умственного труда, в том числе и искусства, от физического, – тогда как революция явилась делом людей физического труда. Одной из конечных задач революции является полное преодоление разобщенности этих двух видов деятельности. В этом смысле, как и во всех остальных, задача создания нового искусства идет целиком по линии основных задач культурно-социалистического строительства.

Смешно, нелепо, до последней степени глупо притворяться, будто искусство может пройти мимо потрясений нынешней эпохи. События эти подготовляются людьми, ими совершаются и на них же обрушиваются, меняя их самих. Искусство прямо и косвенно отражает жизнь людей, которые делают или переживают события. Это относится ко всему искусству, и самому монументальному, и самому интимному. Если бы природа, любовь, дружба не были связаны с социальным духом эпохи, лирика давно прекратила бы свое существование. Только глубокий перелом истории, т. е. классовая перегруппировка общества, встряхивает индивидуальность, устанавливает другой угол лирического подхода к основным темам личной поэзии и тем самым спасает искусство от вечных перепевов.

Но ведь «дух» эпохи действует незримо и независимо от субъективной воли? Как сказать... Конечно, в последнем счете, он отражается на всех. И на тех, которые его приемлют и воплощают, и на тех, кто безнадежно ему противоборствует, и на тех, кто пассивно пытается

укрыться от него. Но пассивно укрывающиеся незаметно отмирают. Противоборствующие способны разве лишь оживить одной–другой запоздалой вспышкой старое искусство. Новое же искусство, которое проведет новые грани и расширит русло творчества, может быть создано только теми, кто живет заодно со своей эпохой. Если от сегодняшнего дня провести линию к будущему социалистическому искусству, то придется сказать, что сейчас мы проходим едва лишь через подготовку к подготовке.

В резких схематических чертах группировки нынешней нашей литературы таковы: Внеоктябрьская литература, от суворинских фельетонистов до тончайших лириков помещичьего суходола, отмирает вместе с классами, которым служила. В формально–генеалогическом смысле она является завершением старшей линии старой нашей литературы, сперва дворянской, а под конец буржуазной с начала до конца.

«Советская» мужиковствующая литература, формально, но уже с гораздо меньшей бесспорностью, генеалогию свою может вывести из славянофильских и народнических течений старой литературы. Конечно, и мужиковствующие – не непосредственно от мужика. Они немислимы были бы без предшествующей дворянско–буржуазной литературы, младшей линией которой они являются. Сейчас они себя перелицовывают соответственно новой социальной обстановке.

Футуризм представляет собою также бесспорное ответвление старой литературы. Но в пределах ее русский футуризм не успел развернуться и, достигнув необходимого буржуазного перерождения, получить официальное признание. Он оставался на богемской стадии, нормальной для каждого нового литературного течения в капиталистически–городских условиях, когда разразилась война и революция. Толкаемый событиями, футуризм направил свое развитие в новое, революционное русло. Пролетарского искусства тут не вышло и выйти, по самому существу дела, не могло. Футуризм, оставаясь во многом богемски–революционным ответвлением старого искусства, ближе, непосредственнее и активнее других течений входит в формирование нового искусства.

Как значительны бы ни были достижения отдельных пролетарских поэтов, в общем так называемое «пролетарское искусство» проходит через ученичество, рассеивая элементы художественной культуры вширь, ассимилируя новому классу, пока еще в лице очень тонкой прослойки, старые достижения и являясь в этом смысле одним из истоков будущего социалистического искусства.

В корне неправильно противопоставление буржуазной культуре и буржуазному искусству пролетарской культуры и пролетарского искусства. Этих последних вообще не будет, так как пролетарский режим – временный и переходный. Исторический смысл и нравственное величие пролетарской революции в том, что она залагает основы внеклассовой, первой подлинно человеческой культуры.

Наша политика в искусстве переходного периода может и должна быть направлена на то, чтобы облегчить разным художественным группировкам и течениям, ставшим на почву революции, подлинное усвоение ее исторического смысла и, ставя над всеми ими категорический критерий: за революцию или против революции, – предоставлять им в области художественного самоопределения полную свободу.

Революция находит в искусстве свое отражение, пока очень частичное, поскольку перестает быть для художников внешней катастрофой, поскольку цех поэтов и художников, старых и новых, срастается с живой тканью революции, научается воспринимать ее изнутри, а не со стороны.

Не скоро еще уляжется социальный водоворот. В Европе и в Америке предстоят десятилетия борьбы. Люди не только нашего, но и следующего поколения будут ее участниками, героями и жертвами. Искусство этой эпохи будет целиком под знаком революции. Этому искусству нужно новое сознание. Оно непримиримо прежде всего с мистицизмом, как открытым, так и переряженным в романтику, ибо революция исходит из той центральной идеи, что единственным хозяином должен стать коллективный человек и что пределы его могущества определяются лишь познанием естественных сил и умением использовать их. Оно непримиримо с пессимизмом, скептицизмом и всеми другими видами духовной протрации. Оно реалистично, активно, исполнено действенного коллективизма и безграничной творческой веры в будущее...

\* \* \*

Главы, посвященные нынешней литературе и составляющие первую часть книги, были года два тому назад задуманы как предисловие к старым статьям, но работа разрослась во время летнего отдыха 22-го года. Не доведенная до конца, она пролежала до лета 23-го года. Нам пришлось значительно пополнить и переработать прошлогодние наброски на основании нового литературного материала. Но и сейчас они, конечно, очень далеки от законченности и полноты...

\* \* \*

Во второй части книги собраны статьи, охватывающие – без системы – межреволюционный период (1907–1914 гг.). Литературно–критические статьи, предшествовавшие революции 1905 г., я сюда не включил. По двум причинам: во–первых, это была другая эпоха, резко отличная, во–вторых, в самих статьях еще слишком много ученичества.

Статьи второй части захватывают, отнюдь не исчерпывая, период эгоистического перерождения, эстетического «утоньшения», индивидуализирования, обуржуазивания интеллигенции. Из лаборатории межреволюционной эпохи «официальная» интеллигенция вышла такую, какую мы ее видим во время войны: буржуазно–патриотической – и во время революции: эгоистически–саботажной, безыдейно–ненавистнической, контрреволюционной.

Статьи, относящиеся к художественно–культурной жизни Запада, включены в книгу постольку, поскольку они служили той же цели: показать, в каком направлении шло идеологическое перерождение русской интеллигенции.

Связь между второй и первой частями книги та, что переходное, т. е. сегодняшнее, искусство всеми своими корнями уходит во вчерашний, дореволюционный день. И еще та связь, какая дается единством марксистской оценки автора.

В старых статьях, образующих вторую часть книги, есть немало строк, посвященных цензуре. Разумеется, строки эти дадут не одному враждебному революции критику повод показать советской власти язык. Чтобы не лишать господ критиков этой счастливой возможности, мы не вычеркнули ни одной такой строки, даже и в тех случаях, когда она явно способна натолкнуть на «симметрические» заключения по адресу Советской власти. Мы говорим в старых статьях о том, что царская цензура была поставлена на борьбу с силлогизмом. И это верно. Мы боролись за право силлогизма против цензуры. Силлогизм сам по себе – доказывали мы при этом – беспомощен. Вера во всемогущество отвлеченной идеи наивна. Идея должна стать плотью, чтобы стать силой. Наоборот, социальная плоть, даже совершенно потерявшая свою идею, еще остается силой. Класс, исторически переживший себя, еще способен держаться годами и десятилетиями мощью своих учреждений, инерцией своего богатства и сознательной контрреволюционной стратегией. Мировая буржуазия является ныне таким пережившим себя классом, выступающим против нас во всеоружии средств обороны и нападения. Если она колеблется вкладывать капитал в советские концессии, то она ни на минуту не поколебалась бы вложить средства в газеты и издательства во всех концах революционной страны. Империализм во всем «демократическом» мире создал такую обстановку для газет (цены, условия кредита, подкуп и пр.), которая позволяет ему утверждать, что ни одна коммунистическая, т. е. независимая от империализма, газета не может выходить без материального содействия... Советской власти. Зато Стайнес в Германии, Херст в Америке имеют любую нужную им газету для любого употребления. Вот этого режима революция не может допустить. И у нас есть цензура, и очень жестокая. Она направлена не против силлогизма («силлогизмы» Керзона – Пуанкаре!), а против союза капитала с предрассудком. Вот почему мы не опасаемся исторических аналогий, на которые так тароваты дешевенькие демократы, ужасно недовольные, когда реакция бьет их по правой щеке, а революция по левой. Мы боролись за силлогизм против самодержавной цензуры, и мы были правы. Наш силлогизм оказался не бесплотным. Он отражал волю прогрессивного класса и вместе с этим классом победил. В тот день, когда пролетариат прочно победит в наиболее могущественных странах Запада, цензура революции исчезнет за ненадобностью...

Мы перепечатаваем старые статьи без изменения – со всеми их цензурными условностями и недомолвками. Иначе пришлось бы переделывать иные статьи с начала до конца. Только в тех немногих, впрочем, случаях, где слишком очевидны изменения и сокращения, произведе-

денные рукой редакции по цензурным соображениям, мы делали попытки приблизительного восстановления первоначального текста. В отдельных местах мы позволили себе не только сгладить стиль, но и сбавить тон в оценках, которые кажутся нам теперь чрезмерными, или устранить детали, которые были опровергнуты дальнейшим ходом развития того или другого писателя. Нужно, однако, сказать, что такого рода поправки сравнительно незначительны и касаются второстепенных моментов.

Л. Троцкий  
19 сентября 1923 г.

## Часть II СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### I. ВНЕОКТЯБРЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### **Отгородившиеся. – Неистовствующие. – «Островитяне». – Пенкосниматели. – «Присоединившиеся». – Мистицизм и канонизация Розанова**

Октябрьская революция опрокинула не правительство Керенского, а целый общественный режим, основанный на буржуазной собственности. Этот режим имел свою культуру и свою официальную литературу. Крушение режима не могло не стать – и стало – крушением дооктябрьской литературы.

Певчая птица поэзии, как и сова, птица мудрости, дает о себе знать только на закате солнца. Днем творятся дела, а в сумерки чувство и разум начинают отдавать себе отчет в совершенном. Идеалисты, и в том числе глуховатые и слеповатые последыши их, русские субъективисты, думали, что мир движется сознанием, критической мыслью, иначе сказать, что прогрессом заведует интеллигенция. На самом же деле во всей прошлой истории сознание только ковыляло за фактом, а ретроградное тупоумие профессиональной интеллигенции после опыта русской революции не нуждается в доказательствах. С полной ясностью этот закон наблюдается, как сказано, и в области искусства. Традиционное приравнение поэтов к пророкам может быть принято в том разве смысле, что поэты отражают эпоху с таким же примерно запозданием, как и пророки. Если бывает, что иные пророки и поэты «опережают свое время», то это значит лишь, что они дали выражение известным потребностям общественного развития не с таким запозданием, как прочие их коллеги.

Для того чтобы по русской литературе конца прошлого – начала нынешнего столетия прошла предрассветная дрожь революционного «предчувствия», нужно было, чтобы история произвела в течение предшествовавших десятилетий глубочайшие изменения в хозяйственном фундаменте страны, в социальных группировках и в чувствах широких народных масс. Чтобы литературную авансцену заняли индивидуалисты, мистики и эпилептики, нужно было, чтобы революция 1905 г. разбилась о свои внутренние противоречия, Дурново разгромил рабочих в декабре, Столыпин разогнал две думы и создал третью. Райская птица Сирии поет после солнечного заката, тогда же, когда вылетает вещая сова. Целое поколение русской интеллигенции сложилось (или развратилось) на заполняющей межреволюционный промежуток (1907–1917 гг.) социальной попытке примирения между монархией, дворянством и буржуазией. Социальная обусловленность не значит непременно сознательная заинтересованность. Но интеллигенция и содержащий ее господствующий класс – сообщающиеся сосуды: закон равенства уровней применим и здесь. Старое интеллигентское радикальство и отщепенство, находившие в период русско-японской войны свое выражение в сплошь пораженческих настроениях интеллигенции, быстро исчезали под звездой 3 июня. Пользуясь метафизическими и поэтическими притираниями чуть не всех веков и народов и прибегнув к помощи отцов церкви, интеллигенция все откровеннее «самоопределялась», возвещая свою самоценность безотносительно к «народу». Крикливость этого естественного процесса обуржуазивания являлась своего рода мстостью за огорчения, которые доставил ей народ в 1905 г. своим упорством и непочтительностью. Тот, например, факт, что Леонид Андреев – наиболее громкая, если не наиболее глубокая художественная фигура межреволюционной эпохи – закончил орбиту свою в органе Протопопова – Амфитеатрова, является символическим в своем роде указанием на социальные источники андреевского символизма. Тут уже социальная обусловленность переходила в откровенную заинтересованность. Под эпидермой изысканнейшего индивидуализма, неспешных мистических поисков, учтивой вселенской тоски отлагался жирок буржуазного примирения, и это сразу сказалось пошлейшими патриотическими виршами, когда «органическое» развитие третьеиюньского режима сотряслось катастрофой мировой свалки.

Испытание войны оказалось, однако, непосильным не только для третьиононьской поэзии, но и для ее социальной основы: военное крушение режима надломило позвоночник междуреволюционному поколению интеллигенции. Леонид Андреев, чувствуя, как из-под ног исчезает казавшаяся столь устойчивой кочка, на которую опирался куполок его славы, с визгом, хрипом и пеной размахивал руками, пытаясь что-то спасти, что-то отстоять...

Несмотря на урок 1905 г., интеллигенция все еще таила в душе надежду восстановить свою духовную и политическую гегемонию над массами. Война укрепила ее в этих иллюзиях. Патриотическая идеология была тем психологическим цементом, которого, конечно, не могло дать «новое религиозное сознание», золотушное со дня рождения, и которого даже не стремился дать туманный символизм. Выросшая из войны и ее непосредственно замкнувшая демократическая революция дала сильнейший толчок – но уже на самый короткий срок – возрождению интеллигентского мессианизма. Март – последняя историческая вспышка. Догоравший фитиль закадил керенщиной...

Затем Октябрь, вежа, далеко выходящая из истории интеллигенции, но в то же время попутно отмечающая ее невозвратный провал. Но как раз в провале, придавленная к земле всеми грехами прошлого, она буйно забредила его величием. Мир опрокинулся в ее сознании окончательно: она – прирожденный представитель народа; у нее в руках рецептурная книга истории. Большевики орудуют китайским опиумом и латышским сапогом; держаться долго против народа нельзя... Новогодние тосты на тему «через год в Москве». Злое поглупение, маразм! Но не замедлило обнаружиться; против народа править действительно нельзя, а вот против эмигрантской интеллигенции можно, и даже с успехом, и при том совершенно независимо от того, о какой эмиграции идет речь – о внешней или внутренней.

Предреволюционная зыбь начала столетия, первая революция, не давшая победы, напряженное, но неустойчивое равновесие контрреволюции, извержение войны, мартовский пролог, октябрьская драма – все это тяжело и часто как таран било по интеллигентскому сознанию. Где тут было ассимилировать факты, претворять их в образы и находить для образов выражение в слове? Мы получили, правда, «Двенадцать» Блока и несколько произведений Маяковского. Это кое-что, намек, скромный задаток, но не уплата по счетам истории, даже не начало уплаты. Искусство обнаружило – как всегда в начале большой эпохи – ужасающую беспомощность. Невостребованные к священной жертве поэты оказались, как и полагается, ничтожней всех детей ничтожных мира. Символисты, парнасцы, акмеисты, которые проносились над социальными интересами и страстями не иначе, как бы на облаке, отыскивались в екатеринодарском Осваге или в штате дефензивы маршала Пилсудского. В стихах и прозе высокого врангелевского напряжения они предавали нас анафеме.

Более чуткие, а отчасти и более осторожные – замолкли. Мариетта Шагинян интересно рассказывает, как она в первые месяцы революции подвизалась на Дону в качестве инструктора по ткацкому делу. Понадобилось не только отойти от письменного стола к ткацкому станку, но и от себя отойти, чтобы не потерять себя окончательно. Другие нырнули в пролеткульты, политпросветы, музеи и молчком отсиживались от самых трагических и грозных событий, какие когда-либо переживала земля. Годы революции стали годами почти полного поэтического безмолвия. И виноват в этом вовсе не Главбум. Ибо что не было напечатано тогда, могло бы быть напечатано теперь. И не непременно за революцию, но хотя бы и против нее. Заграничную литературу мы знаем: круглый нуль. Но и наша не дала еще ничего, что было бы адекватно эпохе.

\* \* \*

Литература после Октября хотела притвориться, что ничего особенного не произошло и что это вообще ее не касается. Но как-то вышло так, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, – и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле. Значительнейшая часть старой литературы оказалась, и не случайно, за рубежом, – и вот случилось так, что именно в литературном-то отношении эта часть и вышла в тираж. Существует ли Бунин? О Мережковском нельзя сказать, что его не стало, потому что его по существу никогда и не было. Или Куприн? Или Бальмонт? Или сам Чириков? Или, может быть, «Жар-птица», «Сполохи» и прочие издания, наиболее примечательной литературной чертой коих является сохранение твердого знака и буквы ять? Все это

сплошь упражнения в книге жалоб на берлинской станции: очень долго не подают лошадей на Москву, и пассажиры выражаются. В провинциальнейших «Сполохах» художественное творчество представлено Немировичем-Данченко, Амфитеатовым, Чириковым, Первухиным и другими штатными покойниками, впрочем едва ли когда серьезно рождавшимися. Некоторые, довольно, впрочем, неясственные признаки жизни обнаруживает Алексей Толстой. Но за это—то он и отлучен от круговой поруки хранителей твердого знака и прочих отставной, с позволения сказать, козы барабанщиков.

Маленький практический урок социологии на тему о том, что нельзя обмануть историю! Ну, хорошо, насилие: земли отняли, фабрики отняли, банковские вклады отобрали, сейфы вскрыли, — а таланты, а идеи? Ведь эти—то невесомые ценности были вывезены за границу в угрожающем для русской «культуры» и особенно ее достолюбезного псаломщика, М. Горького, размере. Почему же из всего этого ничего не произошло? Почему это эмиграция не может назвать ни одного имени, ни одной книги, на которых стоило бы остановиться? Потому что нельзя обмануть историю и подлинную (не псаломщицкую) культуру. Октябрь вошел в судьбы русского народа как решающее событие, и всему придал свой смысл и свою оценку. Прошлое сразу отошло, поблекло и обвисло, и художественно оживить его можно только ретроспекцией от того же Октября. Кто вне октябрьских перспектив, тот опустошен насквозь и безнадежно. Оттого—то такими свечами ходят мудрецы и поэты, которые с этим «не согласны» или которых это «не касается». Им просто напросто нечего сказать. По этой, а не по иной причине эмигрантской литературы не существует. А на нет и суда нет.

В трупном разложении эмиграции довершился некий полированный тип посвистывающего циника. Все течения и направления вошли к нему в кровь как дурная болезнь, которая иммунизировала его от всякой дальнейшей идейной заразы. Совсем законченно представлен этот тип нестесняющимся г. Ветлугиным. Может быть, кто—нибудь и знает, с чего он начал. Но это несущественно. Его книжки («Третья Россия», «Герои») свидетельствуют о том, что автор читал, видел и слышал разное и всякое и умеет водить по бумаге пером (*manier la plume*). Он начинает свою книжку почти что с элегии по погибшим тончайшим интеллигентским душам, а кончает одой вороватому мешочнику, какой явится, видите ли, хозяином будущей «Третьей России». И это уже будет настоящая Россия, на страже частной собственности, без поз, но зато богатеющая, беспощадная в жадности. Ветлугин, который был с белыми и отверг их, когда они провалились, предусмотрительно выдвигал свою кандидатуру в идеологи мешочнической России. В смысле определения собственного призвания это было метко. Только вот насчет третьей России... Так или иначе, но в четком стиле безошибочно слышится — увы червонный валет. Первая книжка писалась приблизительно в эпоху кронштадтских событий (1921 г.), и Ветлугин считал, что с Советской Россией покончено. Прошло небольшое число месяцев, расчеты не оправдались, и Ветлугин, если не ошибаемся, обретается ныне в сменовеховцах. Но это все равно; он радикально защищен цинизмом от идейных шатаний, даже от ренегатства. Прибавим еще, что попутно Ветлугин пишет маргариновый роман с наводящим на размышления заглавием: «Записки мерзавца»... И таких немало. Ветлугин лишь поярче. Они лгут даже бескорыстно, просто оттого, что утратили интерес различать правду от лжи. Может быть, они-то и являются подлинным отстоем второй России, которая дожидается третьей.

Полочкой повыше, но и побледнее будет г. Алданов. Он кадетистее и, стало быть, фарисеистее. Алданов принадлежит к тем будто бы умудренным, которые усвоили себе тон высшего скептицизма (не цинизма, о нет!). Отвергая прогресс, эти люди готовы принять ребяческую теорию Вико о повторении исторического круговорота. Нет вообще более суеверных людей, чем скептики. Алдановы не мистики в полном смысле слова, т. е. не имеют своей позитивной мифологии, но политический скептицизм создает для них повод рассматривать все политические явления под углом зрения вечности; это способствует особому стилю, с благороднейшей картавостью.

Алдановы почти что всерьез принимают свое величайшее превосходство над революционерами вообще, коммунистами в особенности. Им кажется, что мы не понимаем того, что они понимают, революция представляется им результатом того, что не вся интеллигенция прошла ту школу политического скептицизма и литературного стиля, которые составляют духовный капитал Алдановых.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См.: Алданов М. А. Огонь и дым,

На эмигрантском досуге они пересчитали формальные и фактические противоречия в речах и заявлениях советских деятелей (а мыслимо ли без противоречий?), неправильно построенные фразы в передовицах «Правды» (а таких фраз, надо признаться, немало), – и в результате слово «глупость» (наша) в противопоставлении уму (ихнему) так и пестрит на написанных ими страницах. Правда, историю они проморгали, ничего не предвидели, власть утеряли, с нею и капиталы, но это объясняется уже разными причинами и главным образом – *entre nous* – хамским характером русского народа. Но превыше всего Алдановы считают себя стилистами – уже по тому одному, что превозмогли рыхлую фразу Милюкова и нагло-адвокатскую – Гессена. Стилль их, кокетливо–простой, без ударений и характера, как нельзя лучше приспособлен для литературного обихода людей, которым нечего сказать. Самодовлеющая манера разговора, независимо от материи его, эта светскость ума и стиля, какой недоставало нашей старой интеллигенции, вырабатывалась уже в межреволюционный период (1907–1914 гг.). А теперь дополнительно кое–что подсмотрели в Европе и пишут книжки: иронизируют, вспоминают, притворяются чуть–чуть зевающими, но из вежливости подавляющими зевом, цитируют на разных языках, делают скептические предсказания и тут же опровергают. Сперва это кажется занятым, потом скучным, под конец омерзительным. Шарлатанство бессильной фразы, книжное фланерство, духовное лакейство!

А лучше всего общие настроения Ветлугиных, Алдановых и прочих в любезной стихотворной форме выразил некий пребывающий в Париже дон Аминадо: И кто порукою, что верен идеал? Что станет человечеству привольно?! Где мера сущего?! Грядите, генерал!.. На десять лет! И мне, и вам – довольно!

Как видим, испанец не горд. «Грядите, генерал!» Генералы–то (и даже адмирал) грянули. Вот только разве что не дошли...

\* \* \*

И по ею сторону границ осталось немалое количество дооктябрьских писателей, родственных потусторонним, внутренних эмигрантов революции. Дооктябрьский – это у будущего историка культуры будет звучать так же тяжеловесно, как у нас «средневековый» в противовес новой истории. Октябрь совершенно всерьез показался большинству принципиальных сторонников дооктябрьской культуры нашествием гуннов, от которых нужно уходить в катакомбы с так называемыми «светильниками знания и веры». Однако эти укрывшиеся и отгородившиеся нового слова не сказали. Правда, «дооктябрьская» или «внеоктябрьская» литература в России значительнее эмигрантской. Но и она сплошь эпигонственна, поражена бледной немощью.

Сколько вышло за этот год стихотворных сборников, – на многих из них звучные имена, на мелких страничках короткие строки, и каждая из них неплоха, и они связаны в стихотворение, где немало искусства и есть даже отголосок когдатшнего чувства, – а все вместе сегодняшнему, пооктябрьскому человеку совершенно и целиком не нужно, как стеклярус – солдату на походе. Как бы увенчанием этой отрешенной литературы, этого тупика вышедших в тираж мыслей и чувств является плотный, прекрасно изданный сборник «Стрелец», где стихи, статьи и письма Сологуба, Розанова, Беленсона, Кузмина, Голлербаха и других напечатаны в количестве трехсот нумерованных экземпляров. Роман из римской жизни, письма об эротическом культе быка Аписа, статья о Софии земной и горней – триста нумерованных книг, – какая безнадежность, какое умирание! Лучше бы проклинали и неистовствовали: все–таки похоже на жизнь.

«И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, народ, неуважающий святынь» (Гиппиус 3., Последние стихи 1914–18 гг.). Это, конечно, не поэзия, но зато какая натуральная публицистика! Стремление декадентски–мистической поэтессы овладеть палкой (в ямбах–с!) – какой неподражаемый кусочек жизни. Когда Гиппиус грозит «народу» своими хлыстами «на века», то тут, конечно, преувеличение, если понимать в том смысле, что проклятия Гиппиус будут в течение столетий потрясать сердца, – но сквозь это вполне извинительное по обстоятельствам преувеличение вы ясно видите натуру: столь томную вчера еще питерскую барыню, столь украшенную талантами, столь либеральную, столь современную, – и вот, и вдруг эта преисполненная собственными утонченностями барыня увидела черную, вопиющую неблагодарность со стороны черни «в гвоздевых сапогах» и оскорбленная в самом своем



святом в неистовый бабий визг (хотя и в ямбах) превращает свое бессильное остервекивание. И впрямь: если не потрясать, то заинтересовать будет этот визг, и, пожалуй, через сотню лет историк русской революции укажет пальцем, как гвоздевый сапог наступил на лирический мизинчик питерской барыни, которая немедленно же показала, какая под декадентски-эротически-христианнейшей оболочкой скрывается натуральная собственническая ведьма. И вот этой натуральной ведьмистостью стихи Зинаиды Гиппиус возвышаются над другими, более совершенными, но «нейтральными», то есть мертвыми.

Когда среди таких столь ныне многочисленных «нейтральных» книжечек и книжонок попадает «Двор чудес» Ирины Одоевцевой, то вы уже почти готовы примириться с неправдой этой модернизированной романтики саламандр, рыцарей, летучих мышей и умершей луны во имя двух-трех пьес, отражающих жестокий советский быт. Тут баллада об извозчике, которого насмерть загнал вместе с его лошадей комиссар Зон, рассказ о солдате, который продавал соль с толченым стеклом, и, наконец, баллада о том, почему испортился в Петрограде водопровод. Узор комнатный, такой, который должен очень нравиться кузену Жоржу и тете Ане. Но все же есть хоть махонькое отражение жизни, а не просто запоздалый отголосок давно пропетых перепевов, занесенных во все энциклопедические словари. И мы готовы на минуту присоединиться к кузену Жоржу: «Очень, очень милые стихи. Продолжайте, mademoiselle!»

Речь идет не только о переживших Октябрь «стариках». Есть группа внеоктябрьских молодых беллетристов и поэтов. Не уверен в точности, насколько эти молодые молодые, но в предреволюционную и предвоенную эпоху они, во всяком случае, либо были начинающими, либо вовсе еще не начинали. Пишут они рассказы, повести, стихи, в которых с известным не очень индивидуальным мастерством изображают то, что полагалось не так давно, чтобы получить признание в тех пределах, в каких полагалось. Революция растоптала их надежды («гвоздевый сапог!»). По мере сил они притворяются, что ничего такого, в сущности, не было, и выражают это свое подшибленное высокомерие в не очень индивидуальных стихах и в прозе. Только время от времени они отводят душу показыванием небольшого и нетемперamentного кукиша в кармане.

Для всей этой группы метром является Замятин, художник «Островитян». Дело у него идет, собственно, об англичанах. Замятин знает их и изображает в ряде очерков неплохо, но в конце концов довольно внешне, как наблюдательный, даровитый и не очень к себе требовательный иностранец. Но под той же обложкой у него очерки о русских островитянах, об интеллигентах, которые живут на острове в чуждом и враждебном им океане советской действительности. В этих своих очерках Замятин потоньше, но не глубже. В конце концов автор сам островной человек, и притом с маленького островка, куда он эмигрировал из нынешней России. И пишет ли Замятин о русских в Лондоне или об англичанах в Петрограде, сам он остается несомненным внутренним эмигрантом. По своему подтянутому стилю, в котором выражается особое писательское джентльменство (на границе снобизма), Замятин как бы создан для учительствования в кружках молодых, просвещенных и бесплодных островитян<sup>1</sup>.

Несомненнейшими островитянами является группа Художественного театра. Они не знают, куда девать свою высокую технику и себя самих. То, что совершается вокруг, им враждебно и уж во всяком случае чуждо. Подумать только: люди до сих пор живут в настроениях чеховского театра. «Три сестры» и «Дядя Ваня» в 1922 году! Чтоб переждать ненастье – не может ненастье длиться долго, – они ставили «Дочь мадам Анго», которая помимо прочего давала возможность чуть-чуть пофрондировать против революционных властей... Теперь они показывают блазировавшимся европейцам и все оплачивающим американцам, какой прекрасный был у старой помещицы России вишневым сад и какие были тонкие и томные театры. Благородная, вымирающая каста ювелирного театра... Не сюда ли относится и даровитейшая Ахматова?

В «Цехе поэтов» собрались отменно просвещенные слагатели стихов, которые знают географию, отличаются рококо от готики, объясняются на французском языке и в высшей степени

<sup>1</sup> После того как это было написано, я познакомился с группой поэтов, которые почему-то сами себя именуют «островитянами» (Тихонов и др.). Но у них-то как раз слышатся живые готы, по крайней мере у Тихонова, молодого, свежего, обещающего. Откуда же экзотическое наименование?

привержены к культуре. Они считают – и вполне основательно, – что «наша культура есть еще младенческий, слабый лепет» (Георгий Адамович). Внешней полировкой их не подкупишь: «лоск не может заменить настоящей культуры» (Георгий Иванов). Вкус их достаточно точен, чтобы почувствовать, что Оскар Уайльд все-таки сноб, а не поэт, в чем нельзя с ними не согласиться. Они презирают тех, кто не ценит «школы, т. е. дисциплины, знания, стремления вперед», – а такой грех нам не чужд. Они прорабатывают свои стихи очень тщательно. Некоторым из них, например Оцупу, даже дан талант. Оцуп – поэт воспоминаний, сновидений и страхов. Он на каждом шагу проваливается в прошлое. «Счастье жизни» отворяет ему только память. «Я даже место нахожу свое – поэта–зрителя и мещанина, спасающего свой живот от смерти», – говорит он с ласковой иронией над собою. Но и страх его никак не истерический, а почти что уравновешенный, страх владеющего собой европейца и, что прямо-таки утешительно, без мистических подергиваний, вполне культурный страх. Но отчего же пустоцветом прорастает их поэзия? Оттого, что они не творцы жизни, не участники в созидании ее чувств и настроений, а запоздалые пенкосниматели, эпигоны чужою кровью созданных культур. Они – образованные и даже изысканные имитаторы, начитанные, даже одаренные звукоподражатели, и не более того.

В свое время дворянин Версиров, под маской гражданина цивилизованного мира, был просвещеннейшим блюдолизом чужой культуры. У него был взращенный в нескольких дворянских поколениях вкус. В Европе он чувствовал себя почти как дома. Со снисходительным или злым презрением глядел он на радикального семинариста, который «категорил» по Писареву, французские слова произносил с акцентом просвирни, а насчет манер... но о манерах уж лучше и не говорить. И тем не менее этот семинарист 60-х годов и его продолжатель–семидесятник были строителями русской культуры, – к тому времени, когда Версиров уже окончательно определился как бесплоднейший пенкосниматель.

Русское кадетство, запоздалый буржуазный либерализм начала XX века, насквозь проникнуто уважением и даже «благоговением» к культуре, к ее устойчивым основам, к ее стилю, к ее «аромату», а в балансе – круглый нуль. Смерть ретроспективно то искреннейшее презрение, с каким кадеты со своих профессорско–адвокатско–писательско–культурных высот относились к большевизму, и сравните с тем презрением, какое история обнаружила к кадетству. В чем же дело? Да в том, что, как и у Версирова, только в переводе на буржуазно–профессорский язык, кадетская культурность оказалась всего–навсего запоздалым отражением чужих культур в поверхностной пленке русской общественности. Либерализм означал в истории Запада могущественное движение против небесных и земных авторитетов и в неистовствах революционной борьбы повышал материальную культуру и культуру духа. Франция, какую мы ее знаем со стороны ее бытовой культурности, законченных форм обходительности, этой в кровь народных масс всосавшейся вежливости, вышла такую из жаровни нескольких революций. Вот этот же «варварский» процесс сдвигов, потрясений, катастроф отложился и в нынешнем французском языке, с его сильными сторонами и слабостями, точностью и негибкостью, – и в стилях французского искусства. Чтобы снова сообщить гибкость и ковкость французскому языку, нужна – скажем мимоходом – новая большая революция (не в языке, а в обществе), и то же самое нужно, чтобы поднять французское искусство, столь консервативное при всех своих новшествах, на иную, высшую ступень.

Кадетство же наше, запоздалая имитация либерализма, пыталось снять с истории задаром пенку парламентаризма, культурной обходительности, уравновешенного искусства (на твердой базе прибыли и ренты). Подсмотреть европейские стили, индивидуально или в кружковом порядке, продумать их и даже в себя вобрать, чтобы затем в любом из этих стилей обнаружить, что сказать–то собственно и нечего, на такое хватает и Адамовича и Ирецкого и многих иных. Но ведь это не творчество культуры, а только пенкоснимательство.

Когда некий кадетский эстет, совершив большое путешествие в теплушке, потом об этом сквозь зубы рассказывал: как он, образованнейший европеец, с самыми лучшими вставными зубами и дотошным знанием балетной техники у египтян, был доведен хамской революцией до необходимости путешествовать со вшивыми мешочниками, – то у вас к горлу подвинчивало чувство физического отвращения к вставным зубам, балетной эстетике, вообще ко всей этой накраденной по европейским прилавкам культурности, и возникало твердое убеждение,

что самая последняя по счету вошь самого оголтелого мешочника в механике истории значительнее и, так сказать, необходимее этого насквозь прокультуренного и по всем радиусам бесплодного себялюбца.

В довоенную эпоху, т. е. прежде, чем культурные пенкосниматели встали на четвереньки и патриотически завыли, у нас стал вырабатываться газетный стиль. Правда, Милюков все еще пространно мямлил и вавилонил профессорско–думские передовицы, а его соредактор Гессен сервировал самые лучшие образцы бракоразводного процесса. Но, в общем, отучались все–таки от традиционной отечественной разляпанности на почтенном постном масле «Русских Ведомостей». Этот маленький газетно–стилистический прогресс под Европу (оплаченный, к слову сказать, кровью 1905 г., от коей пошли партии и Дума) как бы бесследно утонул в волнах революции 1917 г. Зарубежные ныне кадеты, бракоразводные и иные, с величайшим злорадством указывают на литературную слабость советской печати. И действительно, пишем мы, в общем, плоховато, бесстильно, подражательно, даже под «Русские Ведомости». Стало быть, регресс? Нет, только переход от пенкоснимательской подделки прогресса, от наемно–адвокатской дешевки, к величайшей культурной продвижке вперед целого народа, который – дайте чуть–чуть сроку! – создаст себе свой стиль и для газет, и для всего другого...

И еще об одной категории: *rallies*. Это термин из французской политики и означает присоединившихся. Так называли бывших роялистов, примирившихся с республикой. Они отказались от борьбы за короля, даже от надежд на него и лояльно перевели свой роялизм на республиканский язык. Вряд ли кто–нибудь из них написал бы Марсельезу, даже если б она не была написана раньше. Сомнительно также, чтоб они с энтузиазмом пели ее строфы против тиранов. Но присоединившиеся живут и дают жить другим. Таких *rallies* немало среди нынешних поэтов, художников, актеров... Они не клеветают, не проклинают, наоборот, приемлют, но, так сказать, в общих чертах и «не беря на себя ответственности», – где следует, дипломатично молчат или лояльно обходят, а в общем претерпевают и принимают, что называется, посильное участие. Это не сменовеховцы собственно – там все же своя идеология, – а просто замиренные обыватели от искусства, зауряд–службисты, иногда не бездарные. Таких *rallies* мы находим всюду, даже в портретной живописи: пишут «советские» портреты, и пишут иногда большие художники. Опыт, техника – все налицо, только вот портреты непохожи. Почему бы? Потому что у художника нет внутреннего интереса к тому, кого он пишет, нет духовного сродства и «изображает» он русского или немецкого большевика, как писал в академии графин или брюкву, а пожалуй, и того нейтральнее.

Имен называть не к чему, ибо это целый слой. Присоединившиеся ни Полярной звезды с неба не снимут, ни беззвучного пороха не выдумают. Но они полезны, необходимы – пойдут навозом под новую культуру. А это вовсе не так мало.

\* \* \*

Выхолощенность нынешнего внеоктябрьского искусства очень видна на судьбе интеллигентских религиозных исканий и находок, которые «оплодотворяли» господствовавшее течение дореволюционной литературы, символизм. Несколько слов об этом здесь сказать необходимо.

От материализма и «позитивизма», отчасти даже от марксизма – через критическую философию (кантианство) – интеллигенция с начала столетия передвигалась к мистицизму. В межреволюционные годы «новое религиозное сознание» мигало и чадило многими подслеповатыми огнями. Между тем сейчас, когда сдвинулась серьезно с места глыба официального православия, комнатные мистики, чудившие каждый на свой лад, поджали хвосты: эти масштабы не по ним. Без содействия салонных пророков и журнальных святош из бывших марксистов, наоборот, при посильном их противодействии, волны революционного прибое докатились до стен русской церкви, которая не знала реформации. Она оборонялась от истории жесткой неподвижностью форм, автоматической обрядностью и государственной силой. Сама она пред царским государством склонялась нижайше – и почти неизменно продержалась на несколько лет дольше своего самодержавного союзника и покровителя. Но очередь дошла и до нее. Обновленческое, сменовеховское направление в церкви есть запоздалая по-

пытка бюрократизированной заранее буржуазной реформации под покровом приспособления к советскому государству. Политическая революция наша совершилась – да и то против воли буржуазии – всего за несколько месяцев до революции рабочего класса. Реформация церкви открылась лишь через четыре года после пролетарского переворота. Если «живая церковь» освящает социальную революцию, то это только в поисках покровительственной окраски. Пролетарской церкви не может быть. Церковная реформация преследует, по существу, буржуазные цели: освобождение церкви от средневековой сословной громоздкости, замену мимического ритуала и шаманства более индивидуализированным отношением к небесным чинам, словом, придание религии и церкви большей гибкости и приспособляемости. В первые четыре года церковь ограждала себя от пролетарской революции угрюмым оборонительным консерватизмом. Теперь она переходит на нэп. Если советский нэп есть сочетание социалистического хозяйства с капиталистическим, то нэп церковный есть буржуазная прививка к феодальному стволу. Признание диктатуры трудящихся диктуется, как сказано, законом мимичности.

Но раскачка векового здания церкви началась. Слева – у «живой церкви» есть свое левое крыло – поднимаются более радикальные голоса. Еще левее – радикальные секты. Наивный, только пробуждающийся рационализм взрыхляет почву для атеистических и материалистических семян. Настала эпоха больших потрясений и обвалов в этом царстве, которое объявляло себя не от мира сего. Где же «новое религиозное сознание»? Где пророки и реформаторы из питерских и московских литературных салонов и кружков? Где антропософия? Ни слуху ни духу... Бедные мистические гомеопаты чувствуют себя, как выкинутые на льдину комнатные коты в половодье. Похмелье первой революции породило их «новое религиозное сознание», вторая революция растоптала его.

Г. Бердяев, например, все еще обвиняет тех, кто не верит в бога и не заботится о загробной жизни, в буржуазности. Разве не потеха? Недолгое социал–демократическое прошлое оставило в распоряжении этого писателя словцо «буржуазность», которым он ныне и отбивается от советского антихриста. Беда–то, однако, в том, что русские рабочие не верят ни в чох, ни в сон, а буржуазия стала сплошь верующей – после того, как лишилась достоинства. В том–то и состоит одно из многих неудобств революции, что она до последней степени обнажает социальные корни идеологии.

Так «новое религиозное сознание» и сошло на нет, весьма наследив, однако, в литературе. Целое поколение поэтов, принявших революцию 1905 года за ночь Ивана Купалы и ожегших деликатные крылья на ее костре, ввело небесную иерархию в свои ритмы. К ним примыкала межреволюционная молодежь. Но так как поэты, в силу дурной традиции, и раньше обращались в затруднительных обстоятельствах к нимфам, Пану, Марсу и Венере, то под углом поэтической формы тут совершилась только национализация Олимпа. В конце концов Марс или святой Егорий – это смотря по тому: хорей или ямб. Но несомненно, что у многих, по крайней мере у некоторых, под этим скрывались свои переживания, – какие? – главным образом испуга. Потом пришла война, которая испуг интеллигенции растворила в общей горячечной тревоге. Затем явилась революция, которая испуг сгустила до паники. Чего ждать? К кому обратиться? К чему притулиться? Кроме святцев, ничего не оставалось. Разбалтывать новорелигиозную жидкость, дистиллировавшуюся до войны в бердяевских и иных аптечках, сейчас охотников немного: у кого мистические позывы, тот просто осеняет себя праотческим крестом. Революция стерла и смысла индивидуальную татуировку, вскрыв традиционное, родовое, воспринятое с молоком кормилицы и не разложенное критической мыслью по причине ее слабости и малодушия. В стихах почти безотлучно водворяется Христос. Самой ходкой тканью поэзии – в век механизированной текстильной индустрии – становится богородицын плат.

С недоумением читаешь большинство наших стихотворных сборников, особенно женских, – вот уж поистине где без бога ни до порога. Лирический круг Ахматовой, Цветаевой, Радловой и иных действительных и приблизительных поэтесс очень мал. Он охватывает самое поэтессу, неизвестного, в котелке или со шпорами, и непременно бога – без особых примет. Это очень удобное и портативное третье лицо, вполне комнатного воспитания, друг дома, выполняющий время от времени обязанности врача по женским недомоганиям. Как

этот не молодой уже персонаж, обремененный личными, нередко весьма хлопотливыми поручениями Ахматовой, Цветаевой и других, умудряется еще в свободные часы заведовать судьбами вселенной – это просто–таки уму не постижимо. Для Шкапской, такой органической, биологической, такой гинекологической (Шкапская – талант неподдельный!), бог – нечто вроде свахи и повитухи, т. е. с атрибутами всемогущей салопницы. И если позволена будет нота субъективизма, мы охотно признаем, что этот широкозадый бабий бог хоть и не очень импозантен, но куда симпатичнее надзвездного парового цыпленка мистической философии.

Как не прийти в конце концов к выводу, что нормальная голова образованного филистера есть сорный ящик, куда история попутно сбрасывает шелуху и скорлупу своих разновременных достижений: тут и апокалипсис, и Вольтер, и Дарвин, и псалтырь, и сравнительная филология, и дважды два, и стеариновая свеча. Постыдная крошка, более унижительная, чем пещерное невежество. «Царь природы», который непременно хочет «служить», виляя хвостом, и видит в этом голос «бессмертной души»! А на поверку так называемая душа представляет собою «орган» куда менее совершенный и гармоничный, чем желудок или печень, ибо у «бессмертной» много рудиментарных отростков и слепых мешков, куда набивается походя всякая застарелая дрянь, вызывающая то и дело зуд и духовные нарывы. Иногда они прорывают рифмованными строками; тогда это выдается за индивидуалистическую и мистическую поэзию и печатается аккуратненькими книжками.

\* \* \*

Но ни в чем, может быть, не обнаружилось с такой интимной убедительностью опустошение и гниение интеллигентского индивидуализма, как в повальной нынешней канонизации Розанова: «гениальный» философ, и провидец, и поэт, и мимоходом рыцарь духа. А между тем Розанов был заведомой дрянью, трусом, приживальщиком, подлипалой. И это составляло суть его. Даровитость его была в пределах выражения этой сути.

Когда говорят о «гениальности» Розанова, выдвигают главным образом его откровения в области пола. Но попробовал бы кто–нибудь из почитателей свести воедино и систематизировать то, что сказано Розановым на его приспособленном для недомолвок и двусмысленностей языке о влиянии пола на поэзию, религию, государственность, – получилось бы нечто весьма скудное и нимало не новое. Австрийская психоаналитическая школа (Фрейд, Юнг, Альберт Адлер и др.) внесла неизмеримо больший вклад в вопрос о роли полового момента в формировании личного характера и общественного сознания. Тут по существу дела и сравнивать нельзя. Даже и парадоксальнейшие преувеличения Фрейда куда более значительны и плодотворны, чем размашистые догадки Розанова, который сплошь сбивается на умышленное юродство и прямую болтовню, твердит зады и врет за двух.

И тем не менее должно признать, что не стыдящиеся славословить Розанова и склоняться перед ним внешние и внутренние эмигранты попадают в точку: в своем духовном приживальстве, в пресмыкательстве своем, в трусости своей Розанов только доводил до крайнего выражения их основные духовные черты, – трусость перед жизнью и трусость перед смертью.

Некий Виктор Ховин – теоретик футуризма, что ли? – удостоверяет, что подлая переметчивость Розанова проистекала из сложнейших и тончайших причин: если Розанов, забежав было в революцию (1905 г.), не покидая, впрочем, «Нового Времени», повернул затем вправо, то единственно потому, что испугался обнаруженной им сверхличной банальности; и если добежал до выполнения щегловитовских поручений по ритуалу, и если писал одновременно в «Новом Времени» в правом направлении, а в «Русском Слове», за псевдонимом, – в левом, и если, в качестве сводни, сманивал к Суворину молодых писателей, то единственно опять–таки от сложности и глубины душевной своей организации. Эта глуповатая и слюнявая апологетика была бы хоть чуть–чуть бдительнее, если бы Розанов приблизился к революции во время гонений на нее, чтобы затем отшатнуться от нее во время победы. Но вот чего уж с Розановым не бывало и быть не могло. Ходынской катастрофу, как очистительную жертву, он воспевал в эпоху торжествующей победоносцевщины. Учредительное собрание и террор, все самое что ни на есть революционное, он принял в октябрьский период 1905 г., когда молодая революция, казалось, уложила правящих на обе лопатки. После 3 июня (1907 г.) он пел третьейюнецев. В эпоху беилисиады доказывал употребление евреями христианской крови. Незадолго до смерти

писал со свойственным ему юродским кривлянием о евреях как о «первой нации в мире», что, конечно, немногим лучше бейлисиады, хоть и с другой стороны. Самое доподлинное в Розанове: перед силой всю жизнь червем вился. Червеобразный человек и писатель: извивающийся, скользкий, липкий, укорачивается и растягивается по мере нужды – и как червь, противен. Православную церковь Розанов бесцеремонно – разумеется, в своем кругу – называл навозной кучей. Но обрядности держался (из трусости и на всякий случай), а помирать пришлось, пять раз причащался, тоже... на всякий случай. Он и с небом своим двурушничал, как с издателем и читателем.

Розанов продавал себя публично, за монету. И философия его таковская, к этому приспособленная. Точно так же и стиль его. Был он поэтом интерьерчика, квартиры со всеми удобствами. Глумясь над учителями и пророками, сам он неизменно учительствовал: главное в жизни – мягонькое, тепленькое, жирненькое, сладенькое. Интеллигенция в последние десятилетия быстро обуржуазивалась и очень тяготела к мягонькому и сладенькому, но в то же время стеснялась Розанова, как подрастающий буржуазный отпрыск стесняется разнужданной кокотки, которая свою Науку преподает публично. Но по существу – то Розанов всегда был ихним. А теперь, когда старые перегородки внутри «образованного» общества потеряли всякое значение, равно как и стыдливость, фигура Розанова принимает в их глазах титанические размеры. И они объединяются ныне в культе Розанова: тут и теоретики футуризма (Шкловский, Ховин), и Ремизов, и мечтатели–антропософы, и немечтательный Иосиф Гессен, и бывшие правые, и бывшие левые! «Осанна приживальщику! Он учил нас любить сладкое, а мы бредили буревестником и все потеряли. И вот мы оставлены историей – без сладкого...»

\* \* \*

Катастрофа, личная, как и общественная, всегда большая проверка, ибо необманно обнаруживает подлинные, а не показные связи, личные и общественные. Именно через Октябрь дооктябрьское искусство, которое стало почти сплошь противооктябрьским, обнаружило свою неразрывную связь с господствующими классами старой России. Это теперь так наглядно, что даже нет надобности прощупывать руками. В эмиграцию ушел помещик, капиталист, военный и штатский генерал, их адвокат и их поэт. И все они решили, что погибла культура. Конечно, поэт считал себя независимым от буржуа и даже вступал с ним в пререкание. Но когда вопрос оказался поставлен с революционной серьезностью, то поэт сразу обнаружил себя приживальщиком до мозга костей. Этот исторический урок по части «свободного» искусства развернулся параллельно с уроком по части всех других «свобод» демократии – той самой, которая подметала и подтирала за Юденичем... Искусство новой истории, индивидуальное и профессиональное, – в противоположность старому, народному, коллективному – выросло на избытке и досуге господствующих классов и остается на содержании у них. Элемент содержанства, почти неощутимый при непотревоженности общественных отношений, грубо выпер наружу, когда топор революции подрубил старые сваи.

Психология приживальства и содержанства вовсе не равнозначна покорности, учтивости и почтительности. Наоборот, она предполагает весьма резкие сцены, взрывы, расхождение, угрозы полным разрывом – но только угрозы. Фома Фомич Опискин, классический тип старого дворянского приживальщика «с психологией», почти всегда находился в – состоянии домашнего восстания. Но дальше гумна, помнится, не уходил. Это очень грубо, конечно, во всяком случае неучтиво сопоставлять Опискина с академиками и почти классиками; Буниным, Мережковским, Зинаидой Гиппиус, Н. Котляревским, Зайцевым, Замятиным и пр. Но из исторической песни слова не выкинешь. Обнаружились приживальщиками и содержанцами. И если у одних эта черта получила более буйное проявление, то у большинства внутренних эмигрантов, отчасти по независящим условиям, а главным образом, надо думать, по группировке темпераментов, подрубленное под корень содержанство приняло уныло–тоскующий характер и сходит на нет в воспоминаниях и повторных переживаниях.

## А. Белый

В Белом межреволюционная (1905–1917 гг.), упадочная по настроениям и захвату, утончавшаяся по технике, индивидуалистическая, символическая, мистическая литература находит наиболее сгущенное свое выражение, и через Белого же она громче всего расшибается об Октябрь. Белый верит в магию слов; об нем позволительно сказать поэтому, что самый псевдоним его свидетельствует о его противоположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым.

Воспоминания Белого о Блоке – поразительные по своей бессюжетной детальности и произвольной психологической мозаичности – заставляют удесятенно почувствовать, до какой степени это люди другой эпохи, другого мира, прошлой эпохи, невозвратного мира. Дело тут никак не в чередовании поколений – это люди нашего поколения, – а в социальном складе, в духовном типе, в исторических корнях. Для Белого «Россия – большой луг, зеленый, яснополянский, шахматовский» (Шахматове – имение Блока). В этом образе предреволюционной и революционной России, как зеленого луга, притом яснополянского и шахматовского – до какой степени тут глубока старорусская, помещицье–чиновничья, в лучшем случае тургеневски–гончаровская подоплека, и как это астрономически далеко от нас, и как хорошо, что далеко, и какой отсюда прыжок через века – к Октябрю!..

Бежин ли луг, или шахматовский, или яснополянский, или обломовский – это образ покоя и растительной гармонии. Корнями Белый в старом, но где взять старой гармонии? Наоборот, у Белого – все потрясено, все перекошено и выбито из равновесия Яснополянский покой заменен у него не динамикой, а суетливым и суетным бегом на месте Мнимая динамичность Белого – только перепрыгивание и барахтание на кочках исчезающего, рассыпающегося старого быта. Его словесное кружение никуда не ведет. Нет в нем и намека на идейную революционность. По сердцевине своей это бытовая и духовный консерватор, утративший почву под ногами и отчаявшийся. «Записки мечтателя», журнал, вдохновляемый Белым, есть сочетание отчаявшегося бытовика, у которого печка дымит, и привыкшего к духовным радениям интеллигента, которому без шахматовского луга трудно даже о загробной жизни размыслиться. «Мечтатель» Белый – приземистый почвенник на подкладке из помещицье–бюрократической традиции, только описывающий большие круги вокруг себя самого.

Сорванный с бытовой оси индивидуалист, Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново, – а произведения его, при всем различии их художественных ценностей, представляют собою неизменно поэтическую или спиритуалистическую возгонку старого быта. И оттого так несносны в последнем счете эта подобострастная возня с собою, это обожествление самых заурядных фактов собственного духовного обихода – в наше время массы и скорости, действительно творящих новый мир... Если так богослужебно писать о встрече с Блоком, то как же писать о больших событиях, с которыми связаны судьбы народов?

В воспоминаниях Белого о младенчестве его («Котик Летаев») есть интересные психологические прозрения, не всегда художественно достоверные, нередко внутренне убедительные; но связь их друг с другом через оккультные рассуждения, мнимые глубины, нагромождения образов и слов изводит до крайности полной своей бесплодностью. Белый усиливается локтями и коленями протиснуться сквозь детскую душу в потусторонний мир. И следы локтей видны на всех страницах, а потустороннего мира нет как нет. Да и откуда бы, собственно, ему взяться?

Белый сам не так давно написал о себе – он всегда занят собою, рассказывает о себе, ходит вокруг себя, обнюхивает себя, обсасывает себя – несколько очень правильных мыслей: «Под моими теоретическими абстракциями „максимум“, быть может, таился осторожно нащупывающий почву минималист. Я ко всему подходил окольным путем, нащупывая почву издали, гипотезой, намеком, методологическим обоснованием, оставаясь в выжидательной нерешительности»... («Воспоминания об Александре Блоке»). Называя максималистом Блока, Белый о себе самом прямо говорит, как о «меньшевике» (в духе святом, конечно, а не в политике). Эти слова могут показаться неожиданными под пером Мечтателя и Чудака (с прописных букв!); но в конце концов если столько говоришь о себе, то иногда скажешь и правду.

Белый не «максималист», вот уж ни в малейшей степени, а несомненный «минималист», тоскующий и взыскующий осколок старого быта и его мироощущения в новой обстановке. И совершенно верно, что он ко всему подходит окольным путем. Весь его «Петербург» построен окольным методом. Оттого он и воспринимается как потуга. Даже там, где достигается художественный результат, т. е. когда в сознании читателя вырастает образ, результат этот оплачивается слишком дорогой ценой, так что после окольных путей, напряжений и потуг читатель не испытывает эстетического удовлетворения. Это все равно, как если бы вас в дом ввели через дымовую трубу, а, войдя, вы увидели бы, что есть дверь и что войти через нее куда проще.

Его ритмическая проза ужасна. Фраза повинуется не внутреннему движению образа, а внешней метрике, которая сперва вам кажется лишней, затем утомляет навязчивостью, под конец отравляет существование. Уже одно предчувствие того, что фраза закончится ритмически, вызывает острое раздражение, как ожидание повторного скрипа ставней во время бессонницы. С шагистикой ритма идет у Белого параллельно фетишизм слова. Что слово человеческое не только выражает понятие, но и имеет свою звуковую ценность, это совершенно бесспорно, и без такого отношения к слову не было бы поэзии, как, впрочем, и прозаического мастерства. Мы не собираемся также отрицать приписываемые Белому в этой области заслуги. Тем не менее самое полновесное и полнозвучное слово не может дать больше того, что в него вложено. Белый же ищет в слове, как пифагорейцы в числе, второго, особого, сокровытого, тайного смысла. Оттого он так часто загоняет себя в словесные тупики. Если вы перегнете средний палец через указательный и прощупаете предмет, то получите впечатление удвоенности, и если продолжите опыт, вам станет не по себе: вместо того чтобы правильно пользоваться осязанием, вы насилуете его, чтобы обманывать себя. Вот такое впечатление от художественных приемов Белого: в них есть неизменно фальшивая усложненность.

Игра на созвучных словах, замена логической или психологической мотивации словесным изломом или акустической связью, характеризует застойное, по самой своей сути средневековое мышление. Белый тем судорожнее цепляется за слова, тем неистовее насилует их, чем туже приходится его косным понятиям в среде, преодолевшей косность. Сильнее всего Белый в тех случаях, когда пишет плотный старый быт. Его манера и там утомительна, но небесплодна: вы ясно видите, что – Белый сам от этого старого быта, плоть от плоти и дух от духа его, что он насквозь консервативен, пассивен, умерен и что ритмика и словесные подергивания – это только средства, при помощи которых сорвавшийся с бытовой оси Белый тщетно борется с пассивностью и трезвенностью в себе.

Во время войны Белый попал в последователи к немецкому мистiku Рудольфу Штейнеру, конечно, «доктору» – и дежурил в Швейцарии по ночам под куполом антропософского храма. Что такое антропософия? Интеллигентски–спиритуалистическая, на философских и поэтических цитатах взопревшая перелицовка христианства. Более точных данных сообщить не могу, так как Штейнера не читал и читать не собираюсь. Считаю себя вообще вправе не интересоваться «философскими» системами, выясняющими отличия хвостов веймарской и киевской ведьмы, поскольку не верю в ведьму вообще (если не считать упомянутой выше Зинаиды Гиппиус, в реальность коей верую безусловно, хотя о размерах хвоста ее не могу сообщить ничего определенного). Другое дело – Андрей Белый: если небесные дела для него самое значительное, то о них бы и благовествовать. Между тем Белый, который на что уж обстоятелен и о своем переезде через канал рассказывает так, будто собственными глазами наблюдал по крайней мере сцену в саду Гефсиманском, если не шестой день творения, – тот же Белый, как только дело доходит до его антропософии, становится кратким, беглым, предпочитая фигуру умолчания. Одно только и сообщает: «Не я, а Христос во мне Я», и еще: «в боге родимся, во Христе умираем, в святом духе возрождаемся». Это утешительно, но... тае–тае... не ясно. Популярнее Белый, однако, не выражается, очевидно, из довольно–таки основательного опасения впасть в богословскую конкретность, слишком уж соблазнительную: ибо материализм неизбежно подминает под себя всякое позитивное, «онтологическое» верование, образуемое не иначе как по образу и подобию материи, хотя бы и фантастически перекошенной. Если веруешь позитивно, объясни, из какого пера у ангелов крылья и из какой субстанции у ведьмы хвост? Из страха перед этими законнейшими вопросами господа спи-



ритуалисты так утончают свою мистику, что в конце концов их астральное бытие становится замысловатым псевдонимом небытия. Тогда, снова испугавшись (незачем, в самом деле, было и огород городить!), они отшатываются назад, к катехизису. Так в колебаниях между неутешительной астральной пустотой и богословскими преискурантами и протекает духовное прозябание мистиков антропософского и вообще философского вероисповедания. Белый упорно, но тщетно маскирует пустоту ^акустической инструментровкой и насильственной метрикой. Белый пытался мистически вознестись над Октябрьской революцией и даже попутно усыновить ее, указав ей место среди прочих дел земных, которые, впрочем, для него в целом, по собственному его слову, «ерунда». Сорвавшись в этой своей попытке, – еще бы не сорваться! – Белый ожесточился. Психологическая механика этого процесса так же проста, как анатомия картонного плясуна: несколько дырочек, несколько ниточек. Но из этих дырочек и ниточек у Белого выходит апокалипсис, не общий, а его собственный, Андрея Белого... «Дух правды меня заставляет сказать про свое отношение к социальной проблеме: „Да, знаете, как–то так... Хотите чаю?“ Что же, неужто и нет обывателя вовсе? Вот он: я – обыватель!» Бесвкусица? Да, натянутое гримасничанье, трезвенное юродство... И это пред лицом народа, переживающего революцию! В высокомернейшем предисловии к своей неэпопейной «Эпопее» Андрей Белый обличает нашу советскую эпоху, «ужасную для литератора, чувствующего свое призвание к огромным, монументальным полотнам». Его, монументалиста, влекут, видите ли, «к арене ежедневности», к расписыванию «бонбоньерочек». Можно ли, спрашивается, с большей грубостью опрокинуть и действительность и логику вниз головой? Это Белого–то революция отвлекает от полотен к бонбоньеркам! С необыкновеннейшими подробностями, захлебываясь не столько даже в деталях, сколько в словесной пене, рассказывает Белый, как его «под куполом Иоаннова Здания»... «овлажнили дождями словесности» (буквально!); как он узнавал «страну Живомыслия»; как «Иоанново Здание» стало для него «образом феоретпческих (!) путешествий». Пречистая и пресвятая галиматья! При чтении ее каждая следующая страница кажется несносней предыдущей. Это самодовольное отыскивание психологических гнид, это мистическое предание их казни на ногте – не иначе, как «под куполом Иоаннова Здания», – эта чванная, напыщенная, с холодной позевотой сделанная трусливо-суеверная пачкотня, вот это выдается за «монументальное полотно»; а призыв повернуться лицом к тому, что совершается величайшей революцией в геологических пластах народной психологии, воспринимается как приглашение расписывать «бонбоньерочки». Это у нас–то, в Советской России, «бонбоньерочки»! Ну и бесвкусица же, ну и словесное же распутство! Да ведь как раз «Иоанново Здание», воздвигнутое в Швейцарии духовными фланерами и туристами, и есть безвкусная, докторски-немецкая бонбоньерка, начиненная «котиками» и всякими иными обсахаренными мухами. А вот Россия наша есть сейчас гигантское полотно, разработки которого хватит на века. Отсюда, с вершин наших революционных кряжей, берут начало истоки нового искусства, нового мироощущения, нового сцепления чувств, нового ритма мысли, нового устремления слова. И через 100, и через 200, и через 300 лет будут с великим эстетическим волнением обнаруживать и вскрывать эти истоки освобожденного человеческого духа и... и натолкнутся на «мечтателя», который отмахивался от «бонбоньерок» («бонбоньерок»!!!) революции и требовал (от нее же!!!) обеспечения за ним материальной возможности изображать, как он спасался в Швейцарии от войны, и как он, изо дня в день, ловил в бессмертной душе неких мелких насекомых и распластывал их на пальце – «под куполом Иоаннова Здания».

А в той же эпопее Белый заявляет: «Устои обычной действительности для меня – ерунда». И это перед лицом народа, который истекает кровью, чтобы передвинуть «устои обычной действительности». Ну, конечно, ни больше ни меньше: ерунда. А пайка требует – да не обычного, а для больших полотен, пропорционального. И негодует, что не торопятся преподнести. Казалось бы, стоит ли из-за пайка-с, из-за «ерунды»-с омрачать христианнейшее состояние духа? Ведь он не он, а Христос в нем. Ведь в святом духе воскреснет. Чего же тут–то, в нашей земной ерунде–то, на печатный лист размазывать желчь по поводу недостаточности пайка? Антропософское благочестие освобождает не только от художественного вкуса, но и от общественной стыдливости.

Белый – покойник, и ни в каком духе он не воскреснет.

## II. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОПУТЧИКИ РЕВОЛЮЦИИ

Внеоктябрьская литература в том виде, как она охарактеризована нами в первой главе, сейчас уже, в сущности, пройденная ступень. В первый период писатель активно противопоставлял себя Октябрю, отказывая всему связанному с революцией в художественном признании по тем же мотивам, по которым учитель отказывался учить детей октябрьской России. Внеоктябрьский характер литературы был, таким образом, не только выражением глубокой отчужденности двух миров, но и орудием активной политики, саботажем художников. Эта политика сама себя свела на нет: старая литература уже не столько не хочет, сколько не может.

Между буржуазным искусством, которое изживает себя в перепевах или в молчании, и новым искусством, которого еще нет, создается переходное искусство, более или менее органически связанное с революцией, но не являющееся в то же время искусством революции. Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Николай Тихонов и «серапионовы братья», Есенин с группой имажинистов, отчасти Клюев были бы невозможны – все вместе и каждый в отдельности – без революции. Они это сами знают и не отрицают этого, не чувствуют потребности отрицать, а некоторые даже и провозглашают со всей настоятельностью, Это не литературные службисты, которые начинают понемножку «изображать» революцию. Это и не сменовеховцы, ибо там предполагается разрыв с прошлым, радикальная перемена фронта. Большинство перечисленных писателей очень молоды, от 20–30 лет. Никакого дореволюционного прошлого у них не было, разрывать им если и приходилось, то с пустяками. Литературный и вообще духовный облик их создан революцией, тем углом ее, который захватил их, и все они приемлют ее каждый по-своему. Но в этих индивидуальных пристрастиях есть у них у всех общая черта, которая резко отделяет их от коммунизма и всегда грозит противопоставить ему. Они не охватывают революции в целом, и им чужда ее коммунистическая цель. Они все более или менее склонны через голову рабочего глядеть с надеждой на мужика. Они не художники пролетарской революции, а ее художественные попутчики, в том смысле, в каком это слово употреблялось старой социал-демократией. Если внеоктябрьская (по существу противоктябрьская) литература есть умирающая литература буржуазно-помещичьей России, то литературное творчество «попутчиков» есть своего рода новое, советское народничество, без традиций старого народничества и – пока – без политических перспектив. Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции? Этого вопроса нельзя сейчас, однако, предпринять и в самой приблизительной степени. Разрешение его зависит не только от субъективных свойств того или иного из попутчиков, но главным образом от объективного хода вещей в ближайшее десятилетие.

Однако в двойственности мироощущения попутчиков, порождающей беспокойную неуверенность в себе, – постоянная опасность, художественная и общественная в одно и то же время. Блок эту морально-художественную раздвоенность чувствовал глубже других: он вообще был глубже. В воспоминаниях о нем Надежды Павлович есть такая фраза: «Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером... Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе». В выражении мысли некоторая незаконченность, столь обычная для Блока, да и к тому же мы имеем здесь дело с воспоминаниями, которые, как известно, не всегда точны. Но внутренняя вероподобность и значительность этой фразы заставляют верить ей. Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в себе, а большевики главную – то ось и передвинули. Никто из попутчиков революции – а попутчиком был и Блок, и попутчики составляют ныне очень важный отряд русской литературы – не несет стержня в себе, и именно поэтому мы имеем только подготовительный период новой литературы, только этюды, наброски и пробы пера – законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди.

## Николай Клюев

Буржуазной поэзии конечно же не бывает, ибо поэзия – свободное искусство, а не служение классам'. Но вот Клюев, крестьянский поэт, и не только сам сознает это, но повторяет, подчеркивает, хвалится. Разница тут в том, что крестьянский поэт не чувствует внутреннего побуждения прикрывать свое лицо – не только от других, но прежде всего от себя самого. Крестьянство русское, веками угнетавшееся, стремившееся вверх, идейно одухотворявшееся в течение десятилетий народничеством, в тех немногих случаях, когда находило своего поэта, не внушало ему ни социального, ни художественного побуждения скрывать свой крестьянский облик: как в старину у Кольцова, так, и еще даже более, в последние годы у Клюева.

Именно на нем, на Клюеве, видим снова жизненную силу социального метода литературной критики. Говорят нам, что писатель начинается там, где начинается индивидуальность, а, стало быть, источник его творчества – неповторяемая его душа, а не класс. И верно, что без индивидуальности нет писателя. Но если индивидуальность поэта – и только – раскрывается в его творчестве, – к чему тогда истолкование искусства? К чему, скажем, литературная критика? Художник, если он действительный художник, о своей неповторимой индивидуальности скажет, во всяком случае, лучше, чем разбалтывающий его критик. Но дело – то в том, что если индивидуальность неповторяема, то это вовсе не значит, что она неразложима. Индивидуальность есть сочетание родового, национального, классового, временного, бытового, – именно в своеобразии сочетания, в пропорциях психохимической смеси и выражается индивидуальность. Одна из важнейших задач критики – разложить индивидуальность художника (т. е. его искусство) на составные элементы и обнаружить их соотношение. Этим критика приближает художника к читателю, у которого тоже ведь как–никак своя «неповторимая душа», только

От одного опытного и начитанного журналиста я получил по поводу этих строк громоздкое письмо с доказательствами классового характера литературы. Мой корреспондент принял саркастическую фразу в самом положительном смысле. Боюсь, не случилось бы этого и с другими: внимательных читателей на свете не так уж много. Посему вбиваю кол настоящего примечания с надписью; «Внимание, здесь ирония!» художественно не выраженная, не «избранная», но представляющая сочетание тех же видовых и родовых элементов, что и душа поэта. Вот и оказывается, что мостом от души к душе служит не неповторимое, а общее. Через общее только неповторимое и познается. Общее же определяется у человека наиболее глубокими и неотразимыми условиями, формирующими его «душу»: социальными условиями воспитания, существования, труда и общения. Социальные же условия, в историческом человеческом обществе, это прежде всего условия классовой принадлежности. Вот почему так плодотворен классовый критерий во всех областях идеологии, в том числе и в искусстве, и даже в искусстве особенно, ибо оно выражает нередко наиболее глубокие и потаенные социальные внушения. Разумеется, социальный критерий не исключает, а идет рука об руку с формальной критикой, т. е. с техническим критерием мастерства, который тоже, однако, индивидуальное проверяет общей единицей, ибо без сведения индивидуального к общему не было бы ни общения между людьми, ни мышления, ни поэзии.

Если отнять у Клюева его крестьянство, то его душа не то что окажется неприкаанной, а от нее вообще ничего не останется. Ибо индивидуальность Клюева находит себя в художественном выражении мужика, самостоятельного, сытого, избыточного, эгоистично–свободолюбивого. Всякий мужик есть мужик, но не всякий выразит себя. Мужик, сумевший на языке новой художественной техники выразить себя самого и самодовлеющий свой мир, или, иначе, мужик, пронесший свою мужичью душу через буржуазную выучку, есть индивидуальность крупная – и это Клюев.

Не всегда социальная основа искусства так ярка и неоспорима. Но это только потому, как уже сказано, что большинство поэтов связано с эксплуататорскими классами, которые именно в силу своей эксплуататорской природы говорят о себе не то, что думают, и даже думают о себе не то, чем на самом деле являются. Однако же, несмотря на целую систему социально–психических трансмиссий, приводных ремней классового лицемерия, и в самой утонченной художественной перегонке можно открыть социальное естество. И без понимания его в воздухе повисает и художественная критика и история искусства.

Говорить о буржуазности той нашей литературы, которую мы назвали внеоктябрьской, вовсе не значит, следовательно, возводить поклеп на поэтов, которые—де служат искусству, а не буржуазии. Ибо где сказано, что нельзя служить буржуазии искусством? Как геологические обвалы вскрывают напластование земных пород, так обвалы социальные обнажают классовую природу искусства. Внеоктябрьское искусство потому и поражено смертельным бессилием, что на смерть поражены те классы, с которыми оно связано всем своим прошлым: вне буржуазно—помещичьего уклада, с его бытовым букетом, без тончайших внушений усадьбы и салона, это искусство не видит смысла жизни, чахнет, замирает, сходит на нет.

Клюев не мужиковствующий, не народник, он мужик (почти). Его духовный облик подлинно крестьянский, притом севернокрестьянский. Клюев по—крестьянски индивидуалистичен: он себе хозяин, он себе и поэт. Земля под ногами и солнце над головою. У крепкого хозяина запас хлеба в закроме, удоиные коровы в хлеву, резные коньки на гребне кровли — хозяйское самосознание плотно и уверенно. Он любит похвалиться хозяйством, избытком и хозяйственной своей сметкой — так и Клюев талантом своим и поэтической хваткой: похвалить себя также естественно, как отрыгнуть после обильной трапезы или перекрестить рот после позевоты. Клюев учился. Где и чему, не знаем, но распоряжается он знаниями, как начетчик и еще как скопидом. Крестьянин зажиточный, вывезя из города случайно телефонную трубку, укрепляет ее в красном углу, неподалеку от божницы. Так и Клюев Индией, Конго, Монбланом украшает красные углы своих стихов, а украшать Клюев любит. Простая скобленная дуга у хозяина бывает только от бедности или скарденности. У хорошего хозяина дуга с резьбою, расписная, в несколько красок. Клюев хороший стихотворный хозяин, наделенный избытком: у него везде резьба, киноварь, синель, позолота, коньки и более того: парча, атлас, серебро и всякие драгоценные камни. И все это блестит и играет на солнце, а если поразмыслить, то и солнце его же, клюевское, ибо на свете заправски существует лишь он, Клюев, его талант, земля его под ногами и солнце над головой.

Клюев — поэт замкнутого и в основе своей малоподвижного мира, но все же сильно изменившегося с 1861 г. Клюев не Кольцов: сто лет прошло не даром. Кольцов простоват, покорен, скромнен. Клюев много сложнее, требовательней, затейливей, и новую стихотворную технику он вывез из города, как сосед вывез оттуда граммофон, но опять же поэтическую технику, как и географию Индии, Клюев привлекает только для того, чтобы украсить крестьянский сруб своей поэзии. У него много пестроты, иногда яркой и выразительной, иногда причудливой, иногда дешевой, мишурной — все это на устойчивой крестьянской закладке.

Стихи Клюева, как мысль его, как быт его, не динамичны. Для движения в клюевском стихе слишком много украшений, тяжеловесной парчи, камней самоцветных и всего прочего: двигаться надо с осторожностью во избежание поломки и ущерба. И, однако, Клюев принял революцию, которая есть величайшая динамика. Клюев принял ее не за себя одного, а вместе со всем крестьянством, и принял ее по—крестьянски же. Упразднением барской усадьбы Клюев доволен: «пусть о ней плачет Тургенев на полке». Но ведь революция — это прежде всего город: без города не было бы и упразднения дворянской усадьбы. Вот отсюда двойственность в отношении Клюева к революции; двойственность опять-таки не только клюевская, а общекрестьянская: города Клюев не любит, городской поэзии не признает. Очень поучительны дружески—вражеским тоном свои стихи его, в которых он убеждает поэта Кириллова отказаться от мысли о фабричной поэзии и прийти в его, клюевский, сосновый лес, единственный источник искусства. Об «индустриальных ритмах», о пролетарской поэзии, о самом принципе ее Клюев говорит с тем натуральным презрением, какое сквозит в устах каждого «крепкого» хозяина, когда он примеривается глазом к проповедующему социализм, бездомному городскому рабочему или еще того хуже — к стрекулисту. И когда Клюев благосклонно предлагает кузнецу прилечь на минуту на узорчатой мужицкой лавке, кажется, будто богатый и кряжистый олончанин милостиво подает краюху голодному потомственному питерскому пролетарию «в городском обноске на панельных стоптанных каблуках».

Клюев приемлет революцию, потому что она освобождает крестьянина, и поет ей много своих песен. По его революция без политической динамики, без исторической перспективы. Для Клюева это ярмарка или пышная свадьба, куда собираются с разных мест, опьяняются

брагой и песней, объятиями и пляской, а затем возвращаются ко двору: своя земля под ногами и свое солнце над головой. Для других – республика, а для Клюева – Русь; для иных – социализм, а для него – Китеж-град. И он обещает через революцию рай, но рай этот только увеличенное и приукрашенное мужицкое царство; пшеничный, медвяный рай: птица певчая на узорчатом крыльце и солнце, светящееся в яшмах и алмазах. Не без сомнения допускает Клюев в мужицкий рай радио, и плечистый магнит, и электричество: и тут же оказывается, что электричество – это исполинский вол из мужицкой Калевалы и что меж рогов у него – яственный стол.

Клюев, очевидно, бывал в Питере во время революции, писал в «Красной Газете», брался с рабочими, но, как хозяин себе на уме, Клюев даже в те медовые дни так и этак прикидывал, не будет ли от этого всего ущерба его клюевскому хозяйству, то бишь искусству. Если Клюеву покажется, что в городе его не ценят, то он, Клюев, тут же обнаружит нрав и накинёт цену своему пшеничному раю по сравнению с индустриальным адом. И если его в чем укорят, то он за словом в карман не полезет, противника обложит, себя похвалит крепко и убежденно. Еще недавно Клюев затеял стихотворную перебранку с Есениным, который решил надеть фрак и цилиндр, о чем и сообщил в стихах. Клюев увидел в этом измену мужицкому корню и бранчливо мылил младшему голову – ни дать ни взять богатый братан, выговаривающий брательнику, который вздумал жениться на городской шлюхе и записаться в голоштанники.

Клюев ревнив. Кто-то советовал ему отказаться от божественных словес. Клюев ударился в обиду: Видно, нет святых и злодеев Для индустриальных небес.

Неясно, верит он сам или не верит: бог у него вдруг харкает кровью, богородица за желтые боны отдаёт себя какому-то венгру. Все это выходит вроде богохульства, но выключить бога из своего обихода, разрушить красный угол, где на серебряных и золоченых окладах играет свет лампы, – на такое разорение Клюев не согласен. Без лампы не будет полноты.

Когда Клюев «подспудным, мужицким стихом» поет Ленина, то очень не легко решить: Ленин это или... анти-Ленин? Двоемыслие, двоечувствие, двоесловие. А в основе всего двойственность мужика, лапотного Януса, одним лицом к прошлому, другим – к будущему. Клюев поднимается даже до песен в честь коммуны. Но это именно песни «в честь», величальные. «Не хочу коммуны без лежанки». А коммуна с лежанкой – не перестройка по разуму, с циркулем и угломером в руках, всех основ жизни, а все тот же мужицкий рай.

Золотые деревья  
Свесят гроздьями созвучья,  
Алконостами слова  
Порассядутся на сучья.  
Медный кит

Вот поэтика Клюева целиком. Какая тут революция, борьба, динамика, устремление к новому? Тут покой, заколдованная неподвижность, сусальная сказочность, билибинщина: «алконостами слова порассядутся на сучья». Взглянуть на это любопытно, но жить в этой обстановке современному человеку нельзя.

Каков будет дальнейший путь Клюева: к революции или от нее? Скорее от революции: слишком уж он насыщен прошлым. Духовная замкнутость и эстетическая самобытность деревни, несмотря даже на временное ослабление города, явно на ущербе. На ущербе как будто и Клюев.

## С. Есенин

Есенин (и вся группа имажинистов – Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков) стоит где-то на пересечении линий Клюева и Маяковского. Корни у Есенина деревенские, но не такие глубокие, как у Клюева. Есенин моложе. Поэтом стал он в эпоху уже разворошенной революцией деревни, разворошенной России. Клюев же целиком сложился в довоенные годы и если на войну и революцию откликнулся, то в пределах очень замкнутого своего консерватизма. Есенин не только моложе, но и гибче, пластичнее, открытее влияниям и возможностям. Уже и

мужицкая подоплека его не та, что у Клюева: у Есенина нет клюевской солидности, угрюмой и напыщенной степенности. Есенин хвалится тем, что он озорник и хулиган. Правда, озорство его, даже чисто литературное («Исповедь»), не столь уж страшно. Но несомненно, что Есенин отразил на себе предреволюционный и революционный дух крестьянской молодежи, которую расшатка деревенского уклада толкала к озорству и к бесшабашности.

Город сказался на Есенине резче и острее, чем на Клюеве. Тут точка приложения для несомненных влияний футуризма. Есенин динамичнее, поскольку нервнее, гибче, восприимчивее к новому. Но имажинизм идет наперерез динамике. Самодовлеющее значение образа покупается за счет целого: части расчленяются и застывают.

Неправильно говорят, будто избыточная образность имажинистов вытекает из индивидуальных склонностей Есенина. На самом деле мы ту же черту находим и у Клюева. Его стих отягощен образностью еще более замкнутой и неподвижной. В основе своей это не индивидуальная, а крестьянская эстетика. Поэзия повторяющихся форм жизни мало подвижна в своих основах и ищет путей в сгущенной образности.

Так или иначе, но имажинизм до такой степени перегружен образами, что поэзия его кажется выючной и потому медлительной в движении. Избыточность образов сама по себе вовсе не свидетельствует о творческой силе: наоборот, она может проистекать из технической незрелости поэта, застигнутого врасплох художественно непосильными для него событиями и чувствами. Поэт как бы захлебывается образами, а читатель испытывает то же нервное нетерпение – дотянуть поскорее до конца, – как при слушании заикающегося оратора. Имажинизм во всяком случае не литературная школа, от которой можно ждать серьезного развития. И запоздалое высокомерие Кусикова («Запад, на который нам, имажинистам, чихать...») кажется курьезным и даже незанятым. Имажинизм разве лишь этапный пункт для нескольких поэтов молодого поколения, более или менее талантливых, но похожих друг на друга тем, что все они еще не перебрали.

Попытка Есенина построить имажинистским методом крупное произведение оказалась в «Пугачеве» несостоятельной. И это несмотря на то, что автор украдкой изрядно–таки разгрузил свою выючную образность. Диалогический характер «Пугачева» жестоко подвел поэта. Драма вообще наиболее прозрачная и потому наиболее непримиримая художественная форма: тут нет места для описательно–повествовательных заплат и лирической отсебятины. Диалогом Есенин и вывел себя на чистую воду. Емелька Пугачев, его враги и сподвижники – все сплошь имажинисты. А сам Пугачев с ног до головы Сергей Есенин: хочет быть страшным, но не может. Есенинский Пугачев сентиментальный романтик. Когда Есенин рекомендует себя почти что кровожадным хулиганом, то это забавно; когда же Пугачев изъясняется как отягощенный образами романтик, то это хуже. Имажинистский Пугачев немножко смехотворен.

Если имажинизм, почти не бывший, весь вышел, то Есенин еще впереди. Заграничным журналистам он объявляет себя левее большевиков. Это в порядке вещей и никого не пугает. Сейчас для Есенина, поэта, от которого – хоть он и левее нас, грешных, – все-таки пахнет средневековьем, начались «годы странствия». Воротится он не тем, что уехал. Но не будем загадывать: приедет, сам расскажет.

### **Серапионовы братья. Всеволод Иванов. Ник. Никитин**

Серапионовы братья это молодежь, которая живет еще выводком. Кой–кто из них не через литературу подошел к революции, а из революции выдвинулся в литературу. Именно потому, что краткую свою родословную они ведут от революции, у них, по крайней мере у некоторых, есть как бы внутренняя потребность отодвинуться от революции и обеспечить от ее общественных притязаний свободу своего творчества. Они как бы впервые почувствовали, что искусство имеет свои права. Художник Давид (у Н. Тихонова) увековечивает наряду с Маратом также и «руку убийцы патриота». Зачем? «Но так хорош блеск кости до локтя, темно-вишневой густотой обрызган». Серапионы нередко отодвигаются от революции, вообще от современности, иногда даже от человека, пишут дрезденских студентов, библейских евреев, тигриц и собак. Все это производит пока впечатление поисков, этюдов, подготовок.

Они всасывают в себя литературно–технические достижения дореволюционных школ, без чего вообще не может быть движения вперед. Общий их тон реалистический, но пока еще не сложившийся. Индивидуально оценивать серапионовых братьев рано – по крайней мере в рамках этой работы. В целом они наряду со многими другими признаками знаменуют возрождение литературы – после трагического провала – на новых исторических основах. Почему мы относим их к попутчикам? Потому что они связаны с революцией; потому что эта связь еще очень бесформенна; потому что они еще очень молоды, и ничего определенного нельзя сказать об их завтрашнем дне.

Самой опасной чертой серапионов является щегольство беспринципностью. Это же вздор и тупоумие, – будто бывают художники «без тенденции», т. е. без определенного, хотя бы и неоформленного, не выраженного в политических терминах отношения к общественной жизни. Верно лишь то, что у большинства художников, в эпохи органические, отношение к жизни и к ее общественным формам слагается незаметным, молекулярным путем, почти без участия критического сознания: художник берет жизнь, как она ему дана, окрашивает свое к ней отношение в те или иные лирические тона, но считает ее в основах ее незыблемой, критически не подходит к ней – так же, как к солнечной системе. И этот его пассивный консерватизм составляет невидимую ось его творчества

Переломные эпохи не позволяют художнику роскоши автоматической и безответственной выработки общественного мирозерцания. А кто щеголяет этим, не искренно или без притворства, тот либо маскирует реакционную тенденцию, либо сбивается на общественное юродство, либо просто ходит в дурачках. Ученические упражнения, в духе рассказов Синябрюхова или повести Федина «Анна Тимофеевна», можно, конечно, дать, не задумываясь над общественно–художественными перспективами, но большой или просто значительной картины дать невозможно, да даже и на эскизах долго продержаться нельзя.

Мимоходом рожденные революцией, совсем еще молодые, едва из пеленок, беллетристы и поэты в поисках за своей художнической личностью пробуют оттолкнуться от революции, которая есть для них некоторым образом быт и среда, а им еще только нужно в этой среде найти свое я. Отсюда бутады в духе «искусства для искусства», которые кажутся серапионам чрезвычайно значительными и дерзостными, а в действительности являются, в самом лучшем случае, признаком роста и уж во всяком случае – свидетельством незрелости. Если серапионы оттолкнутся от революции окончательно, они сразу обнаружатся как второ– и третьестепенные эпигоны вышедших в тираж дореволюционных литературных школ. Баловать с историей нельзя. Здесь наказание вытекает непосредственно из преступления.

Всеволод Иванов – старший, наиболее заметный из серапионов, наиболее значительный и прочный. Он пишет революцию и только революцию, но исключительно мужицкую и окраинную, чалдонскую. Односторонность темы и сравнительная узость художественного захвата накладывают на свежие и яркие краски Иванова оттенок однообразия. Он очень стихийен в своих настроениях и в стихийности недостаточно разборчив и строг к себе. Он очень лиричен, и лиризм его бьет через край: автор слишком настойчиво дает себя чувствовать, слишком часто выступает самолично, слишком громко себя выражает, слишком решительно хлопает природу и людей по спине и бедрам... Пока в этом чувствуется молодая стихийность, это даже привлекательно, но есть большая опасность, что это превратится в манеру. По мере того как стихийность будет убывать, на смену ей должно идти расширение творческого захвата и повышение мастерства. А это возможно только при строгости к себе. Лиризм, который так согревает у Иванова и природу и диалог, должен стать подспудное, внутреннее, скрытнее, скупее в формах выражения... Фраза должна рождаться из фразы естественным давлением материи художества, без видимого содействия художника. Иванов учился на Горьком, и учился с пользой. Пусть же еще раз пройдет эту школу – на этот раз методом от обратного.

Сибирского мужика, казака, киргиза Иванов знает и понимает. На фоне восстаний, боев, пожаров и усмирений он очень хорошо показывает политическую безличность мужика при крепкой его социальной устойчивости. В качестве царского солдата молодой сибирский крестьянин поддерживает в России большевиков, а вернувшись в Сибирь, служит «Толчаку» против красных. Отец его, заскучавший зажиточный мужик, ищущий новой веры, незаметно и неожиданно для себя оказывается вожаком красных партизан. Вся семья разбивается.

Деревня выжигается. Но чуть пронесется ураган, мужик метит в лесу деревья для сруба и снова строится. После шатаний в разные стороны Ванька–встанька норовит плотно усестыся на свой свинцовый зад... Отдельные картины достигают у Иванова большой силы. Превосходны сцены «разговора» дальневосточных партизан с пленным американцем, пьяного повстанческого разгула, киргизских поисков «большого бога»... А в общем, хочет ли того Иванов или не хочет, но он показывает, что крестьянские восстания в «крестьянской» России еще не революция. Мужичий мятеж вспыхивает внезапно, от мелкой искры, разрозненно, нередко жестокий в своей беспомощности– и не видать, почему он вспыхнул, куда ведет? И никогда и ни в чем не победить бы разрозненному мужичьему бунту. В «Цветных Ветрах» дан намек на стержень крестьянского восстания в фигуре городского большевика Никитина, но смутно. Никитин у Иванова – загадочный осколок другого мира, и неясно, почему вокруг него вращается крестьянская стихия. Но зато от всех этих картин революции дальнего угла исходит непреложный вывод: в большом тигеле на жарком огне переплавляется национальный характер русского народа. И Ванька–встанька из тигеля выйдет уж не тем...

Хорошо бы в этом тигеле доспеть и Всеволоду Иванову.

\* \* \*

Из числа серапионов явно выдвинулся за последний год Никитин. Написанное им в 22–м году знаменует большой скачок вперед по сравнению с предшествующим годом. Но в этом быстром созревании есть что–то тревожащее, как в рано возмужавшем подростке. Тревогу возбуждает прежде всего явственная нота цинизма, которая свойственна в большей или меньшей степени почти всем молодым, но которая у Никитина принимает моментами особенно злокачественный характер. Дело тут не в грубых словах и не в натуралистических излишествах, – хотя излишество есть все–таки излишество, – а в особом, вызывающе упрощенном, будто бы реалистическом подходе к людям и событиям. Реализм – в широком смысле этого слова, т. е. в смысле художественного утверждения реального мира, с его плотью и кровью, но и с его волей и с его сознанием – реализм может быть разный. Если взять человека, даже не социального, а только психофизического, то подойти к нему можно по–разному: и сверху, со стороны головы, и снизу, и сбоку, и кругом обойти. Никитин подходит, точнее, подбирается... снизу. Оттого все перспективы человека получаются упрощенными, а иногда и отвратительными. Даровитая скороспелость Никитина придает этому подходу особо злобный характер: на этом пути тупик.

Под словесными непристойностями и натуралистическими дебошами скрывается, не у одного Никитина, безверие или потухание веры. Это поколение было захвачено большими событиями без подготовки – политической, моральной и художественной. Устойчивого, а тем более консервативного в них ничего еще не было, и потому революция овладела ими легко. Но и крайне поверхностно, именно потому что легко. Их завертело, и они все – имажинисты, серапионы и пр. – хлыстовствовали, полусознательно исходя из убеждения, что фиговый листок есть главная эмблема старого мира. Очень поучительно, что не только в городской интеллигенции, но и в крестьянстве, и даже в рабочем классе то поколение, которое революция захватила подростком, является худшим: не революционным, а бесшабашным, с чертами анархического индивидуализма. Следующее поколение, поднявшееся уже под новым режимом, гораздо лучше: оно общественнее, дисциплинированное, требовательнее к себе, жаждет знания, серьезно формируется. Именно эта молодежь хорошо сходится со «стариками», т. е. с теми, что сложились и окрепли до марта – октября и даже до 14–го года. Революционность серапионов, как и большинства попутчиков, гораздо больше связана с поколением, которое пришло слишком поздно, чтобы готовиться к революции, и слишком рано, чтобы воспитаться в ней. Подойдя к революции с мужичьего исподу и усвоив себе полухлыстовскую перспективу на события, попутчики должны испытывать тем большее разочарование, чем явственнее обнаруживается, что революция не радение, а замысел, организация, план, труд. Имажинист Мариенгоф, снимая шляпу, почтительно иронически прощается с революцией, которая ему (Мариенгофу т. е.) изменила. И Никитин в рассказе «Пелла», где лжеревлюционнее хлыстовство находит наиболее завершенное выражение, кончает как бы без всякой внешней связи, но внутренне вполне мотивированно, скептическими словами, не столь ко-



кетливыми, как у Мариенгофа, но никак не менее циническими: «Вы устали, а я уже бросил погоню... и нынче напрасно гнаться нам. Незачем! Не ищите мертвое место».

Мы уже это один раз слышали и очень твердо помним. Молодые беллетристики и стихослагатели, захваченные в 1905 г., почти такими же словами поворачивались затем к революции («фефела!»). Снявши перед незнакомкой шляпу в 7-м году, они всерьез вообразили, что свели с ней все счеты. А она вернулась во второй раз, и притом куда основательнее. Внезапных первых «любовников» 5-го года она застала преждевременными старцами, духовно облысевшими. Зато она – совсем, по совести говоря, о том не заботясь – вовлекла в свой круг (по самой его периферии и даже почти по касательной) новую поросль старого общества. Но и тут пришел свой 7-й год: в хронологии он называется 21–22-м. Даже Ходасевич получил право сделать по адресу революции «жест», потому что какая же это прекрасная незнакомка: торговка и только!

Правда, молодые готовы по разным поводам утверждать, что они и не думают рвать с революцией, что они ею созданы, что они вне революции немислимы и не мыслят себя. Но все это очень неопределенно и даже двусмысленно. Конечно, отделить себя от революции они не могут поскольку революция, хотя и торгующая, есть факт и даже быт. Быть вне революции – значит быть в эмиграции. Об этом, конечно, речи нет. Но кроме эмиграции заграничной есть и внутренняя. И путь к ней – отчужденность от революции. Кому незачем больше гнаться, тот и есть кандидат в духовные эмигранты. А это означает неизбежно и художественную смерть, ибо незачем же себя обманывать: привлекательность, свежесть, значительность молодых – вся от революции, к которой они прикоснулись. Если это отнять, на свете станет несколькими Чириковыми больше – и только.

## **Б. Пильняк**

Пильняк – реалист и превосходный наблюдатель со свежим глазом и хорошим ухом. Люди и вещи не кажутся ему старыми, заношенными, все теми же, только приведенными революцией во временный беспорядок. Он берет их в их свежести и неповторяемости, т. е. живыми, а не мертвыми, и в беспорядке революции, который есть для него живой и основной факт, ищет опоры для своего художественного порядка.

В искусстве, как и в политике, – а в некоторых отношениях искусство приближается к политике, политика – к искусству, ибо то и другое – искусство, – «реалист» может глядеть только под ноги себе, замечать только препятствия, минусы, ухабы, прорванные сапоги, разбитую посуду. Тогда политика будет боязлива, уклончива, оппортунистична, а искусство – мелкотравчато, изъедено скептицизмом, эпизодично. Пильняк реалист. Вопрос только в масштабе его реализма. А нашему времени нужен большой масштаб.

Быт революции бивуачен. Личная жизнь, учреждения, методы, мысли, чувства – все чрезвычайно, временно, переходно, сознает свою временность и выражает ее сплошь да рядом даже в названии. Отсюда трудность художественного подхода. Бивуачность и эпизодичность имеют в себе элемент случайности, а случайность несет на себе клеймо незначительности. Революция, взятая в эпизодах своих, оказывается вдруг незначительной. Где же революция? В этом трудность. Преодолеет ее тот, кто поймет и прочувствует до дна внутренний смысл этой эпизодичности и откроет за нею историческую ось кристаллизации. «На что нам твердые дома, – говорили некогда раскольники, – ждем пришествия христового». Революция тоже не строит твердых домов, заменяя их переселениями, уплотнениями и бараками. Характер временного и барачного лежит на всех ее учреждениях. Но не потому, что она ждет пришествия христового, т. е. высшую свою цель противопоставляет материальному процессу жизненного строительства, а потому, наоборот, что она стремится, в непрерывных поисках и опытах, найти наилучшие способы для построения своего твердого дома. Все, что она делает, это эскизы, наброски, черновики на заданную тему. Их было и будет еще великое число. И неудачных много больше, чем тех, которые обещают удачу. Но все они проникнуты одной мыслью, одним исканием. Единое историческое задание одухотворяет их. Гвиу, Главбум не просто звукосочетания, в которых Пильняку слышатся завывания революционной стихии, – нет, это нарочитые, придуманные, сознательно сколоченные рабочие слова (как бывают ра-

бочие гипотезы) для сознательного, преднамеренного, нарочитого строительства – с такой степенью нарочитости, какой еще не было на земле.

«Да, через сто, полтораста лет люди будут тосковать о теперешней России, как о днях прекраснейшего проявления человеческого духа... А у меня вот башмак прорвался, и хочется за границей посидеть в ресторане, выпить виски» («Иван–да–Марья»). Подобно тому как поезду из теплушек за суматохой рук, ног, мешочников, вшей не заметен путь в две тысячи верст, говорит там же Пильняк, так из-за прорванных башмаков и всех вообще неувязок и тягот советского быта незаметен исторический перевал, совершенный именно в эти дни. «Моря и плоскогорья переместились! Ибо в России прекрасные муки рождения! Ибо Россия – озонируется! Ибо в России– жизнь! Ибо половодьями мутна вода – от наземов! Это– я знаю. Но они видят – вшей в матерщине». Вопрос поставлен с хорошей отчетливостью. Они (ущемленные мешчане, низложенные руководители, обиженные пророки, педанты, тупицы, профессиональные мечтатели) только и видят что вшей и грязь, тогда как есть еще сверх того муки рождения. Пильняк знает это. Может ли он ограничиваться стонами и судорогами, физиологическими эпизодами? Нет, он хочет дать почувствовать рождение. Это большая задача, но очень трудная. Хорошо, что Пильняк поставил ее себе. Но еще не пришло время сказать, что он разрешил ее.

Пильняк бессюжетен именно из боязни эпизодичности. Собственно, у него есть наметка как бы даже двух, трех и более сюжетов, которые вкривь и вкось продергиваются сквозь ткань повествования; но только наметка, и притом без того центрального, осевого значения, которое вообще принадлежит сюжету. Пильняк хочет показать нынешнюю жизнь в ее связи и движении, захватывает ее и так и этак, делая в разных местах поперечные и продольные разрезы, потому что она везде не та, что была. Сюжеты, вернее, сюжетные возможности, которые у него пересекаются, суть только наудачу взятые образцы жизни, ныне, заметим, несравненно более сюжетной, чем когда–либо. Но осью служат Пильняку не эти эпизодические, иногда анекдотические сюжеты... а что же? Здесь камень преткновения. Невидимой осью (земная ось тоже невидима) должна бы служить сама революция, вокруг которой и вертится вконец развороченный и хаотически перестраивающийся быт. Но для того чтобы читатель почувствовал эту ось, нужно, чтоб его прочувствовал сам автор и продумал заодно.

Когда Пильняк, неизвестно в кого метая, но попадая камнем в Замятиных и прочих остроумцев, говорит, что муравей не поймет красоты каменной бабы, ибо, переползая по ней, не увидит ничего, кроме мелких выступов и рытвин, то это метко и убийственно. Всякая большая эпоха – Реформация ли, Ренессанс, революция – должна восприниматься в целом, а не частями и частицами. Масса участвует в этих событиях непреодолимым социальным инстинктом. У единиц он возвышается на уровень обобщающего сознания. А духовные середнячки оказываются ни в тех, ни в сих, для массовидного восприятия слишком индивидуалистичны, до синтетического охвата не доросли. На их долю и остаются рытвины и выступы, о которые они набивают себе шишки, с философскими или эстетическими проклятиями. Как же обстоит на этот счет дело с самим Пильняком?

Пильняк очень метко и остро наблюдает осколочный быт наш; в этом сила его; он реалист. Сверх этого он знает и об этом своем знании заявляет, что Россия озонируется, что в ней и с ней происходят прекрасные муки рождения; что в суматохе вшей, брани, мешочников совершается величайший в истории перевал. Знает же это Пильняк, раз открыто заявляет. Но в том и беда, что только заявляет, как бы даже противопоставляя эти свои заверения живой и жестокой подлинности быта. Он не отвращается от революционной России, наоборот, приемлет и даже по–своему возвеличивает, но декларативно; художественно же оправдать не может, ибо идейно не охватывает. Оттого Пильняк так часто прорывает собственноручно ткань повествования, чтобы уже от своего имени связать поспешным узлом концы с концами, пояснить (кое–как), обобщить (из рук вон плохо), лирически окрасить (иногда прекрасно, но чаще всего – избыточно). Таких нарочитых авторских узлов у Пильняка навязано великое множество. И произведение двоится: не то в нем невидимой осью – революция, не то слишком видимой осью – сам автор, неуверенно покачивающийся вокруг да около революции. Таков пока Пильняк.

В сюжетном смысле Пильняк провинциален. Он берет революцию в ее периферии, в ее задворках, в деревне и особенно в уездном городе. У него окурковская революция. Что же, и такой подход может быть жизненным, он в своем роде даже органичнее. Но нельзя застревать на периферии, нужно найти ось революции, которая не в деревне и не в уезде. Можно через Окуров подходить к революции, но нельзя иметь окурковский угол зрения на революцию.

Уездный съезд Советов, санный путь, – «товарищ, подсади!» – лапти, тулупы, очередь в Доме Советов: за хлебом, колбасой и махоркой... – Товарищи! Вы единственные хозяева съезда и уезда и революции. – Ох, касатка, мало ты даешь, все-таки! (это насчет колбасы). – Это будет последний и решительный бой! – Интернационал! Антанта! Всемирный капитализм!..

В этих обрывках разговоров, быта, речей, колбасы и гимна есть нечто от революции, живой ее кусок, схваченный острым глазом, но наспех, на лету, и как бы извне, со стороны. Не хватает чего-то, что внутренне связывало бы эти осколки: не хватает идеи нашей эпохи. Когда пишет Пильняк теплушку, то вы чувствуете мастера, будущего мастера, возможного будущего мастера... Но вы не получаете того разрешающего противоречия удовлетворения, которое есть высший признак художественного произведения. Недоумение остается и отчасти даже сгущается. Почему этот поезд? Почему эта теплушка? И что они везут в себе – от России и для России? Никто не требует от Пильняка исторического анализа теплушки в разрезе быта и в разрезе времени, тем более пророческих вещаний, к которым он сам так немотивированно склоняется. Но если бы Пильняк сам для себя понял теплушку, ее связь с ходом событий, это передалось бы и читателю. А сейчас вшивая теплушка движется неоправданной, и прижавший ее Пильняк порождает недоумение.

Одна из позднейших работ Пильняка, «Метель», свидетельствует снова о том, какой это значительный писатель. Уездная бестолочь грязной обывательщины, издыхающей в обстановке революции, прозаическая суতোлка советских будней – и все это в окружении октябрьской метели – выступает у Пильняка не сплошной картиной, а рядом ярких пятен, метких силуэтов, убедительных набросков. Но общее впечатление все то же – тревожной двойственности.

«Ольга думала, что революция как метель и люди в ней как метелинки». Так же думает и сам Пильняк – не без влияния Блока, который брал революцию исключительно как стихию и, по характеру своего темперамента, как холодную – не как пожар, а как метель, – «и люди в ней как метелинки». Но если революция есть только всемогущество разнузданной стихии, играющей человеком, то откуда же тут «дни прекраснейшего проявления человеческого духа»? И если муки оправданы тем, что это муки рождения, то что же, собственно, рождается? Без ответа на это останутся прорванный башмак, вошь, кровь, метель, чертова чехарда, но не будет революции.

Так вот, знает ли Пильняк, что, собственно, в революционных муках рождается? Нет, не знает. Конечно, слышал (как не слышать!), но внутренне не верит Пильняк? не художник революции, а только художественный попутчик ее. Станет ли ее художником? Не знаем. Но он не стал. Потомки будут говорить о «прекраснейших днях» человеческого духа. Прекрасно: но место самого Пильняка в этих днях? Смутно, туманно, двойственно. Не оттого ли Пильняк как бы дичится явлений и людей, которые строго определяют и осмысливают совершающееся? Пильняк обходит коммунистов, чаще всего – с уважением, чуть-чуть холодно, иногда с симпатией, но обходит. Вы почти не видите у Пильняка революционера-рабочего, и главное – глазами его автор не глядит и не умеет взглянуть на совершающееся. Между тем в «Голом годе» он глядит на жизнь глазами разных своих персонажей, тоже сплошь попутчиков революции. А вот еще одно знаменательнейшее явление: для художника 1918–1921 годов не существует Красной Армии. Как так? Прошлые годы революции были прежде всего годами войны. Кровь отхлынула от сердца страны к фронтам периферии и там обильно проливалась в течение нескольких лет. Энтузиазм, веру в будущее, самоотвержение свое, ясность мысли, волю свою рабочий авангард вкладывал в эти годы в Красную Армию. Столичная красногвардейская революция конца 17 начала 18-го года в борьбе за самосохранение перелилась в фронтовые дивизии и полки. Пильняк это проглядел. Красная Армия не существует для него. Оттого 19-й год для него только голый год.

Но должен же быть у Пильняка какой-нибудь ответ на вопрос: для чего все это? Должна же у него быть своя философия революции? Вот здесь – то и открывается наиболее тревожное обстоятельство: историческая философия Пильняка совершенно ретроградна; художествен-

ный попутчик революции рассуждает так, как если бы путь ее вел не вперед, а назад. Революция тем приемлема для Пильняка, что народна, а народна она тем, что сбрасывает Петра и возрождает XVII век. Выходит так революция тем национальна, что ретроградна.

«Голый год», главное произведение Пильняка, весь в этой двойственности. Метель, наговоры, поверья, лешие и живущие столетним быком сектанты, которым Петроград ни к чему, – это фон, грунт, основа. А с другой стороны, но уж мимоходом – «завод самовозродился» – самодеятельностью группы провинциальных рабочих! «это ли не поэма, стократ величавее воскресения Лазаря?»

Город в 1918–1919 годах расхищается, и Пильняк приветствует это, ибо вдруг оказывается, что и ему «Петроград ни к чему». А с другой стороны, опять–таки мимоходом – большевики, кожаные куртки: «из русской рыхлой, корявой народности – отбор. В кожаных куртках – не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили – и баста». Между тем большевизм – продукт городской культуры. Без Петербурга никогда бы не совершиться этому отбору «из рыхлой народности». Колдовские обряды, народные песни, вековые слова. Это основа. Но и «Гвиу, Гау, Главбум, Гувуз! Ах, какая метель! Как метельно!.. Как хо–ро–шо!..» Хорошо–то хорошо, только концы с концами не сведены, а это уж не хорошо.

Россия и впрямь полна противоречий, и притом самых крайних: колдовской наговор и рядом Главбум. Литературные человечки презрительно морщатся по поводу терминологических новообразований, а Пильняк повторяет: «Гувуз, Главбум... Как хорошо!» В этих непривычных, временных словах – как временен бивуак, как временен костер на берегу реки (бивуак – не дом, костер – не очаг!) – Пильняк чувствует отражение духа своего времени. «Как хо–ро–шо!» И впрямь хорошо, что Пильняк это чувствует (особенно если всерьез и надолго). Но как же быть с городом, которому революция, им же порожденная, нанесла столь тяжкий ущерб? Тут у Пильняка провал. Он ни умом, ни чувством своим не решил для себя, что выбрать в хаосе противоречий. А выбирать нужно. Революция пересекла время пополам. И хотя в сегодняшней России знахарский наговор живет рядом с Гвиу и Главбумом, но они живут не в одной исторической плоскости. Гвиу и Главбум, как ни несовершенно, тянут вперед, а наговор, как ни «народен», – мертвый груз истории. Хорош сектант Донат, кряжистый мужик, конокрад твердых правил (чаю не пьет). Ему–то Петербург, пожалуй, и не нужен. Хорош и большевик Архипов, который управляет уездом, а на рассвете зубрит иностранные слова по книжке, умен, тверд, говорит «энергично фукцировать» и, главное, сам «фукцирует» со всей энергией. Но революция–то в ком же из них? Донат – это неисторическая, «зеленая» Россия, непереваренный XVII век. Архипов же – XXI век, хоть и плохо знает иностранные слова. Если перетянет Донат и растащит этот степенный благочестивый конокрад обе столицы и чугулку, тогда конец революции и вместе с нею – России. Время рассечено на живую и мертвую половины, и надо выбирать живую. Не решается, колеблется в выборе Пильняк и для примирения приделывает большевику Архипову пугачевскую бороду. Но это уже бутафория. Мы Архипова видали: он бреется.

Знахарь Егорка говорит: «Россия сама себе умная. Немец – он умный, да ум-то у него дурак... „А Карла Марксов?“ – спрашивают. – Немец, говорю, а стало быть, дурак. – „А Ленин?“ – Ленин, говорю, из мужиков, большевик, а вы должно коммунысты...» За знахаря Егорку прячется Пильняк. И тот факт, что за большевиков он говорит открыто («отбор»), а против «коммуныстов» юродивым языком знахаря, вот это–то и тревожно. Ибо что у него внутреннее и глубже? Как бы на одной из станций не пересел попутчик во встречный поезд...

Художественная опасность тут непосредственно вытекает из политической. Растворение революции в мужицком бунте и быте – если бы Пильняк на этом упорствовал – означало бы дальнейший сдвиг его художественных приемов в сторону упрощенности. И сейчас у Пильняка не картина революции, а только грунт и фон для нее. Грунт сделан смелой и хорошей рукой, но беда, если мастер решит, что грунт–то и есть картина. Октябрьская революция – это город, Петербург и Москва. «Революция продолжается», – роняет мимоходом Пильняк. Но ведь вся дальнейшая работа революции будет направлена на индустриализацию и модернизацию хозяйства, на уточнение приемов и методов строительства во всех областях, на искоренение идиотизма деревенской жизни, на усложнение и обогащение человеческой личности. Пролетарская революция может быть технически и культурно завершена и оправдана только через электрификацию,

а не через возвращение к лучине, через материалистическую философию действенного оптимизма, а никак не через лесные суеверия и застойный фатализм. Беда, если Пильняк и впрямь захочет быть поэтом лучины с претензиями революционера! Тут не политический ущерб, конечно, – кому придет в голову тянуть Пильняка в политику, – а самая реальная и непосредственная художественная опасность. Ошибка в историческом подходе, а за ней фальшь мироощущения и кричащая двойственность, а отсюда – уклонение от важнейших сторон действительности, сведение всего к примитиву, к социальному варварству, дальнейшее огрубление изобразительных приемов, натуралистические излишества, озорные, но не храбрые, ибо все же не доведенные до конца, а там, глядишь, и мистицизм или мистическое притворство (по паспорту романтика), т. е. уже полная и окончательная смерть.

Уже и сейчас Пильняк при любой оказии, особенно затруднительной, предъявляет паспорт романтика. Особенно когда ему случается не туманно и слегка двусмысленно, а вполне отчетливо проявить свое приятие революции, он сейчас же делает (по Андрею Белому) типографский уступ в несколько квадратов и совсем другим тоном заявляет: не забудьте, пожалуйста, что я романтик. Пьяным сплошь и рядом приходится изображать высшую солидность, но не так редки и трезвые, которые для выхода из затруднительного положения прикидываются выпившими. Не принадлежит ли Пильняк к их числу? И когда он настойчиво называет себя романтиком и просит, чтоб не забывали, – не говорит ли в нем испуганный реалист, которому не хватает кругозора? Революция вовсе не есть прорванный сапог плюс романтика. Искусство революции вовсе не в том, чтобы не видеть правды или усилием фантазии преобразовать – для себя, для собственного употребления – суровую реальность в пошлость «творимой легенды». Психология творимой легенды противоположна революции. Ею начиналась контрреволюционная эпоха после 1905 г., с мистикой и мистификацией.

Принять рабочую революцию во имя возвышающего обмана – значит не только отвергнуть, но и оклеветать ее. Все социальные иллюзии, какие только набредило человечество – в области религии, поэзии, права, морали, философии, – для того и служили, чтобы обмануть и связать угнетенных. Социалистическая революция срывает покровы иллюзий, «возвышающих», т. е. унижающих, обманов смывает (кровью) с реальности грим и в той мере сильна, в какой реалистична, целесообразна, стратегична, математична. Уж–ли же революция – вот эта, что перед нами, первая с тех пор, как земля завертелась, – нуждается в приправе из романтических отсебятин, как какое–нибудь кошачье мясо под рагу нуждается в «заячьем» соусе? Предоставьте это Белым: пусть дожевывают обывательскую кошатину под антропософическими соусами.

При всей значительности и свежести пильняковской манеры тревогу вызывает ее манерность, притом нередко подражательная. Совершенно непонятно, каким образом Пильняк мог попасть в художественную зависимость от Белого, и притом от худших сторон Белого? Навязчивый субъективизм, в виде повторяющихся зачастую сумбурных лирических вставок; быстрые и немотивированные литературные перебежки от бытового ультрареализма к каким–то неожиданным психофилософским вещаниям; расположение текста типографскими уступами; совершенно неуместные, по механической ассоциации притянутые цитаты, – все это не нужно, надоедливо и подражательно: черным по... Белому. Но Андрей Белый с хитрецой: он прикрывает лирической истерией прорехи своего учительства. Белый – антропософ, набрался мудрости у Рудольфа Штейнера, стоял на часах у немецко–мистического храма в Швейцарии, пил кофе и ел сосиски. И так как мистическая философия Белого скудна и жалка, то в его литературные приемы вошло для прикрытия наполовину искреннее (истерическое), наполовину сработанное по словарю шарлатанство, и чем дальше, тем больше. Но Пильняку–то это зачем? Или Пильняк тоже собирается преподавать нам трагически–утешительную философию искупления с шоколадом Гала Петер на закуску? Пильняк ведь берет мир в его телесности, и в этой телесности ценит его. Откуда же эта зависимость от Белого? Очевидно, что и здесь, как в кривом зеркале, отражается внутренняя потребность Пильняка в синтетической картине. Пробелы в духовном охвате порождают слабость его к Белому, словесному декоратору духовных провалов. Но это для Пильняка дорога вниз. А как бы хорошо ему скинуть с себя полушутовскую манеру русского штейнерьянца и двинуться выше, собственной дорогой.

Пильняк – писатель молодой, но все же не юноша. Он вошел в самый критический возраст. И большой опасностью тут является преждевременная, так сказать, скоропостижная маститость: еще не перестал быть подающим надежды, как уже стал оракулом. Пишет, как оракул: и по многозначительности, и по темноте, жречески намекает, учительствует, а ему надо учиться и учиться, ибо концы с концами у него не связаны не только общественно, но и художественно. Техника его неустойчива и неэкономна, голос ломается и срывается, раздражительность бьет в глаза... Все это, может быть, и неизбежные болезни роста, но при одном условии: чтоб без маститости. Если же при ломком голосе самодовольство и учительство, то от бесславного конца не спасет и большой талант. Это и в дореволюционные времена было уделом многих наших подававших надежды, которые сразу окунались в маститость и захлебывались в ней. Пример Леонида Андреева надо бы ввести в хрестоматии для подающих надежды.

Талантлив Пильняк, но и трудности велики. Надо ему пожелать успеха.

### Мужиковствующие

Нельзя ни понять, ни принять, ни изобразить революцию, хотя бы частично, если не видеть ее в целом, с ее объективными историческими задачами, которые для руководящих сил движения становятся целями. Если этого нет, то нет оси, нет и революции, она распадается на эпизоды и анекдоты, героические или зловещие. Можно из них составить более или менее искусные картины, но нельзя воссоздать революции, и уж, конечно, нельзя примириться с нею: если небывалые жертвы ее и лишения бесцельны, тогда история – сумасшедший дом.

И Пильняк, и Всеволод Иванов, и Есенин как бы стремятся раствориться в водовороте, без размышлений и без ответственности. Растворяются же они не в том смысле, что их не видно – это было бы им не в упрек, а в хвалу, и этой хвалы они не заслужили; наоборот, их слишком видно: Пильняка – в его рисовке и манерности, Всеволода Иванова – в его захлебывающейся лиричности, Есенина – в его перегруженном «озорстве». Беда в том, что между ними и революцией, как материей их творчества, нет идейной дистанции, обеспечивающей художественную перспективу. И нежелание и неумение литературных попутчиков охватить революцию, сливаясь с нею, но не растворяясь в ней, взять ее не только как стихию, но и как целевой процесс, – вовсе не индивидуальная, а социальная черта. Большинство попутчиков принадлежит к мужиковствующим интеллигентам. Интеллигентское же приятие революции, с опорой на мужика, без юродства не живет. Оттого попутчики не революционеры, а юродствующие в революции. До тревоги неясно, с чем, собственно, они примиряются в ней – с тем ли, что она есть исходный пункт упорного движения вперед, или с тем, что она нас в некоторых отношениях двинула назад, ибо есть факты обеих категорий. Мужик, как известно, попытался принять большевика и отвергнуть коммуниста. Это значило, по существу, что кулак, подминая под себя середняка, пытался ограбить историю и революцию: прогнавши помещика, хотел растащить по частям город и повернуть жирный тыл государству. Петербург кулаку не нужен (по крайней мере для начала) и, если столица «пошла в лишаи» (Пильняк), то так ей и надо. Не только мужицкий напор на помещика – неизмеримо значительный, неопределимый по историческим последствиям, – но и напор мужика на город вошел необходимым элементом в революцию. Однако это еще не вся революция. Город живет я руководит. Если выкинуть город, т. е. отдать его на растерзание: экономическое – кулаку, художественное – Пильняку, то останется не революция, а бурный и кровавый попятный процесс. Крестьянская Россия, лишенная городского руководства, не то что не доберется до социализма, но не устоит на ногах и двух месяцев и поступит, в качестве навоза или торфа, на расточение к мировому империализму. Вопрос политики? Вопрос миросозерцания, следовательно, и вопрос большого искусства. И на этом вопросе надо остановиться.

Не так давно Чуковский поощрял Алексея Толстого к примирению – не то с революционной Россией, не то с Россией, несмотря на революцию. И главный довод у Чуковского был тот, что Россия все та же и что русский мужик ни икон своих, ни тараканов ни за какие исторические коврижки не отдаст. Чуковскому чудится за этой фразой, очевидно, какой-то большущий размах национального духа и свидетельство неискоренимости его... Опыт семинарского

отца-эконома, выдававшего таракана в хлебе за изюмину, распространяется Чуковским на всю русскую культуру. Таракан, как «изюмина» национального духа! Какая это в действительности поганенькая национальная приниженность и какое презрение к живому народу! Добро бы сам Чуковский верил в иконы. Но нет, ибо не брал бы их, если б верил, за одну скобку с тараканами, хотя в деревенской избе таракан и впрямь охотно прячется за иконой. Но так как корнями своими Чуковский все же целиком в прошлом; а это прошлое, в свою очередь, держалось на мохом и суеверием обросшем мужике, то Чуковский и ставит между собой и революцией старого заиконного национального таракана в качестве примиряющего начала. Стыд и срам! Срам и стыд! Учились по книжкам (на шее у того же мужика), упражнялись в журналах, переживали разные «эпохи», создавали «направления», а когда всерьез пришла революция, то убежище для национального духа открыли в самом темном тараканьем углу мужицкой избы.

Чуковский только бесцеремоннее, но мужиковствующие сплошь загибают в сторону примитивного, тараканом отдающего национализма. Несомненно, что в самой революции совершаются процессы, которые с этим национализмом в разных точках соприкасаются. Хозяйственный упадок, усиление провинциализма, реванш лаптя над сапогом, брага и самогон – все это тянет (сейчас уж можно сказать: тянуло) назад, в глубь веков. А параллельно наблюдался и некоторый сознательный поворот к «народному» в литературе. Высокое развитие городской частушки у Блока («Двенадцать»), народнопесенные мотивы (у Ахматовой и много манернее – у Цветаевой), прилив областничества (В. Иванов), довольно механическое вкрапливание частушки, обряда и пр. в текст повествования у Пильняка – все это, несомненно, вызвано революцией, т. е. тем, что народная масса, как она есть, заняла собою передний план. Можно указать и другие проявления поворота к «национальному», еще более мелкие, случайные и поверхностные. Например, в военной форме, наряду с френчем и отвратительными галифе, наблюдаем приближение к стрелецкому кафтану и шапке-богатырке. Хотя в других областях мода еще не обнаружилась за общей скудостью, но можно с известными основаниями полагать и там тяготение, не бог весть какое глубокое, к народным образцам: «мода», в широком смысле слова, у нас была иностранная и распространялась на имущие классы, полагая тем самым довольно резкий общественный водораздел. Выступление трудящихся, в качестве правящего класса, должно было неизбежно вызвать реакцию против заимствования буржуазных образцов в разных областях жизненного обихода.

Совершенно очевидно, что хозяйственный сдвиг к лаптям, самодельной лыковой веревке и самогону есть не социальная революция, а хозяйственная реакция, т. е. главная помеха революции. В области же сознательного поворота к прошлому и к «народному» наблюдаемые явления крайне зыбки и поверхностны. Было бы неосновательно ждать развития новой литературной формы из городской частушки или крестьянской песни: дальше «вкрапливания» дело тут вряд ли пойдет. Избыточные областные слова литература извергнет. Стрелецкий кафтан и сейчас уж порядочно интернационализирован по соображениям экономии в сукне. Национальное своеобразие нашего нового быта и нового искусства будет менее показным, но куда более глубоким и обнаружится лишь значительно позднее. По существу же революция означает окончательный разрыв народа с азиатчиной, с XVII столетием, со святой Русью, с иконами и тараканами; не возврат к допетровию, а, наоборот, приобщение всего народа к цивилизации и перестройка ее материальных основ в соответствии с интересами народа. Петровская эпоха была только одним из первых приступочков исторического восхождения к Октябрю и через Октябрь далее и выше. В этом смысле Блок заглянул глубже Пильняка. У Блока тенденция революции выражается в законченной частушечной формуле: «Пальнем–ка пулей в святую Русь, в кондовую, в избяную, в толстозадую!» Разрыв с XVII веком, с избяной Русью, является для мистика Блока святым делом, даже условием примирения с Христом. В этой архаической оболочке заключена та мысль, что самый этот разрыв не извне навязан, а есть результат национального развития и отвечает его глубочайшим запросам. Без этого разрыва загнил бы народ. Ту же мысль о национальном характере революции выражает интересное стихотворение Брюсова о старушках парках «в день крестильный, в октябре».

И на площади, – мне сказывали, – Там, где Кремль стоял, как цель, Нить разрезав, цепко связывали К пряже – свежую кудель.

Что же такое, собственно, это «национальное»? Тут приходится немножко зачитать по складам. Пушкин, который не верил в иконы и не жил с тараканами, не был национален. Не национален, разумеется, и Белинский. Да и еще кой-кого можно насчитать, даже не затрагивая современности. По Пильняку, национальное было в XVII веке. Петр антинационален. Выходит, что национально только то, что представляет мертвый груз развития, от чего дух движения отлетел, что проработано и пропущено через себя национальным организмом в прошлые века. Выходит, что национальны только экскременты истории. А по-нашему наоборот. Варвар Петр был национальное всего бородатого и разужоренного прошлого, что противостояло ему. Декабристы национальнее официальной государственности Николая I с ее крепостным мужиком, казенной иконой и штатным тараканом. Большевизм национальное монархической и иной эмиграции, Буденный национальное Врангеля, что бы ни говорили идеологи, мистики и поэты национальных экскрементов. Жизнь и движение нации совершаются через противоречия, воплощенные в классах, партиях, группах. В динамике своей национальное совпадает с классовым. Во все критические, т. е. наиболее ответственные, эпохи своего развития нация сламывается на две половины – и национально то, что поднимает народ на более высокую хозяйственную и культурную ступень.

Революция вытекла из национальной «стихии», но это вовсе не значит, что в революции жизненно или национально только стихийное, как кажется поэтам, приобщившимся к революции.

Для Блока революция есть возмущенная стихия: «ветер, ветер – на всем божьем свете!» Всеволод Иванов почти не поднимается над крестьянской стихией. Для Пильняка революция – метель. Для Клюева, для Есенина – пугачевский и разинский бунты. Стихия, вихрь, пламя, водоворот, кружение. А Чуковский – тот самый, что готов мириться на таракане, – объявлял Октябрьскую революцию ненастоящей, потому что в ней мало пламени. И даже флегматик и сноб Замятин обнаружил у нашей революции недостаток температуры. Тут целая гамма: от трагедии до буффонады, но в основе все-таки и там и здесь пассивно-созерцательное, обызвательно-романтическое отношение к революции как к разъяренной национальной стихии.

Но революция вовсе не только вихрь. Крестьянской революционной стихии отвечают Пугачев, Разин, отчасти Махно. Революционной стихии города отвечают Гапон, отчасти Хрусталева и даже Керенский. Это еще, однако, не революция, а только смута или суматоха на смуте, как керенщина. Революция же есть прежде всего борьба рабочего класса за власть, за утверждение власти, за преобразование общества. Она проходит через высочайшие свои кульминации, через острейшие пароксизмы кровавых схваток, но единой и неделимой она остается во всем своем течении – от первых робких истоков своих и до идеального заключительного момента, когда организованное революцией государство растворится в коммунистическом обществе.

Поэзия революции не в пулеметной стрельбе, и не в баррикадных боях, и не в героизме падающего, и не в торжестве победившего, ибо все эти моменты имеются и в войне насилия, – и там льется кровь, и даже обильнее, трещат пулеметы, есть победившие, есть победители. Пафос революции и поэзия ее в том, что новый революционный класс подчиняет себе все эти средства борьбы и, во имя новых целей, расширяющих и обогащающих человека, преобразующих нового человека, ведет борьбу со старым миром, падает, поднимается – до тех пор, пока не победит. Поэзия революции синтетична, ее нельзя разменять на мелкую монету для временного лирического обихода сочинителей сонетов. Поэзия революции не портативна – она в тяжеловесной борьбе рабочего класса, в росте его, в упорстве его, в его поражениях, в его повторных усилиях, в жестоких затратах энергии, оплачивающих каждую завоеванную пядь, в возрастающей отсюда воле и напряженности борьбы, в торжестве побед, но и в рассчитанных отступлениях и в выжидании, и в напоре, и в стихийном разливе массового возмущения, и в точном учете сил, и в шахматном ходе стратегии. Революция прорастает первой заводской тачкой, на которой ожесточившиеся рабы вывозят своего надсмотрщика; первой стачкой, которой они отказывают хозяину в своих руках; первым подпольным кружком, где утопическая фантастика и революционный идеализм питаются из реальности социальных язв. Она протекает приливами и отливами, раскачиваемая ритмами экономической конъюнктуры, ее подъемами и кризисами. Тараном окровавленных



тел она пробивает себе первый выход на арену эксплуататорской легальности, просовывает туда свои щупальца и даже придает им, если нужно, защитный цвет. Она строит профессиональные союзы, страховые кассы, кооперативы, кружки самообразования. Она проникает во вражеские парламенты, создает газеты, агитирует и в то же время ведет неумолимый отбор всему лучшему, неустрашимому, обреченному, что есть в рабочем классе, и строит свою партию. Стачка приводит чаще к поражению, чем к полупобеде; демонстрация отмечается новыми жертвами, новой кровью, – но все это зарубки в памяти класса, ими крепнет и закаляется союз отборных, партия революции.

Она действует не на пустой исторической арене и потому не вольна выбирать свои пути и сроки. С течением условий она оказывается вынужденной к решающим действиям прежде, чем получила возможность собрать для этого достаточно сил: это 1905 год. С высоты, куда ее возносит ее самоотверженное мужество и ясность целей, она обречена низвергнуться вниз за недостатком организованной поддержки масс. Плоды многолетних усилий вырваны из ее рук. Организация, только что казавшаяся всемогущей, разбита, раздроблена. Лучшее истреблено, заточено, разогнано, рассеяно. Кажется, что с ней покончено. И поэтики, патетически бряцавшие вокруг нее в минуту преходящего торжества, перестраивают свои лиры на пессимистический, мистический, эротический лад. Сам пролетариат кажется обескураженным и деморализованным. Но, в последнем счете, в его сознание въедается новая, важная зарубка, от которой нет уже пути назад. И поражение становится ступенью к победе. Новые усилия со скрежетом зубов, новые жертвы – авангард шаг за шагом собирает свои рассеянные ряды, приобщает к себе лучшие элементы нового поколения, пробужденные разгромом старого. Обескровленная, но не побежденная резолюция живет в глухой ненависти подавленных и разобщенных рабочих кварталов и деревень. Она живет в ясном сознании немногочисленной, но уже испытанной старой гвардии, которая, не испугавшись поражения, берет его сейчас же на учет, анализирует, оценивает, взвешивает, определяет новые опорные пункты, вскрывает общую линию развития и намечает путь. Через пять лет после разгрома движение снова прорывается наружу весенней волной 1912 года. Из революций выросший материалистический метод, позволяющий учитывать силы, предвидеть изменения в них и в рамках этого предвидения направлять события, – есть высшее достижение революции и вместе с тем ее высшая поэзия. Стаечная волна нарастает в непреодолимой плановности, и под ней сразу чувствуется более глубокая база массы и опыта, чем в 1905 году. Но война, выросшая закономерно из того же предшествовавшего развития и тоже предвиденная, пересекает линию нарастающей революции. Национализм затопляет все; гроыхающая военщина выражает волю нации; социализм кажется погребенным навсегда. Но как раз в момент крайнего видимого падения революция формулирует наиболее дерзкий свой прогноз: переход империалистской войны в гражданскую и захват власти рабочим классом. Под грохот артиллерийских тракторов по шоссе и под одинаковый на всех языках вой шовинизма революция собирает свои силы на дне траншей, на фабриках и в деревнях. Народные массы впервые схватывают с нестерпимой остротой внутреннюю связь исторических событий. Февраль 1917 года в России есть крупная победа революции. И в то же время эта победа кажется уничтожающим осуждением революционных посягательств пролетариата как губительных и безнадежных. Воцаряется эпоха Керенского, Церетели, революционно-патриотических полковников и поручиков, многословной, косоглазой, чадающей, глуповатой и подловатой черновщины.

О, блаженные лица молодых сельских учителей и новых волостных писарей под теноровые звуки Авксентьева! О, революционно-утробный хохот демократии, потом бешеный вой ее в ответ на речи «ничтожной кучки» большевиков! И однако же крушение бутафорского могущества «революционной демократии» было предопределено более глубоким соотношением сил, нарастающими настроениями масс, предвидением и действием революционного авангарда. И поэзия революции была не только в стихийном нарастании октябрьского прибою, но и в ясном сознании и в напряженной воле руководящей партии. В июле, когда нас разгромили, разогнали, заточили, объявили шпионами Гогенцоллернов, лишили огня и воды, когда пресса демократии навалила на нас могильные курганы клеветы, – мы чувствовали себя – в подполье и тюрьмах – победителями и хозяевами положения. В этой предопределенной динамике революции, в ее политической геометрии – высшая ее поэзия.

Октябрь пришел только как завершение и сразу же привел за собою необъятные новые задачи и неизмеримые трудности. Дальнейшая борьба требовала всего разнообразия методов и средств: и бешеного красногвардейского натиска, и выжидательно-уклончивой формулы «ни войны, ни мира», и временной капитуляции перед ультиматумом врага. Но и в Брест–Литовске, сперва отказывая Гогенцоллерну в мире, а затем подписывая его не прочитавши, партия революции чувствовала себя не побежденной, а завтрашней хозяйкой положения. Революционной логике событий она помогала своей дипломатической педагогией. Ноябрь 1918 года был ей ответом. Историческое предвидение не может, правда, иметь математической точности. В одном случае оно преувеличивает, в другом недооценивает. Но сознательная воля авангарда входит все более возрастающим фактором в механику сил, подготавливающих будущее. Ответственность революционной партии углубляется и усложняется. Партия проникает своими органами во всю толщу народа, прощупывает, оценивает, предугадывает, подготавливает, направляет. Правда, она отступает в этот период чаще, чем наступает. Но ее отступления не изменяют общей линии ее исторического действия. Это только эпизоды, излучины большого пути. Пэн «прозаичен»? Ну еще бы! Участие в родзянkinской Думе, подчинение председателскому звонку Чхеидзе и Дана в первом Совете, переговоры с фон Кюльманом в Брест–Литовске тоже не были привлекательны. Но полетели Родзянко и его Дума, опрокинуты Чхеидзе и Дан, фон Кюльман и его господин... Пришел нэп. Пришел и уйдет. Художник, для которого революция теряет свой аромат, не снеся ароматов Сухаревки, есть пустышка и дрянцо. Поэтом революции – при прочих необходимых данных – он станет тогда, когда научится охватывать ее в целом, оценивать ее поражения как ступени к победе, проникнет в планомерность ее отступлений и в напряженной подготовке сил в периоды отлива стихии сумеет найти неумирающий пафос революции и ее поэзию.

Октябрьская революция глубоко национальна, но это не только стихия, это также и академия нации. Искусству революции надо пройти через эту академию. И это очень трудный курс.

По крестьянской основе своей русская революция – уже в силу своих необъятных пространств и культурной чересполосицы – самая хаотическая и бесформенная из всех революций. Но по руководству своему, по методу ориентировки, по своей организации, по целям своим и задачам – она самая «правильная», самая продуманная и законченная из революций. В сочетании этих двух крайностей душа нашей революции, ее внутренний облик.

В своей книжке о футуристах Чуковский, у которого на языке то, что у более осторожных на уме, назвал по имени основной порок Октябрьской революции: «По внешности буйная, катастрофическая, а по существу – расчетливая, мозговая, себе на уме». Революцию только буйную, только катастрофическую они бы в конце концов признали и даже повели бы от нее, они или прямые их потомки, свою родословную, ибо революция не расчетливая и не мозговая никогда не довела бы дела до конца, т. е. до победы эксплуатируемых над эксплуататорами, и никогда не подорвала бы материальной базы под приживальческим искусством и приживальческой критикой. Во всех прежних революциях масса была и буйной и катастрофической, но расчетливой и себе на уме была за нее буржуазия, которая благодаря этому и пожинала плоды победы. Такую революцию, где массы проявляют энтузиазм, самоотвержение, но не политический расчет, господства эстетства, романтики, стихийники, мистики, вертлявые критики приняли бы без затруднений и канонизировали бы по твердо установленному романтическому ритуалу. Раздавленная рабочая революция нашла бы великодушное эстетическое признание со стороны того искусства, которое пришло бы в обозе победителя. Очень утешительная перспектива, что и говорить. Но мы предпочитаем победоносную революцию, хотя бы и лишенную художественного признания со стороны того искусства, которое пребывает в обозе побежденных.

Герцен сказал, что гегелево учение – алгебра революции. Это определение может быть с гораздо большим правом перенесено на марксизм. Материалистическая диалектика классовой борьбы – вот подлинная алгебра революции. На видимой внешним глазом арене – хаос, половодье, бесформенность и безбрежность. Но этот хаос учтен и смерян. Его этапы предвидены. Законность их чередования предвосхищена и замкнута в стальные формулы. В элементарном хаосе бездна слепоты. Но в руководящей политике зрячесть и бдительность.

Революционная стратегия не бесформенна, как стихия, а закончена, как математическая формула. Впервые в истории мы видим революционную алгебру в действии.

Вот эта именно первостепенная черта, идущая не от деревни, а от промышленности, от города, от последнего слова его духовного развития – ясность, реалистичность, физическая сила мысли, беспощадная последовательность, отчетливость и твердость линий – эта основная черта Октябрьской революции чужда ее художественным попутчикам. И оттого они только попутчики. И это нужно сказать им – в интересах той же ясности и отчетливости линий революции.

### **Вкрадчивое сменовеховство**

Лежнев в журнале «Россия», который считался органом сменовеховцев, нападает со всей энергией, на какую способен, т. е. не очень большой, на сменовеховцев вообще. Не без основания обличает он их в запоздало–скороспелом славянофильстве. Действительно, на этот счет не без греха: стремление сменовеховцев породниться с революцией весьма похвально, но те идеологические костыли, которые им для этого понадобились, выглядят довольно–таки неуклюже. Казалось бы, неожиданный несколько поход Лежнева нужно бы только приветствовать. А на деле выходит не так. Сменовеховцы, беспомощно и неуклюже ковыляя, вывернув носки внутрь, как бы подходили к революции, а Лежнев бодро и молодежато отходит от нее еще дальше. Если его смущает запоздалое и не очень продуманное славянофильство Ключникова или Потехина, то не потому, что это славянофильство, а потому, что это идеология; ему же хочется освободиться от идеологии вообще. Он называет это: утвердить жизнь в ее правах.

Вся статья построена чрезвычайно дипломатично и по–своему продумана до конца. Автор ликвидирует революцию и с нею мимоходом то поколение, которое ее совершило. Строит он свою историческую философию так, как если бы дело шло о защите нового поколения, ныне формирующегося в Советской нашей России, против стариков – идеалистических демократов, доктринеров и проч., к которым г. Лежнев относит кадет, эсеров и меньшевиков. Но что это за новое поколение, которое он приемлет и берет под свое покровительство? Сперва кажется, что это то самое поколение, которое круто оборвало преемственность демократической идеологии со всеми ее фикциями, установило советский режим и, худо ли, хорошо ли, ведет революцию далее. Сперва так кажется – и Лежнев вызывает это представление с тонким психологическим расчетом: так легче войти в доверие читателя, чтобы прибрать его затем к рукам. Во второй части статьи поколений оказывается не два, а три: то, которое подготавливает революцию, но оказывается по общему правилу неспособным ее совершить; то, которое совершает ее – в ее «героической» и «разрушительной» работе; и третье – то, которое призвано не нарушить закон, но исполнить. Это новое поколение характеризуется несколько неопределенно, но тем более вкрадчиво: крепыши, строители без предрассудков, вообще без всего лишнего. А лишним г. Лежнев считает всякую вообще идеологию. Революция, видите ли, как и жизнь вообще, «творится, как река течет, как птица поет и совсем не телеологична сама по себе». Эта философская пошлость сопровождается однородными с ней кивками по адресу доктринеров революции, каковыми оказываются все и каждый, кто вооружен теоретической доктриной революции и видит перед ней определенную цель и творческие задания. Что это в самом деле значит, что жизнь не телеологична «сама по себе», а творится, как река течет? О какой жизни тут речь? Если о физиологическом обмене веществ, то это более или менее правильно, хотя и в этой области человек прибегает к телеологии, в форме кулинарного искусства, гигиены, медицины и проч.: в этом отличие его жизни от текущей реки. Но жизнь состоит еще из кое–чего, стоящего над физиологией. Так, труд человеческий, т. е. то именно, чем человек отличается от животного, насквозь телеологичен: вне целесообразно направленной затраты энергии нет труда. А труд занимает кое–какое место в человеческой жизни. Искусство, даже самое «чистое», насквозь телеологично, ибо, если оно отрывается от больших целей, хотя бы и неосознанных художником, оно вырождается в побрякушки. Политика есть воплощенная телеология. Революция же есть сгущенная политика, приведшая в движение многомиллионные массы. Как же революция возможна без телеологии?

И в связи с этим в высшей степени знаменательно отношение Лежнева к Пильняку. Этот последний объявляется Лежневым истинным художником, почти художественным творцом революции. «Он ее воспринял, пронес, несет в себе»... и проч. Напрасно обвиняют Пильняка в том, что для него революция растворяется в стихии. В этом – то и есть, как оказывается, сила художника. Пильняк «воспринял революцию не снаружи, а изнутри, дал ей динамику, вскрыл ее органическую природу». Что это значит: понять революцию изнутри? Казалось бы, что это значит взглянуть на нее глазами ее наибольшей динамической силы, рабочего класса, его сознательного авангарда. Что значит взглянуть на революцию извне? Казалось бы, увидеть в революции только стихию, незрячий процесс, метель, сутолоку фактов, людей, теней. Это и значит – взглянуть на нее извне. А именно так взглянул на нее Пильняк.

В отличие от нас, схематиков, Пильняк дал «художественный синтез России и революции». Но каким образом возможен «синтез» России и революции? Разве революция явилась извне или со стороны? Разве революция не есть историческое состояние России? Разве можно отделить, противопоставить Россию революции, а стало быть, и синтезировать их? Это все равно что говорить о синтезе человека с его возрастом, о синтезе женщины с ее родовым процессом. Откуда эта чудовищная комбинация слов и понятий? Да именно из подхода к революции извне, со стороны. Революция для них – происшествие гигантское, но неожиданное; Россия – не реальная, с ее прошлым и с тем будущим, которое было в нем заложено, – а та привычная, условная Россия, которая отложилась в их консервативном сознании, не мирится с революцией, которая на них обрушилась. И этим людям необходимо логическое и психологическое усилие и очень длительное, чтобы «синтезировать» Россию с революцией с наименьшим ущербом для своего душевного хозяйства.

Пильняк – в своих минусах, в своих слабостях – есть художник, как бы созданный для них. Отказ от революционной телеологии есть по существу дела низведение революции к преходящему мужицкому мятежу. В этом и состоит ведь продуманный или непродуманный подход к революции большинства тех писателей, которых мы назвали попутчиками. Пушкин сказал, что наше народное движение – это бунт, бессмысленный и жестокий. Конечно, это барское определение, но в своей барской ограниченности – глубокое и меткое. Пока революционное движение сохраняет крестьянский характер, оно «не телеологично», чтобы говорить, как Лежнев, или «бессмысленно», если предпочесть Пушкина. Крестьянство никогда не возвышалось самостоятельно в истории до обобщающих политических целей, и мужицкие движения приводили либо к пугачевщине и разинщине, неизменно подавлявшимся на протяжении всей истории, либо служили опорой для борьбы других классов. Чисто крестьянской революция не бывала никогда и нигде. Там, где крестьянство не находило руководителя, в лице ли буржуазной демократии, как в старых революциях, или пролетариата, как у нас, движение его наносило удары существующему режиму, потрясало его, но никогда не завершалось планомерным переворотом. Революционное крестьянство никогда не было способно создать государственной власти. В борьбе оно строило партизанские отряды, но никогда не возвышалось до централизованной революционной армии. Поэтому оно терпело поражения. Как знаменательно, что наши революционные поэты почти сплошь возвращаются вспять к Пугачеву и Разину! Василий Каменский поэт Разина, а Есенин – Пугачева. Не то, конечно, плохо, что поэты вдохновляются этими драматическими моментами русской истории, а плохо и преступно то, что иначе они не умеют подойти к нынешней революции, растворяя ее тем в слепом мятеже, в стихийном восстании и вычеркивая сто – полтора столетия русской истории как не бывало. А «жизнь мужичья известная, – говорит Пильняк, – поесть, чтобы поработать, поработать, чтобы поесть, да, кроме того, родиться, родить да умереть». Конечно, это огрубление крестьянской жизни, однако огрубление художественно-законное. Но ведь что же такое наша революция, если не бешеное восстание против стихийного, бессмысленного, биологического автоматизма жизни, т. е. против мужицкого корня старой русской истории, против бесцельности ее (нетелеологичности), против ее «святой» идиотической каратаевщины – во имя сознательного, целесообразного, волевого и динамического начала жизни? Если это отнять от революции, то она не стоит тех свечей, которые при ней и ради нее сжигали, а ведь сжигались не только свечи.

Было бы, однако, клеветой не только на революцию, но и на мужика сказать, что пильняков-

ская, а тем более лежневская точка зрения есть подлинный мужицкий подход к революции. Нет, великое наше историческое завоевание в том и состоит, что сам мужик неуклюже, по-медвежьки, с остановками и рецидивами, но отплатовывается от старого, безмысленного и бессмысленного быта и втягивается мало-помалу в сферу сознательного строительства. Еще десятки лет пройдут, пока каратаевщина будет выжжена без остатка. Но процесс этот уже начат, и начат хорошо. Точка зрения Лежнева не мужичья: это точка зрения интеллигента-обывателя, который прячется за спину вчерашнего мужика, ибо своей собственной сегодняшней спины обнаруживать не хочется: очень уж... не художественна.

\* \* \*

### «Неоклассика»

Искусство, видите ли, есть пророчество, произведения искусств – воплощения предчувствий, и, стало быть, искусством революции является... дореволюционное искусство. В альманахе «Шиповник», насквозь проникнутом идейной реакцией, эта философия развивается Муратовым и А. Эфросом, каждым на свой лад, но с однородными выводами. Что война и революция подготовлялись и в материальных условиях, и в сознании классов – это совершенно бесспорно. Что эта подготовка отражалась разными путями в искусстве – также несомненно. Но это, во всяком случае, было предреволюционное искусство – преимущественно искусство предгрозового томления буржуазной интеллигенции. У нас же речь идет об искусстве революции, т. е. ею созданном, из нее черпающем свои новые «предчувствия» и ее, в свою очередь, питающем. Это искусство не позади, а впереди.

Футуристы и кубисты, почти безраздельно господствовавшие над довольно пустынным, впрочем, полем искусства первых годов революции, оказались вытесненными с первоначально захваченных ими позиций как потому, что у них не оказалось, да и не могло по самой сути оказаться достаточных ресурсов для разрешения их необъятных художественных проблем, так и силою одного уже... сокращения советского бюджета. И вот мы слышим, что идет классика. Более того, мы слышим, что искусство классики и есть искусство революции. Еще того более: классика – «дитя и суть революции» (А. Эфрос). Это, конечно, очень отрадные ноты. Странно только, почему классика вспомнила о своем родстве с революцией лишь после четырехлетнего раздумья? Осторожность поистине – классическая... Но так ли уж верно, что «неоклассика» Ахматовой, Верховского, Леонида Гроссмана и Эфроса есть «дитя и суть революции»? Насчет «сути» это уж, конечно, хвачено сгоряча. Но если неоклассика есть «дитя революции», то не в том же ли самом смысле, как и... нэп? Вопрос может показаться неожиданным и прямо-таки неуместным. А между тем он имеет свои законнейшие основания. Вейяния нэпа встретили отклик на том берегу в виде «Смены вех», и мы услышали благоую весть: теоретики смены приемлют «суть» революции. Они хотят закрепить и упорядочить ее завоевания, их знамя – «революционный консерватизм» (см. у Ключникова). Для нас нэп есть излучина революционной траектории, которая общим своим устремлением идет вверх; для них излучина определяет по существу все направление траектории. Мы считаем, что исторический поезд только-только пришел в движение и что это его кратковременная остановка на станции, которая служит для того, чтобы набрать воды и поднять пары. Они же считают, что охранению подлежит именно порядок покоя, после того как беспорядок движения наконец приостановлен. Нэп породил смену вех, и нэп толкнул на открытие, что неоклассика есть «дитя революции». «Мы живы; в наших артериях – полный и здоровый пульс; его биение согласно с ритмами протекающего (!) дня; мы не потеряли сна и аппетита от того, что прошлое прошло...» Это очень хорошо сказано.<sup>1</sup> Может быть, даже немножко лучше, чем хотел сам автор. Дети революции, которые, видите ли, не потеряли аппетита от того, что прошлое прошло!.. Аппетитные дети, что и говорить. Но революция вовсе не так нетребовательна, чтобы признать своими тех поэтов, которые, несмотря на революцию, не потеряли сна и не убежали за границу. У Ахматовой есть сильные строки на эту тему: почему она не ушла к тем. И это очень хорошо, что не ушла. Но вряд ли сама Ахматова думает, что ее песни от революции,

<sup>1</sup> См. сборник «Лирический круг. Страницы поэзии и критики». М., 1922 г. Кстати, обложка этого сборника, ведущего классику на смену кубизма, сделана в духе совершенно внятного кубизма.

и автор манифеста неоклассики слишком спешит. Не потерять сна от революции – еще не значит постигнуть «суть». Верно, что футуризм не овладел революцией, но у него есть внутреннее устремление, в известном смысле параллельное ей. Лучшие из футуристов горели и, может быть, горят еще и сейчас. А неоклассика только... не теряет аппетита. Неоклассика очень похожа на поэзию смены вех, т. е. на молочную сестру нэпа.

И это в конце концов естественно. Если футуризм тяготел к хаотической динамике революции, пытаясь выразиться в хаотической динамике слов, то неоклассика выражает потребность в покое, устойчивых формах и правильных знаках препинания. На языке «Смены вех» это можно назвать... «революционным консерватизмом».

\* \* \*

## Мариетта Шагинян

Благожелательное и даже «сочувственное» отношение Шагинян к революции источником своим имеет, как теперь совершенно ясно, самое неревOLUTIONное, азиатски-пассивное, христиански-непротивленческое мирозерцание. Объяснительной запиской к нему служит недавно вышедший роман Шагинян «Своя судьба». Здесь все в психологии, притом в психологии трансцендентальной, корнями уходящей в религию. Характер «вообще», душа и дух, судьба нуменальная и судьба феноменальная, сплошь психологические загадки, а чтобы нагромождение их не показалось слишком чудовищным, роман развивается в санатории для душевнобольных. Превосходнейший профессор, проницательнейший психиатр, он же благороднейший муж и отец и необыкновеннейший христианин; жена попроще, но единство в покорности Христу с мужем полное; дочь пытается бунтовать, но затем расплывает себя во имя божье; молодой психиатр, от имени которого ведется рассказ, целиком под стать этой семье: проницательный, мягкий, благочестивый; техник со шведской фамилией, необыкновенно благородный, добрый, мудрый в простоте, всевыносящий, покорный богу; поп Леонид, необыкновенно проницательный, необыкновенно благостный и уж, разумеется, по профессии покорный богу. А вокруг них сумасшедшие и полусумасшедшие, на которых обнаруживается, с одной стороны, проницательность и глубина профессора, с другой стороны, необходимость покорствоваться богу, которому не удалось устроить мир без сумасшедших. Другой молодой психиатр, приехавший сюда атеистом, само собой разумеется, покорился богу. Герои рассуждают о том, признает ли профессор дьявола или же считает зло безличным, и склоняются к тому, чтобы обойтись без дьявола. На обложке показан: 1923 год, Москва – Петроград! Чудеса в решете, да и только!

Проницательные, добрые и благочестивые герои Шагинян порождают не сочувствие, а полное безразличие, переходящее моментами в тошноту. И это несмотря на то, что умный автор виден, несмотря на дешевый язык и очень уж провинциальный юмор. Уже в благочестивых и покорных фигурах Достоевского была фальшь, и чувствовалось, что они чужды автору и сделаны им как антитеза – в значительной мере по отношению к себе самому, ибо Достоевский был страстным и злобным во всем, в том числе и в вероломном своем христианстве. А Шагинян, по-видимому, действительно добра – комнатной добротой и только. И обилие своих познаний, и свою незаурядную психологическую проницательность она ввела в рамки комнатного мирозерцания. Она и сама это признает и открыто говорит об этом. Революция же – событие вовсе не комнатное. Оттого так вопиюще несоответствие фаталистического смирения Шагинян с духом и смыслом нашего времени. И от этого ее мудрейшие благочестивцы, извините за слово, воняют ханжеством.

В своем литературном дневнике Шагинян говорит о необходимости борьбы за культуру везде и всюду: если сморкаются в пятерню – учи употреблению платка. Это правильно и звучит бодрой нотой – особенно в наше время, когда основная толща народа впервые приступает к сознательному строительству культуры. Но непривыкший к платку (не было у него платка!) малограмотный пролетарий, который раз навсегда разделался с идиотизмом божественных повелений и ищет путей к постройке правильных людских отношений, бесконечно культурнее тех образованнейших реакционеров (обою пола), которые философски сморкаются в мистический платок, усложняя этот мало эстетический жест сложнейшими художе-

ственными ухищрениями и воровато–трусливыми заимствованиями у науки.

Шагинян антиреволюционна в самом своем существе. Ее фаталистический христианизм, ее комнатное безразличие ко всему некомнатному – вот что примиряет ее с революцией. Она просто пересаживается со своим ручным багажом и философски–художественным рукоде-лием из одного вагона в другой. Может быть, ей даже кажется, что она таким путем вернее всего сохраняет индивидуальность. Но только от этой индивидуальности не протянуто никакой нити вперед.

### Ш. А. БЛОК

Блок принадлежал целиком дооктябрьской литературе. Все порывы Блока – в мистиче-ский ли вихрь или в вихрь революционный – происходят не в безвоздушном пространстве, а в весьма плотной атмосфере старой русской дворянско-интеллигентской культуры. Симво-лизм Блока был преображением этой близкой и в то же время отвратной среды. Символ есть обобщенный образ реальности. Лирика Блока романтична, символична, мистична, бесфор-менна, нереальна – но под собой она предполагает очень реальный быт, с определившимися формами и отношениями. Романтический символизм есть уход от быта только в смысле отвлечения от его конкретности, от индивидуальных черт и собственных имен; в основе же своей символизм есть метод преображения и вознесения быта. Звездно–метельная, бесфор-менная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм и вне этой эпохи повисает облачным пятном. Эта лирика не переживет своего времени и своего творца.

Блок принадлежал дооктябрьской литературе, но превозмог ее и вошел в сферу Октября «Двенадцатью», Поэтому он и займет особое место в будущей истории русского художе-ственного творчества.

Нельзя позволять заслонять Блока тем мелким поэтическим и полупоэтическим бесам, которые увиваются вокруг его памяти, но до сих пор – о, благоговейные тупицы! – не могут понять, как это Блок, признававший огромный талант за Маяковским, откровенно звал над Гумилевым. Наиболее «чистый» из лириков, Блок не говорил о чистом искусстве и не ставил поэзии над жизнью. Наоборот, он признавал «нераздельность и неслиянность искусства, жизни и политики». «Я привык, – говорит Блок в предисловии к „Возмездию“, написанном в 1919 г., – сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему глазу в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают один музыкальный аккорд». Это повыше, посильней и поглубже самодовлеющего эстетства, т. е. вранья о независимости искусства от общественной жизни.

Блок знал цену интеллигенции: «Я все–таки кровно связан с интеллигенцией, – говорил он, – а интеллигенция всегда была в нетях. Уж если я не пошел в революцию, то на войну и подавно идти не стоит». Блок не «пошел в революцию», но душевно равнялся по ней. Уже приближение 1905 года открыло Блоку фабрику (1903 г.), впервые подняв его творчество над лирическими туманностями. Первая революция пронзила его, оторвав от индивидуали-стического самодовольства и мистического квиетизма. Провал между двумя революциями ощущался Блоком как душевная пустота, бесцельность эпохи– как балаган, с клюквенным соком вместо крови. Блок писал об «истинном мистическом сумраке годов, предшествовав-ших первой революции», и об «неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею» («Возмездие»). Ощущение пробуждения, движения, цели и смысла дала ему вторая революция. Блок не был поэтом революции. Погибая в тупой безвыходности предреволю-ционной жизни и ее искусства, Блок ухватился рукою за колесо революции. Плодом этого прикосновения явилась поэма «Двенадцать», самое значительное из произведений Блока, единственное, которое переживет века.

По собственным словам, Блок всю жизнь носил в себе хаос. Говорит он об этом так же бесформенно, как бесформенны вообще его мироощущение и лирика. Хаосом чувствовал он свою неспособность сочетать субъективное с объективным, свое настороженно–выжида-тельное безволие в эпоху, когда подготовлялись, а затем и разразились величайшие потрясе-ния. Во всех перевоплощениях Блок оставался подлинным декадентом, если брать это слово

широко исторически, в смысле противопоставления упадочного индивидуализма индивидуализму буржуазного восхождения.

Тревожная хаотичность Блока тяготела к двум главным уклонам: мистическому и революционному. И на обоих уклонах не разрешалась до конца. Религия его была расплывчатой, зыбкой, не императивной – как его лирика. Революция, обрушившаяся на поэта каменным дождем фактов, геологическим обвалом событий, начисто не то что отрицала, а отодвигала, отметала дореволюционного Блока, исходившего в томлениях и предчувствиях. Нежную комариновую нотку индивидуализма она заглушала ревушей и ухающей музыкой разрушения. И тут надо было выбирать. То есть комнатные поэтики могли, не выбирая, продолжать свое чириканье, прибавив к нему жалобы на тяжкий быт. Но Блоху, который заразился эпохой и переводил ее на свой внутренний язык, нужно было выбирать. И он выбрал, написав «Двенадцать».

Поэма эта есть, бесспорно, высшее достижение Блока. В основе – крик отчаяния за гибнущее прошлое, но крик отчаяния, который возвышается до надежды на будущее. Музыка грозных событий внушала Блоку: все, что ты доселе писал, не то; идут другие люди, несут другие сердца, им это не нужно; их победа над старым миром означает и победу над тобой, над твоей лирикой, которая была только предсмертным томлением старого мира... Блок услышал это и принял, – и так как тяжело было принять, и в своей революционной вере искал он помощи неверию своему, и хотел подкрепить и убедить себя, – то приятие революции выразил в наивозможно крайних образах, чтоб уж отрезать все мосты отступления. У Блока нет и тени попытки благочестиво посахарить переворот. Наоборот, он берет его в самых грубых – и только в грубых – его выражениях: стачка проституток, убийство Катьки красногвардейцем, разгром буржуйских этажей... и говорит: приемлю, и вызывающе освящает все это благословением Христа – или, может быть, пытается спасти художественный образ Христа, подперев его революцией.

И все же «Двенадцать» – не поэма революции. Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции. И эта поэма останется. Сумеречная блоковская лирика уже ушла в прошлое и не вернется: не такие совсем предстоят времена, – а «Двенадцать» останутся: злой ветер, плакат, Катька на снегу, революционный шаг и старый мир, как пес паршивый.

И то, что Блок написал «Двенадцать», и то, что он замолчал после «Двенадцати», перестав слышать музыку, вполне вытекает как из характера Блока, так и из той не очень обычной «музыки», какую он уловил в 18-м году. Судорожный и патетический разрыв со всем прошлым стал для поэта фатальным надрывом. Поддержать Блока – если отвлечься от происходивших в его организме разрушительных процессов – могло бы, может быть, только непрерывно нарастающее развитие событий революции, могущественная спираль потрясений, охватывающая весь мир. Но ход истории не приспособлен к психическим потребностям пронзенного революцией романтика. Чтобы держаться на временных отмелях, нужен был иной закал, иная вера в революцию, – понимание ее закономерных ритмов, а не только хаотической музыки ее прилива. У Блока ничего этого не было и быть не могло. Руководителями революции выступали сплошь люди, ему чуждые по психическому складу и даже по обиходу своему. И оттого после «Двенадцати» он свернулся и замолчал. А те, с кем он всегда духовно жил, мудрецы и поэты, – те самые, что всегда оказываются «в нетях», – злобно и ненавистнически отвернулись от него. «Пса паршивого» простить не могли. Блоку перестали подавать руку, как предателю, и лишь после смерти «примирились» и стали доказывать, что в «Двенадцати» нет в сущности ничего неожиданного, что это вовсе не от Октября, а от старого Блока, что все элементы «Двенадцати» имеются в прошлом, и пусть большевики не воображают, что Блок – их. И действительно, нетрудно привести из Блока разных периодов слова, ритмы, созвучия, строфы, получившие свое развитие в «Двенадцати». Но можно найти у Блока–индивидуалиста и совсем иные ритмы и настроения; однако же сам–то Блок именно в 1918 г. нашел в себе (конечно, уж не на мостовой, а в себе!) изломанную музыку «Двенадцати». Для этого понадобилась мостовая Октября. Другие с этой мостовой бежали за границу или переселились на внутренние острова. Вот в чем суть, и вот чего Блоку не прощают!



Так – негодует все, что сыто, Тоскует сытость важных чрев: Ведь опрокинуто корыто, Встревожен их прогнивший хлев! А. Блок. Сытые

И все же «Двенадцать» не поэма революции. Ибо не в том же смысл революционной стихии (если говорить только о стихии), чтобы дать выход забившемуся в тупик индивидуализму. Внутренний смысл революции остается где-то за пределами поэмы, – она эксцентрична, в смысле механики, – и оттого увенчивает ее Блок Христом. Но Христос никак не от революции, а только от прошлого Блока.

Когда Айхенвальд, наиболее злобно, т. е. наиболее откровенно, выражающий буржуазное отношение к «Двенадцати», говорит, что «действия» героев Блока характеризуют «товарищей», то он целиком остается в пределах поставленной ему задачи: оболгать революцию. Красногвардеец из ревности убивает Катю. . . Возможно это или невозможно? Вполне возможно. Но такого красногвардейца революционный трибунал, если бы настиг, приговорил бы к расстрелу. Революция, применяющая страшный меч террора, сурово оберегает это свое государственное право: ей грозила бы неминуемая гибель, если бы средства террора стали пускаться в ход для личных целей. Уже в начале 18-го года революция расправилась с анархической разнузданностью и вела беспощадную и победоносную борьбу с разлагающими методами партизанщины.

«Открывайте погреба, гуляет нынче голытьба». И это было. Но сколько кровавых столкновений происходило на этой почве между красногвардейцами и громилами! На знамени революции была написана трезвость. Революция, особенно в тот, наиболее напряженный, период была аскетична. Стало быть, Блок дает революцию, и уж, конечно, не работу ее руководящего авангарда, а сопутствующие ей явления, хотя и вызванные ею, но, по сути, направленные против нее. Поэт как бы хочет сказать, что и в этом он ее чувствует, ее размах, страшное потрясение сердец, пробуждение, дерзновение, риск, и что даже в этих отталкивающих бессмысленно-кровавых проявлениях преломляется ее дух, который для Блока есть дух вставшего на дыбы Христа.

Среди того, что написано о Блоке и о «Двенадцати», едва ли не самым несносным являются писания г-на Чуковского. Его книжка о Блоке не хуже других его книг: внешняя живость при неспособности привести хоть в какой-нибудь порядок свои мысли, клочкообразность изложения, какая-то куплетистость провинциальной газеты и в то же время тощее педантство, схематизация, построенная на внешних антитезах.<sup>1</sup> И всегда Чуковский открывает то, чего не заметил никто. В «Двенадцати» кто-то увидел поэму революции, той, которая произошла в Октябре? Ни боже мой. Чуковский сейчас все это разъяснит и тем самым окончательно примирит Блока с «общественным мнением». В «Двенадцати» прославлена не революция, а Россия, несмотря на революцию: «Тут упрямый национализм, который, не смущаясь ничем, хочет видеть святость даже в мерзости, если эта мерзость – Россия». Стало быть, Блок приемлет Россию, несмотря на революцию или, чтобы быть еще точнее, несмотря на мерзость революции? Выходит, что так. Это во всяком случае определено. Однако тут же оказывается, что Блок всегда (!) был певцом революции, «но не той революции, которая происходит теперь, а другой, национальной, русской. . .». Из огня да в полымя. Итак, Блок не Россию воспел в «Двенадцати», несмотря на революцию, а именно революцию, – но не ту, которая произошла, а иную, адрес которой доподлинно известен Чуковскому. Так у талантливого малого и сказано: «Революция, которую он пел, была не та революция, которая совершалась вокруг, а другая, подлинная, огненная». Но ведь пел-то он мерзость, как мы только что слышали, а вовсе не огневкость, и эту мерзость он пел потому, что она русская, а не потому, что она революционная. Теперь же мы узнаем, что он вовсе не с мерзостью подлинной революции примирился – только потому, что она русская, а восторженно пел революцию, по другую, подлинную и огненную, – только потому, что она направлена против существующей мерзости.

Ванька убивает Катю из винтовки, которая ему дана его классом для защиты революции. Мы говорим: это попутно революции, но это не революция. Блок смыслом своей поэмы говорит: приемлю и это, ибо и здесь слышу динамику событий, музыку бури. Приходит истолкователь Чуковский и разъясняет: убийство Катю Ванькой есть мерзость революции. Блок принимает Россию и с этой мерзостью потому, что это Россия. Но в то же время, вос-

<sup>1</sup> Чуковский К. Книга об Александре Блоке.

певая убийство Катьки Ванькой и разгром етажей, Блок поет революцию, но не эту мерзостную, нынешнюю, действительную, русскую, а другую, подлинную, огненную. Адрес этой подлинной и огненной революции Чуковский нам сообщит как скоро, так сейчас...

Но если для Блока революцией является сама Россия, как она есть, то что означает «вятия», который считает революцию предательством, что означает поп, идущий в сторонке, что означает «старый мир, как пес паршивый»? Что означают Деникин, Миллюков, Чернов, эмиграция? Россия раскололась надвое – в этом и состоит революция. Блок одну половину назвал паршивым псом, а другую благословил теми благословениями, какие имелись в его распоряжении: стихом и Христом. А Чуковский все это объявляет простым недоразумением. Этакое шарлатанство слов, этакая непристойная неопрятность мысли, этакая душевная опустошенность, болтология, дешевая, дрянная, постыдная!

Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался. Но плодом его порыва явилось самое значительное произведение нашей эпохи. Поэма «Двенадцать» останется навсегда.

#### IV. ФУТУРИЗМ

**Происхождение его. – Разрыв с прошлым. – Составные элементы русского футуризма. – Теоретические поиски и блуждания. – Творчество. – Маяковский. – Место футуризма**

Футуризм – явление европейское, и интересен он, между прочим, тем, что, вопреки учению о нем русской формальной школы, не замыкался в рамки художественной формы, а с самого начала, особенно в Италии, поставил себя в связь с явлениями политического и общественного порядка.

Футуризм явился отражением в искусстве той исторической полосы, которая началась в середине 1909–1910 годов и непосредственно влилась в мировую войну. Капиталистическое человечество прошло через два десятилетия небывалого хозяйственного подъема, который опрокидывал старые представления о богатстве и могуществе, вырабатывал новые масштабы, новые критерии возможного и невозможного, толкал из-под спуда людей на новые дерзновения.

Между тем официальная общественность жила еще автоматизмом вчерашнего дня. Вооруженный мир при дипломатических заплатах, пустопорожняя парламентская стряпня, внешняя и внутренняя политика, основанная на системе предохранительных клапанов и тормозов, – все это тяготело и над поэзией, в то время как накопившееся в воздухе электричество предрекало большие разряды. Футуризм явился их «предчувствием» в искусстве.

И мы наблюдали явление, повторявшееся в истории не раз; страны отсталые, но обладающие известным уровнем духовной культуры, ярче и сильнее отражают в своей идеологии достижения передовых стран. Так, немецкая мысль XVIII и XIX столетий отразила экономические достижения англичан, политические – французов. Так, футуризм наиболее яркое выражение свое получил не в Америке, не в Германии, а в Италии и в России.

За вычетом архитектуры, искусство опирается на технику лишь в самом последнем счете, т. е. поскольку она является основой всего вообще культурного строительства. Практическая зависимость искусства, особенно словесного, от материальной техники ничтожна. Поэму, воспевающую небоскребы, дирижабли и подводные лодки, можно создать в глуши Рязанской губернии на серой бумаге обломком карандаша. Чтобы зажечь свежее рязанское изображение, достаточно, если небоскребы, дирижабли, подводные лодки существуют в Америке. Человеческое слово – самый портативный из всех материалов.

Футуризм возник как изгиб буржуазного искусства и иначе возникнуть не мог. Его бурно оппозиционный характер нимало этому не противоречит.

Интеллигенция крайне неоднородна. Каждая признанная школа есть вместе с тем хорошо оплачиваемая школа. Она возглавляется мандаринами со многими шариками. По общему правилу художественные мандарины доводят до высшей изощренности приемы своей школы, одновременно с тем, как расстреливают запасы ее пороха. Тогда какая-нибудь объектив-

ная перемена, политическая встряска, общественный сквознячок поднимают на ноги литературную богему, молодежь, призывного возраста гениев, которые проклятья по адресу сытой и пошлой буржуазной культуры соединяют обычно с затаенной мечтой о нескольких шариках, по возможности позлащенных.

Те исследователи, которые при определении социальной природы первоначального футуризма придают решающее значение его бурным протестам против буржуазного быта и искусства, просто недостаточно хорошо знают историю литературных течений. Французские романтики, а с ними и немецкие отзывались о буржуазной морали и мещанском быте не иначе как самыми последними словами. Сверх того, они носили длинные волосы, щеголяли зеленым цветом лица, а Теофиль Готье для окончательного посрамления буржуазии носил сенсационный красный жилет. Этому романтическому жилету, наводившему ужас на папенок и маменек, футуристская желтая кофта, несомненно, приходится внучатой племянницей. Как известно, из мятежных протестов, длинных волос и красного жилета романтики ничего потрясающего не воспоследовало, а буржуазное общественное мнение в конце концов благополучно усыновило господ романтиков и канонизировало их в школьных учебниках.

Чрезвычайно наивно противопоставлять динамичность итальянского футуризма и его симпатии к революции «упадочному» характеру буржуазии. Не следует представлять себе буржуазию в виде облезлой старой кошки. Нет, зверь империализма дерзок, гибок, когтист. Или забыт урок 1914 года? Для своей войны буржуазия использовала с величайшим размахом чувства и настроения, предназначенные по природе своей питать восстание. Во Франции война изображалась прямым завершением дела Великой революции. А разве воюющая буржуазия не устраивала действительно революций в других странах? В Италии интервенционистами (сторонниками вмешательства в войну) были именно «революционеры»: республиканцы, масоны, социал-шовинисты, футуристы. Наконец, разве итальянский фашизм не пришел к власти «революционными» методами, приведя в движение массы, толпы, миллионы, закалив и вооружив их? Не случайно, не по недоразумению итальянский футуризм влился в поток фашизма, а вполне закономерно.

Русский футуризм родился в обществе, которое проходило еще через свой антираспутинский приговорительный класс и готовилось к демократическому февралю. Уже это дало нашему футуризму преимущества. Он уловил смутные еще ритмы активности, действия, напора и разрушения. Борьбу за свое место под солнцем он вел резче и решительнее, а главное – шумнее, чем предшествовавшие ему школы, в соответствии со своим активистским мироощущением. Молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы, а громыхал по кафе, стучал кулаками по пюпитрам, надевал желтую кофту, красил скулы и неопределенно грозил кулаком.

Рабочая революция в России разразилась прежде, чем футуризм успел освободиться от своих ребячеств, желтых кофт, излишней горячности и стать официально признанной, т. е. политически обезвреженной и стилистически использованной, художественной школой. Захват власти пролетариатом застал футуризм еще в возрасте преследуемой группы. И уже из этого вытекал для футуризма толчок в сторону новых хозяев жизни, тем более что главные моменты футуристского мироощущения: неуважение к старым нормам и динамичность – чрезвычайно облегчили соприкосновение и сближение с революцией. Но черты своего социального происхождения от буржуазной богемы футуризм перенес и в новую стадию своего развития.

\* \* \*

В поступательном движении литературы футуризм не меньше продукт поэтического прошлого, чем всякая другая литературная школа современности. Сказать, что футуризм освободил творчество от тысячелетних пут буржуазности, как пишет т. Чужак, значит слишком дешево расценивать тысячелетия. Призыв футуристов порвать с прошлым, разделаться с Пушкиным, ликвидировать традицию и пр. имеет смысл, поскольку адресуется старой литературной касте, замкнутому кругу интеллигенции. Другими словами, поскольку футуристы заняты перепиливанием пуповины, связывающей их самих с орденом жрецов буржуазной литературной традиции.

---

<sup>1</sup> Мы печатаем в этой книге очень интересное и содержательное — при всей своей краткости — письмо т. Грамши, рисующее судьбы итальянского футуризма.

Но бессодержательность этого призыва становится очевидной, как только переадресовать его пролетариату. Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя – и уже тем самым преодолеть его. Футуристский разрыв с прошлым есть в конце концов буря в замкнутом мирке интеллигенции, которая выросла на Пушкине, Фете, Тютчеве, Брюсове, Бальмонте и Блоке и которая не потому «пассеистична», что заражена суеверным преклонением пред формами прошлого, а потому, что у нее нет за душой ничего такого, что требовало бы новых форм. Ей попросту нечего сказать. Она перепевает старые чувства слегка подновленными словами. Футуристы отпихнулись от нее – и хорошо сделали. Не нужно только технику своего отпихивания превращать в закон мирового развития.

В утрированном футуристском отвержении прошлого – богемский нигилизм, но не пролетарская революционность. Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого, право же, не переставали быть революционерами. Традиции Парижской коммуны разрабатывались и переживались нами еще до первой нашей революции. Потом к ним прибавились традиции 1905 года, которыми мы питались, подготавливаясь ко второй революции. Еще далее вглубь мы связывали Коммуну с июньскими днями 48-го года и с Великой французской революцией. В области теории мы через Маркса опирались на Гегеля и на классиков английской экономики. Воспитываясь и вступив в борьбу в условиях органической эпохи, мы жили традициями революций. На наших глазах зарождалось не одно литературное направление, которое объявляло беспощадную борьбу «буржуазности» и считало нас половинчатыми. Как ветер возвращается на круги своя, так литературные революционеры и ниспровергатели традиций находили дорогу в академию. Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, Октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира – того самого, от которого она, время от времени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренне проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились, как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста – политического революционера и футуриста – формально революционного новатора. И вот откуда недоразумения между ними. Не в том беда, что футуризм «отрицает» священные интеллигентские традиции – наоборот! – а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее.

Но положение вовсе не безнадежно. Футуризм сейчас уже не вернется «на круги своя», ибо и кругов–то этих по–настоящему нет. И это немаленькое обстоятельство весьма облегчает футуризму возможность, перерождаясь, войти в новое искусство, – не в качестве всеопределяющего, но в качестве важного составного течения.

В русском футуризме есть несколько элементов, довольно–таки самостоятельных, отчасти противоречивых: известные филологические построения и догадки, в значительной мере проникнутые архаизмом (Хлебников, Крученых) и во всяком случае лежащие вне сферы поэзии; своя поэтика, т. е. свое учение о методах и приемах словесного творчества; своя философия искусства, даже целых две: формалистская (В. Шкловский) и устремленная к марксизму (Арватов, Чужак и др.); наконец – сама поэзия, живое творчество. Литературного озорства самостоятельным элементом не вписываем так как оно обычно сочетается с одним из основных элементов. Когда Крученых говорит, что «дыр, бул, щыл» заключает в себе больше поэзии, чем весь Пушкин (или что–то в этом роде), то это нечто среднее между филологической поэтикой и – извиняемся – озорством дурного тона. В более спокойном виде мысль Крученых может означать, что оркестровка стиха по ключу «дыр, бул, щыл» более свойственна структуре русского языка, его звуковому духу, чем пушкинская оркестровка, с подсознательной оглядкой на французский язык. Верно ли это или не верно, но совершенно очевидно, что «дыр, бул, щыл» вовсе не есть поэтический экстракт уже имеющихся в распоряжении футуризма достижений – значит, и сравнивать нечего. Вообще же говоря, не исключена возможность, что кто–нибудь напишет по этому музыкально–филологическому ключу стихи, которые будут выше пушкинских. Остается подождать.

Словотворчество Хлебникова и Крученых также лежит вне поэзии: это филология, вряд ли очень основательная, отчасти поэтика, но не поэзия. Совершенно неоспоримо, что язык живет и развивается, творя из себя новые слова и отбрасывая обветшалые. Но он это делает в общем крайне осторожно, расчетливо и в меру строгой необходимости. Каждая новая большая эпоха дает толчок языку. Он вбирает в себя сгоряча большое количество неологизмов, а затем производит своего рода перерегистрацию, изгоняя все лишнее и чужеродное. Когда Хлебников или Крученых создают от наличных корней и десять и сто новых производных слов, то эта работа может представлять известный филологический интерес, она может – в некоторой, очень скромной степени – облегчать движение живой, в том числе и поэтической, речи, предвещая эпоху более сознательного направления эволюции языка. Но сама эта работа, имея вспомогательный для искусства характер, остается за пределами поэзии.

Нет основания приходить в состояние благочестивой катаlepsии при звуках заушной поэзии, которая похожа на словесно–музыкальные гаммы и экзерсисы, может быть, и полезные в тетрадах ученика, но не пригодные для эстрады; очевидно, во всяком случае, что попытка заменить поэзию экзерсисами «зауми» была бы удушением поэзии. Но по этому пути футуризм и не идет. Маяковский, бесспорный поэт, черпает, по общему правилу, из словаря Даля и лишь изредка из словаря Хлебникова и Крученых. Произвольные словообразования и неологизмы встречаются у Маяковского чем дальше, тем реже.

Вопросы, поставленные теоретиками Лефа: о взаимоотношении между искусством и машинной индустрией; об искусстве, которое не украшает жизнь, а формирует ее; о сознательном воздействии на развитие языка и систематическом словотворчестве; о биомеханике, как воспитании движений человека в духе высшей целесообразности и тем самым – красоты, – все эти вопросы крайне значительны и интересны в перспективе строительства социалистической культуры.

К несчастью, подход к этим вопросам окрашивается у Лефа в цвет утопического сектантства. Даже правильно намечая общую тенденцию развития в той или другой области искусства или быта, теоретики Лефа из исторического предвосхищения делают схему, рецептуру и противопоставляют ее тому, что есть. У них не оказывается моста к будущему. В этом отношении они напоминают анархистов, которые, предвосхищая будущее безвластие и противопоставляя схему его тому, что есть, сбрасывают с корабля современности (разумеется, только в собственном воображении) – государство, политику, парламент и еще кое-какие реальности. На практике они поэтому, едва высвободив хвост, увязают носом. Маяковский в сложно–рифмованных стихах доказывает ненужность стихов и рифмы и обещает писать математическими формулами, хотя для этого существуют математики. Когда страстный искатель Мейерхольд, неистовый Виссарион сцены, наспех обучив еще слабых в диалоге актеров кое–каким полуритмическим движениям, выбрасывает это на сцену в качестве биомеханики, получается... выкидыш. Попытка выдернуть из будущего то, что может развиваться лишь как его неотторжимая часть, и наспех материализовать это частичное предвосхищение на сегодняшних еще голодных и холодных подмостках создает впечатление провинциального дилетантизма. А что может быть враждебнее новому искусству, как провинциальность и дилетантство!

Новая архитектура будет слагаться из двух моментов: новой задачи и новых технических способов овладения материалом, отчасти новым, отчасти старым. Новая задача: не храм, не замок, не особняк, а народный дом, массовая гостиница, общежитие, дом–коммуна, гигантских размеров школа. Материалы и способ их обработки будут определяться хозяйственным состоянием страны в тот момент, когда архитектура приступит к разрешению своих задач. Попытка выдернуть из будущего архитектурную конструкцию приводит лишь к более или менее остроумному личному произволу. Между тем новый стиль меньше всего мирится с личным произволом. Сами писатели Лефа правильно указывают, что новый стиль зарождается там, где машинная индустрия работает на безличного потребителя. Телефонный аппарат – кусочек нового стиля. Международные спальные вагоны, лестницы и станции подземной железной дороги, лифты – все это бесспорные элементы нового стиля, как, с другой стороны, – металлические мосты, крытые рынки, небоскребы, подъемные краны. Этим уже сказано, что вне практической задачи и непрерывной работы над ее разрешением нельзя создать новый

архитектурный стиль. Попытки вывести стиль дедуктивным путем из природы пролетариата, из его коллективизма, активности, безбожия и пр. представляют собой чистейший идеализм и практически не дадут ничего, кроме замысловатых отсебятин, произвольного аллегоризма и все того же провинциального дилетантства<sup>1</sup>.

В наиболее обобщенном виде ошибка Лефа, по крайней мере части его теоретиков, встает перед нами, когда они ультимативно ставят требование о слиянии искусства с жизнью. Что отслоение искусства от других сторон общественной жизни явилось результатом классового расслоения общества; что самодовлеющий характер искусства есть обратная сторона того факта, что искусство стало достоянием привилегированных; что дальнейшая эволюция искусства пойдет по пути возрастающего слияния его с жизнью, т. е. с производством, народными праздниками, коллективно-семейным бытом, – все это совершенно бесспорно. И хорошо, что Леф это понимает и разъясняет. Но плохо, когда на основании этого нынешнему искусству предъявляется краткосрочный ультиматум: перестать быть «станковым», а слиться с жизнью. Другими словами, поэты, художники, скульпторы, актеры должны перестать отображать и изображать, писать стихи, картины, лепить скульптуру, вести на подмостках диалоги, а должны внести свое искусство непосредственно в жизнь. Как? Куда? Через какие ворота? Разумеется, можно приветствовать всякую попытку внести возможно более ритма, звука, краски в народные праздники, собрания, шествия. Но нужно же иметь хоть немножечко исторического глазомера, чтобы понять, что от нынешней нашей хозяйственной и культурной нищеты до слияния искусства с бытом, т. е. до такого роста быта, когда он весь оформится искусством, еще несколько поколений ляжет костью. Худо ли, хорошо ли, но «станковое» искусство еще на многие годы будет орудием художественно-общественного воспитания масс и их эстетического наслаждения: не только живопись, но и лирика, роман, комедия, трагедия, скульптура, симфония. Из оппозиции к созерцательному, импрессионистскому буржуазному искусству последних десятилетий отрицать искусство как средство изображения, образного познания – значит поистине выбивать из рук строящего новое общество класса орудие величайшей важности. Искусство – говорят нам – не зеркало, а молот: оно не отражает, а преобразует. Но ныне и молотом владеть учатся и учат при помощи «зеркала», т. е. светочувствительной пластинки, которая запечатлевает все моменты движения. Фотография и кинематография, именно благодаря своей пассивно-точной изобразительности, становятся могучим воспитательным средством в области труда. Для того чтобы побриться, нельзя обойтись без зеркала. А как же перестроить себя, свой быт, не глядясь в «зеркало» литературы? Конечно, о зеркале тут можно говорить лишь очень условно. Никто не думает требовать от новой литературы зеркального бесстрастия. Чем глубже проникнется она стремлением преобразовать жизнь, тем значительнее и динамичнее сумеет «изображать» ее.

Что такое отрицание «переживаний», индивидуальной психики в литературе и на сцене? Это запоздалый, давно переживший себя протест левого крыла интеллигенции против пассивно-реалистической чеховщины и мечтательного символизма. Если переживания дяди Вани малость утратили свою свежесть, – а этот грех действительно случился, – то ведь не у одного же дяди Вани имеется внутренний мир. Каким образом, на каком основании и во имя чего искусство может повернуться к внутреннему миру нынешнего человека, который строит новый внешний мир и тем самым себя самого? Если искусство не поможет новому человеку воспитать себя, укрепить и утончить, то к чему такое искусство? А как же оно может организовать внутренний мир, если оно не проникнет в него и не воспроизведет его? Здесь футуризм просто долбит свои собственные зады, ставшие ныне прямо-таки реакционными.

То же самое и с бытом. Футуризм начал с протеста против искусства мелкотравчатых реалистических приживальщиков быта. Адвокат, студент, влюбчивая барыня, уездный чиновник, Передонов с их чувствами, радостями, горестями – в этом застойном мирке литература задыхалась и тупела. Но разве можно протест против бытового приживальщичества превращать в отторжение литературы от условий и форм жизни человеческой? Если футуристский протест против измельчавшего бытового реализма имел историческое оправдание, то именно постольку, поскольку подготавливал место новому художественному воссозданию быта: в его крушении и перестройке по новым кристаллизационным осям.

<sup>1</sup> Интересно и правильно ставит вопрос о социалистическом архитектурном стиле т. Циимер в № 3 «Вестника Социалистической академии». Досадно, что плох перевод.

Любопытно, что, отрицая изображение быта как задачу искусства, Леф дает в качестве образца прозы «Непопутчицу» Брика. Что это, как не быт— хотя бы и в аспекте почти коммунистической «Биржевки»? Не в том беда, что коммунисты выведены тут не сплошь сахарными и не сплошь стальными, а в том, что между автором и той пошловатой средой, которую он изображает, не чувствуется ни вершка расстояния. А для того чтобы искусство не только отражало, но и преображало, между художником и бытом, совершенно так же, как между революционером и политической действительностью, должна быть большая дистанция.

В ответ на критику, иногда, правда, более заезжательскую, чем убедительную, тов. Чужак выдвигает на первый план то соображение, что Леф находится в процессе непрерывных исканий. Несомненно, Леф больше ищет, чем нашел. Но это одно достаточно объясняет, почему партия никак не может канонизировать Леф или определенное его крыло, в качестве «коммунистического искусства», что ей настоятельно рекомендуется тем же Чужаком. Нельзя канонизировать поиски, как нельзя вооружать армию идеей нереализованного изобретения.

Но не значит ли все сказанное, что Леф стоит целиком и полностью на ложном пути и что нам с ним делать собственно нечего? Нет, не значит. Дело ведь вовсе не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения, а некая группа саботирует их. Этого нет и в помине. Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции? театра, об обновлении литературного языка, об архитектурном стиле и пр. у партии нет и быть не может, — так же, как — в другой плоскости — у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобрении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета. Но насчет пулемета, транспорта и удобрения практические решения нужны сейчас же. Как поступает партия? Она поручает определенным работникам войти в это дело, овладеть им и со своей стороны проверяет этих работников главным образом по практическим результатам их деятельности. В области искусства вопрос обстоит и проще, и сложнее. Поскольку дело идет о политическом использовании искусства или о недопущении такого использования со стороны врагов, у партии имеется достаточно опыта, чутья, решимости и средств. Но активное развитие искусства, борьба за новые его формальные достижения не составляют предмета прямых задач и забот партии. На такую работу она никого не делегирует. Между тем существует некая линия стыка между вопросами искусства, политики, техники и экономики. Проработка этих вопросов в их внутренней взаимозависимости необходима. Именно этой проработкой занимается группа Леф. Она много чудит, зарывается и — не в обиду будь сказано — теоретически привирает. Но, во-первых, разве в других областях, жизненно более насущных, мы не привирали (—ем)? Во-вторых, разве мы пробовали серьезно исправлять ошибки теоретического подхода или сектантские увлечения практического творчества? У нас нет основания сомневаться в том, что группа Леф искренно стремится работать в интересах социализма, глубоко интересуется вопросами искусства и хочет руководствоваться марксистским критерием. Почему же начинать с разрыва, а не с попытки воздействия и ассимиляции? Вопрос вовсе не стоит на острие ножа. Для проверки, внимательного воздействия и отбора у партии достаточно времени. Или у нас так много квалифицированных сил, что мы можем с легким сердцем швыряться ими? Но центр тяжести все-таки не в теоретической проработке вопросов нового искусства, а в поэтическом творчестве. Как же обстоит дело с футуристской художественной практикой, с ее исканиями и достижениями? Тут у нас еще меньше основания для торопливой нетерпимости.

\* \* \*

Вряд ли теперь возможно начисто отрицать футуристские достижения в области искусства, особенно поэзии. За самыми небольшими изъятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма. Влияние Маяковского на ряд пролетарских поэтов совершенно неоспоримо. Конструктивизм сделал тоже немалые завоевания, хотя и не совсем по той линии, которую себе намечал. Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контрреволюционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В археофициальных изданиях наряду с убийственными оценками футуризма печатаются футуристические поэмы. Пролеткульт связан с футуристами рядом живых нитей. «Горн» редактируется теперь в достаточно ярко выраженном футуристском духе. Нет,

конечно, основания преувеличивать значение этих фактов, так как они разворачиваются, как и подавляющее большинство группировок в нашем искусстве, в верхнем – довольно пока поверхностном – плане и очень слабо связаны с рабочими массами. Но было бы нелепо закрывать на эти факты глаза и третировать футуризм как шарлатанскую выдумку разлагающейся интеллигенции. Если даже завтрашний день и обнаружит, что ресурсы футуризма на исходе – а я это не считаю исключенным, – то сегодня они во всяком случае больше ресурсов тех течений, за счет которых футуризм распространяется.

Первоначальный русский футуризм был, как уже сказано, восстанием богемы, т. е. левого полупауперизованного крыла интеллигенции против замкнутой кастовой буржуазно-интеллигентской эстетики. Через оболочку поэтического мятежа сказывалось давление более глубоких социальных сил, самим футуризмом совершенно не осмысливавшихся. Борьба против старого поэтического словаря и синтаксиса, при всех своих богемских экстравагантностях, была прогрессивным восстанием против замкнутого словаря, искусственно отобранного, чтобы ничто лишнее не беспокоило, против смакующего жизнь через соломинку импрессионизма, против изолгавшегося в небесной пустоте символизма, зинаидогиппиусизма и всех прочих выжатых лимонов и обсосанных куриных лапок интеллигентски-либерально-мистического мирка. Если теперь окинуть оставленный позади период внимательным взглядом, то нельзя не признать, что работа футуристов в области слова была жизненной и прогрессивной. Не преувеличивая размеров произведенной ими «революции» в языке, нельзя не признать, что футуризм вытолкнул из поэзии многие опустошенные слова и выражения, вернул другим их полнокровие, а в некоторых случаях счастливо создал новые слова и обороты, вошедшие или входящие в поэтический словарь и способные обогатить живую речь. Это относится не только к слову, изолированно взятому, но и к месту его в ряду других слов, т. е. к синтаксису. В области словосочетания, как и в области словообразования, футуризм хватил, правда, куда дальше тех пределов, какие живой язык способен вместить. Но ведь то же случилось и с революцией: таков «грех» всякого живого движения. Конечно, у революции, у ее сознательного авангарда, самокритики побольше, чем у футуристского кружка, но зато и отпора извне он получил достаточно и, надо надеяться, получит еще. Излишества отпадают и отпадут, а основная очистительная и, несомненно, революционная работа в области поэтического языка останется.

Нельзя также не признать и не оценить прогрессивно творческой работы футуризма в области ритма и рифмы. Кто относится к этим вещам безразлично и терпит их только потому, что они завещаны от предков, тому, конечно, футуристские новшества только помеха, потому что они требуют затраты внимания. Можно поставить в связи с этим общий вопрос: нужны ли ритм и рифма вообще? Курьезно, что сам Маяковский время от времени доказывает – в стихах с очень сложными рифмами, – что рифма не нужна. Чисто логический подход вообще упраздняет вопрос о художественной форме. Судить об ней надо не рассудком, который не идет дальше формальной логики, а разумом, который включает в свой круг также и иррациональное, поскольку оно живо и жизненно. Поэзия есть дело не столько рациональное, сколько эмоциональное, и психика человеческая, впитавшая в себя биологические и социально-трудовые ритмы и ритмические узлы, ищет их идеализированного отображения в звуке, в песне, в художественном слове. Пока эта потребность жива, футуристские рифмы и ритмы, более гибкие, смелые и разнообразные, представляют несомненное и ценное завоевание. И оно пошло уже далеко за пределы чисто футуристской группировки.

Столь же неоспоримы завоевания футуристов в области инструментовки стиха. Нельзя забывать, что звук слова есть акустический аккомпанемент смысла. Если футуристы грешили и грешат пристрастием, иной раз чудовищным, в сторону звука против смысла, то эти увлечения, требующие, конечно, отпора, являются только «детской болезнью левизны», беснованием нового поэтического течения, по-новому, свежим ухом, почувствовавшего звук, против зализанного словесного рутинерства. Конечно, подавляющему большинству рабочего класса до этих вопросов сегодня еще дела нет. И авангарду рабочего класса в большинстве не до того – есть куда более неотложные задачи. Но ведь у нас есть и завтрашний день. Он потребует все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры, – не только в стихах, но и в прозе, и даже в прозе особенно.



Слово никогда не покрывает точно понятия в той его конкретности, в которой человек берет это понятие в каждом данном случае. С другой стороны, слово, как звук, и слово, как начертание, влияют не только на ухо и глаз, но и на логику и на воображение. Мысль можно уточнить только тщательным подбором слов, их всесторонним, в том числе и акустическим, взвешиванием, их продуманным сочетанием. Тут тят-ляп не годится, нужны микрометрические инструменты. Рутинная, предание, привычка и неряшливость должны и в этой области очистить место продуманной систематической работе. Одной своей стороной, лучшей, футуризм есть протест против тят-ляпства, этой могущественнейшей литературной школы, имеющей во всех областях очень влиятельных представителей.

В ненапечатанной еще работе т. Горлова, где дается неправильный, на мой взгляд, интернациональный генезис футуризма и где еще более неправильно, с нарушением исторических перспектив, футуризм отождествляется с пролетарской поэзией, очень вдумчиво и содержательно резюмированы в то же время художественно-формальные завоевания футуризма. Горлов правильно указывает, что выросшая из восстания против старой эстетики формальная «революция» футуризма отображает, по вертикали, восстание против застойного, прелого быта, эту эстетику породившего, и потому, естественно, закончилась у Маяковского, сильнейшего поэта школы, и его ближайших друзей восстанием против социального строя, породившего отвергнутый быт с его отвергнутой эстетикой. Отсюда их органическая связь с Октябрем. Схема т. Горлова верна, но требует уточнения и ограничения. Верно, что новые слова и словосочетания, ритмы и рифмы, понадобились потому, что футуризм в своем восприятии мира перегруппировал явления и факты, установил, т. е. открыл, для себя новые между ними отношения, футуризм против мистики, против пассивного обоготворения природы, против аристократической и всякой иной лени, мечтательства, плаксивости, за технику, научную организацию, машину, план, волю, мужество, быстроту, точность, за вооруженного всеми этими качествами нового человека. Связь эстетического «восстания» с морально-бытовым дана непосредственно: и то и другое целиком и полностью входят в жизненный опыт активной, молодой, еще не прирученной части интеллигенции, левой творческой богемы. Возмущение против ограниченности и пошлости быта и – новый художественный стиль как средство дать этому возмущению выход и тем самым... ликвидировать его. В разных комбинациях, на разной исторической основе мы не раз наблюдали образование нового стиля (малого) из очередного интеллигентского возмущения. Тем дело и кончалось. Но на сей раз пролетарская революция подхватила футуризм на известной стадии его самоопределения и толкнула дальше. Футуристы стали коммунистами. Тем самым они вступили на почву более глубоких вопросов и отношений, далеко выходящих за пределы старого их мирка и органически не проработанных их психикой. Оттого футуристы, в том числе и Маяковский, художественно ели а бее всего в тех своих произведениях, где они законченнее всего как коммунисты. И причиной не столько социальное происхождение, сколько духовное прошлое. Футуристы-поэты не владеют элементами коммунистического мирозерцания и мировосприятия достаточно органически, чтобы давать им органическое же выражение в слове: не вошло в кровь, что ли. Отсюда нередко художественные, по существу психологические провалы, ходульность, громыхание над пустотой. В своих наиболее революционно-обязующих произведениях футуризм становится уже стилизацией. Между тем у молодого Безыменского, который Столь многим обязан Маяковскому, художественное выражение коммунистического мироощущения более органично: Безыменский не пришел сложившимся поэтом к коммунизму, а духовно родился в нем.

Можно возразить – и не раз возражали, – что и программная пролетарская доктрина создавалась выходцами из буржуазно-демократической интеллигенции. Но тут есть разница, для данного вопроса решающая. Экономическая и историко-философская доктрина пролетариата состоит из элементов объективного познания. Если бы не универсально образованный доктор философии Маркс, а токарь Бебель, аскетически экономный в жизни и мысли, с умом острым, как резец, был создателем теории прибавочной ценности, он формулировал бы ее в труде более доступном, простом и одностороннем. Богатство и разнообразие мыслей, доводов, образов, цитат «Капитала», несомненно, обличают «интеллигентскую» оболочку великой книги. Но так как дело идет об объективном познании, то существо «Капитала»

перешло к Бабелю, как его достояние, а за ним – к тысячам и миллионам пролетариев. В области поэзии мы имеем дело с образным мировосприятием, а не с научным миропознанием. Быт, личная обстановка, круг личного жизненного опыта оказывают поэтому определяющее влияние на художественное творчество. Переработка воспринятого с детских лет мира чувств посредством научно–программной ориентации – самая трудная внутренняя работа. Не всякий на нее способен. Оттого не мало на свете людей, которые мыслят как революционеры, а чувствуют как мещане. Но оттого же в поэзии футуризма, даже отдавшего себя целиком революции, мы слышим больше богемскую, чем пролетарскую революционность.

Маяковский – большой или, по определению Блока, огромный талант. Он умеет поворачивать много раз виденные вещи под таким углом, что они кажутся новыми. Он владеет словом и словарем как смелый мастер, работающий по собственным законам, – независимо от того, нравится ли нам его мастерство или нет. Многие его образы, обороты, выражения вошли в литературу и останутся в ней, если не навсегда, то надолго. У него свое построение, свой образ, свой ритм, своя рифма.

Художественный замысел Маяковского почти всегда значителен, иногда грандиозен. Поэт вводит в свой круг и войну, и революцию, и рай, и ад. Маяковский враждебен мистике, ханжеству всех видов, эксплуатации человека человеком, – его симпатия целиком на стороне борющегося пролетариата. Жречества от искусства, по крайней мере жречества принципиального, в нем нет: наоборот, он готов целиком поставить свое творчество на службу революции.

Но в этом большом таланте, вернее, во всей творческой личности Маяковского нет необходимого соответствия между составными элементами, нет равновесия, хотя бы и динамического. Слабее всего Маяковский там, где требуются чувство меры и способность самокритики.

Приятие Маяковским революции естественнее, чем у кого бы то ни было из русских поэтов, так как выросло из всего его развития. Интеллигентских путей к революции много (не все доводят до цели) – и потому важно точнее определить и оценить личную линию Маяковского. Есть путь мужиковствующих интеллигентов, капризных попутчиков (о них уже был разговор); путь объективнейших мистиков, ищущих высшей «музыки» (А. Блок); путь сменовеховцев и просто примиренцев (Шкапская (?), Шагинян); рационалистов и эклектиков (Брюсов, Городецкий, та же Шагинян). Есть и еще пути, всех не перечислишь. Маяковский пришел наиболее коротким путем – мятежной преследуемой богемы. Революция для Маяковского – подлинное, несомненное, глубокое переживание, ибо своими громами и молниями она обрушилась на то, что Маяковский по–своему ненавидел, с чем не успел еще примириться, – и в этом сила его. Революционный индивидуализм Маяковского восторженно влился в пролетарскую революцию, но не слился с ней. Восприятие города, природы, всего мира у Маяковского в подсознательных истоках своих не рабочее, а богемское. Лысый фонарь, снимающий с улицы чулок, – один этот острый образ, чрезвычайно для Маяковского характерный, – освещает своим светом богемский урбанизм поэта лучше всяких рассуждений. Вызывающе цинический тон многих образов, особенно первой половины творчества, несет на себе слишком явственную печать артистического кабачка, сигарного дыма и всего прочего.

Динамичность революции, ее суровое мужество гораздо ближе Маяковскому, чем масовидность ее героизма, чем коллективизм ее дел и переживаний. Как грек был антропоморфистом, наивно уподоблял себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самым собой площади, улицы и поля революции. Правда, крайности сходятся. Универсализация своего я стирает до известной степени грань индивидуальности и приближает к коллективу – с другого конца. Но только до известной степени. Богемски–индивидуалистическое высокомерие – в противоположность не смирению, которого никто не требует, а глазомеру и чувству меры, которые необходимы, – проникает собою «все написанное Маяковским». Патетичность достигает у него нередко чрезвычайнейшей напряженности, но не всегда за этой напряженностью сила. Поэт слишком виден, – событиям и фактам дается слишком мало автономии, – не революция борется с препятствиями, а Маяковский атлетствует на арене слова и иногда делает поистине чудеса, но сплошь и рядом с героическим напряжением поднимает заведомо пустые гири.

О себе Маяковский говорит на каждом шагу в первом и третьем лице, то индивидуально, то растворяя себя в человеке. Чтобы поднять человека он возводит его в Маяковского. По

отношению к величайшим явлениям истории он усваивает себе фамильярный тон. И это в его творчестве и самое невыносимое, и самое опасное. О ходулях или котурнах говорить не приходится: это слишком мизерные подпорки. Маяковский одной ногой стоит на Монблане, другой – на Эльбрусе. Голосом заглушает грома – мудрено ли, если он с историей запанибрата, с революцией – на «ты». Это и есть самое опасное, ибо при таких гигантских масштабах везде и во всем, при громopodobном орании (любимое слово поэта), при горизонте с Эльбруса и Монблана исчезают пропорции земных дел, и нельзя установить разницы между малым и большим. Оттого о своей любви, т. е. о самом интимном, Маяковский говорит так, как если бы дело шло о переселении народов. Но по этой же причине он не находит другого словаря для революции. Он всегда стреляет на пределе – а, как известно артиллеристу, такая стрельба дает наименьше попаданий и тяжелее всего отзывается на орудии.

Что гиперболизм отражает, в известном смысле, неистовство нашего времени, это бесспорно. Но в этом еще нет огульного художественного оправдания. Перекричать войну или революцию нельзя. А надорваться нетрудно. Чувство меры в искусстве то же, что реалистическое чутье в политике. Главный порок футуристской поэзии, даже в лучших ее достижениях, это отсутствие чувства меры: салонную меру она утратила, а площадной еще не нашла. А найти необходимо. Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы, которые подорвут впечатление слова. Надо говорить тем голосом, который тебе дан от природы, а не другим, более громким, которого у тебя нет, – но голос – то при умении может быть использован полностью. Маяковский слишком часто кричит там, где следовало бы говорить: поэтому крик его там, где следует кричать, кажется недостаточным. Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой.

Отягощенные образы Маяковского, часто прекрасные сами по себе, столь же часто разлагают целое и парализуют движение. Поэт, по-видимому, сам чувствует это; недаром же он затосковал по другой крайности: по несродному поэзии языку «математических формул». Думается, что самодовлеющая образность, которою имажинизм роднится с футуризмом – крестьянствующему имажинизму она куда более к лицу! – корни свои имеет все в той же деревенской подоплеке нашей культуры. В ней неизмеримо больше от Василия Блаженного, чем от железобетонного моста. Но как бы там ни было с историко-культурным объяснением, факт таков, что в произведениях Маяковского больше всего не хватает движения. Это может показаться парадоксом, так как футуризм, казалось бы, весь основан на движении. Но здесь вступает в свои права неподкупная диалектика: избыток стремительной образности приводит к покою. Чтобы движение воспринималось нами физически, а тем более художественно, оно должно находиться в соответствии с механикой нашего восприятия, с ритмом наших чувств. Художественное произведение должно давать наращение образа, идеи, настроения, завязки, интриги до максимума, а не швырять читателя из конца в конец, хотя бы и самыми изысканными тумачами боксерской образности. У Маяковского каждая фраза, каждый оборот, каждый образ хочет быть максимумом, пределом, вершиной. Оттого «вещь» в целом не имеет максимума. У зрителя такое чувство, как если бы его непрерывно заставляли растрчивать себя по частям, – целое ускользает от него. Подъем на гору труден, но он оправдывает себя. Ходьба по пересеченной местности дает не меньше усталости, но меньше радости. Произведения Маяковского не имеют вершины, они внутренне не дисциплинированы. Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая разворачивает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет его динамики. Футуристская работа над словом и образом еще не нашла синтетического воплощения.

«150.000.000» должно было быть поэмой революции. Но этого нет. В большом по замыслу произведении слабые стороны футуризма и его провалы настолько велики, что пожирают целое. Автор хотел дать эпос массовых страданий, массового героизма, безличной революции 150-миллионного Ивана. И автор не подписался: «Этой моей поэмы никто не сочинитель». Но эта условная, титулярная безличность ничего не меняет: поэма глубоко личная, индивидуалистическая и притом преимущественно в худом смысле: в ней слишком много немотивированного художественного произвола. Образы поэмы: «Вильсон, заплывший в сале», «В Чикаго у каждого жителя не менее генеральского чин», «Жрет Вильсон, наращает жир, растут животы за этажем этажи» – и все в таком же роде. Эти образы простоваты

и грубоваты, но это вовсе не массовые, не народные образы, во всяком случае не нынешней массы. Вильсона рабочий – тот, который станет читать поэму Маяковского – видал на снимке: Вильсон худощав, хотя, охотно верим, поглощает достаточное количество белков и жиров. Рабочий читал Синклера и знает, что в Чикаго кроме «генералов» есть еще рабочие боен. В немотивированно примитивных образах, несмотря на гроыхающий гиперболизм, слышится даже присюсюкивание, то самое, каким иные взрослые говорят с детьми. Не простота валовой, оптовой народной фантазии глядит на нас из этих образов, а богемская дурачливость. У Вильсона лестница – «коль пешком пойдешь – или молодой, да и то дойдешь ли старый!» Иван наступает на Вильсона, происходит «чемпионат (!) всемирной классовой борьбы», причем у Вильсона «револьверы в четыре курка, сабля в семьдесят лезвий гнута», а у Ивана «рука и еще рука, да и та за пояс ткнута». Безоружный Иван с рукою за пояс против вооруженного револьверами басурманина – да ведь это же старый русский мотив! Не Илья ли Муромец перед нами? Или, может быть, Иванушка–дурачок, выступающий на босу ногу против хитрой немецкой механики? Вильсон ударил Ивана саблей: «на четыре версты прорез... а из раны вдруг человек полез», и далее в таком же роде. Ах, как неуместно, а главное, несерьезно звучит былинно–сказочный примитив, наспех приспособленный к чикагской механике и к классовой борьбе. По замыслу, должно быть титанично, а на самом деле, в лучшем случае, атлетично, да и атлетизм сомнительный, какой–то пародийный, с дутыми шарами. «Чемпионат всемирной классовой борьбы!» Чем–пио–нат! Самокритика, где ты? Чемпионат борьбы есть праздное зрелище, соединенное нередко с жульничеством. Ни образ этот сюда не подходит, ни слово. Вместо действительного титанизма борьбы 150 миллионов – пародия былинно–циркового чемпионата. Пародия произвольная, но от этого не легче.

Немотивированные, т. е. внутренне не проработанные, образы пожирают идею без остатка и компрометируют ее, художественно и политически. Почему это Иван держит одну руку за пояс – против сабель и револьверов? Откуда такое презрение к технике? Что Иван вооружением слабее Вильсона, это верно. Но именно поэтому ему приходится действовать обеими руками. И если он не падает все же пораженным, то благодаря тому, что в Чикаго есть не только генералы, но и рабочие и что значительная часть их – против Вильсона, за Ивана. Вот этого-то в поэме и не видать. Гонясь за мнимой монументальностью образа, автор отсекает то, в чем заключается суть.

Наскоро и мимоходом, опять–таки немотивированно, автор раскалывает все мироздание на два класса: с одной стороны, плавающий в жире Вильсон, – с ним горностаи и бобры, крупные небесные светила, а с другой – Иван, с ним блузы и миллионы млечного пути. «К бобрам – декадентов всемирных строчки, к блузам – футуристов железные строки». Но в самой поэме хотя и немало сильных и метких строк, ярких образов и всякого вообще словесного богатства, но подлинно железных строк для блузников нет. Не хватает таланта? Нет. Не хватает нервами и мозгом проработанного образа революции, которому были бы подчинены приемы словесного мастерства. Автор атлетствует, подхватывая и пошвыривая то один образ, то другой. «Мы тебя доканаем, мир романтик!» – грозит Маяковский. Правильно. С обломовской и каратаевской романтикой надо кончать. Но как? «Стар – убивать, на пепельницы черепа!» Да ведь это же есть самая настоящая романтика, хотя бы и со знаком минус! Пепельницы из черепов и неудобны и негигиеничны. Да и свирепость все–таки... немотивированная. Давая черепным костям столь несвойственное употребление, поэт сам как бы опутан романтикой, во всяком случае не проработал еще своих образов, не свел их к единству. «Всех миров богатство прикарманьте!» Этим фамильярным тоном Маяковский говорит о социализме. Прикарманить – значит воровски сунуть в карман. Подходит ли это слово, когда дело идет об общественном присвоении земли и заводов? Убийственно не подходит. Автору эта вульгарность нужна, чтобы быть с социализмом и с революцией запанибрата. Но когда он фамильярно дает 150-миллионному Ивану «под микитки», то в результате не поэт вырастает до титанических размеров, а Иван сокращается до восьмой доли листа. Фамильярность вовсе не является выражением внутренней близости, нередко она является просто признаком политической или нравственной неряшливости. Внутренне проработанная связь с революцией исключала бы фамильярный тон, выдвинув то, что немцы называют: пафос дистанции.

В поэме есть яркие строки, смелые образы, слова-находки. Заключительный «мира торжественный реквием», пожалуй, самая сильная часть поэмы. Но вся вещь смертельно поражена: в ней нет внутреннего действия. Противоречия не сгущаются, чтобы потом разрешиться. Поэма о революции лишена движения! Образы живут разрозненно, сталкиваются, отскакивают друг от друга. Вражда образов не вырастает из исторической материи, а является результатом внутренней несогласованности революционного мироощущения. И тем не менее, когда дочитываешь – не без труда – поэму до конца, говоришь себе: если бы чувство меры и самокритика, из этих элементов могло бы сложиться огромное произведение! Может быть, впрочем, и эти коренные недочеты объясняются не столько личными свойствами Маяковского, сколько условиями работы в замкнутом мире: ничто не отзывается так тяжело на способности самокритики и глазомере, как кружковщина.

В сатирических вещах Маяковского тоже не хватает углубленного проникновения в суть вещей и отношений. Сатира Маяковского бегла и поверхностна. Карикатуристу, чтобы стать значительным, недостаточно владеть карандашом; ему нужно насквозь знать и изнутри понимать тот мир, который он обличает. Салтыков хорошо знал бюрократию и дворянство! Приблизительная карикатура (а такую, увы, на 99 сотых является пока наша советская карикатура) похожа на пулю, которая на палец, а то и всего лишь на волосок пролетает мимо цели: почти что в точку, но все-таки мимо. Сатира Маяковского приблизительна: беглые наблюдения со стороны, иногда на палец, а иногда и на ладонь от цели. Маяковский всерьез полагает, что «смешное» можно отвлечь от материи его и свести к форме. В предисловии к сборнику своих сатир он дает даже «схему смеха». Если при чтении этой «схемы» что-либо способно вызвать улыбку... недоумения, так это то, что схема смеха абсолютно не смешна. Но даже если создать более счастливую «схему», чем это удалось сделать Маяковскому, то и тогда несколько не исчезнет различие смеха, вызываемого сатирой, попадающей в цель, и хихикания от словесной щекотки.

Маяковский поднялся над выдвинувшей его богемой до чрезвычайно значительных творческих достижений. Но стержень, по которому он подымался, индивидуалистический. Поэт бунтует против той бытовой обстановки, материальной и моральной зависимости, в какую поставлена его жизнь и прежде всего его любовь; страдая и негодуя против хозяев жизни, лишивших его любимой женщины, он возвышается до призыва и предсказания революции, которая обрушится на голову общества, не дающего простору его, Маяковского, индивидуальности. В конце концов «Облако в штанах», поэма невоплощенной любви, есть художественно наиболее значительное, творчески наиболее смелое и обещающее произведение Маяковского. Трудно даже поверить, что вещь такой напряженной силы и формальной независимости написал юноша 22–23 лет! Его «Война и мир», «Мистерия Буфф» и «150.000.000» значительно слабее, именно потому, что Маяковский здесь выходит уже из своей индивидуальной орбиты и стремится направить себя по орбите революции. Можно только приветствовать эти усилия поэта, ибо другого пути для него вообще не существует: «Про это» есть возврат к теме личной любви, но представляет собою несколько шагов назад от «Облака», а не вперед. Только расширение захвата и углубление художественной емкости открывает возможность творческого равновесия на более высоком уровне. Но нельзя не видеть, что сознательный поворот на новый, по существу, общественно-творческий путь – очень трудное дело. Техника Маяковского за эти годы несомненно отточилась, но и шаблонизировалась. В «Мистерии Буфф» и в «150.000.000» наряду с прекрасными местами есть убийственные провалы, заполненные риторикой и словесной эквилибристикой. Той органичности, неподдельности, как в «Облаке», – того вопля из себя – мы уже не слышим. «Маяковский повторяется», – говорят одни, «Маяковский исписывается», – прибавляют другие, «Маяковский оказился», – злорадствуют третьи. Так ли это? Мы не спешим с пессимистическими пророчествами – Маяковский уже не юноша, но еще молод. Не будем, однако, закрывать глаза на трудности пути. Той творческой непосредственности, которая живым ключом бьет в «Облаке», уже не вернешь. Об этом, однако, жалеть не приходится. Молодая одаренность, бьющая фонтаном, в зрелые годы заменяется уверенным в себе мастерством, которое означает не только овладение словом, но и широкий жизненно-исторический охват, проникновение в механику живых сил, коллективных и личных, идей, темпераментов и страстей. С этим

зрелым мастерством уже несовместимы общественный дилетантизм, горланство, недостаток самоуважения при утомительном бахвальстве, гениальничание с левой ноги и др. черты и приемы интеллигентского кабачка. (См. автобиографию Маяковского.) Если кризис поэта – а этот кризис бесспорен – разрешится в сторону мудрой зрелости, которая знает и частное и общее, тогда историк литературы скажет, что «Мистерия» и «150.000.000» были лишь неизбежными при повороте временными снижениями на пути к творческой вершине. Мы очень желаем, чтобы Маяковский дал будущему историку право на такую оценку.

При переломе руки или ноги кость, сухожилие, мышцы, сосуды, нервы и кожные покровы ломаются и рвутся вовсе не по одной линии и затем не одновременно срастаются и заживают. И при революционном переломе в жизни общества нет одновременности и симметрии процессов в идеологических покровах общества и в экономическом его костяке. Необходимые революции идеологические предпосылки слагаются до революции, а важнейшие идеологические последствия ее являются только значительно позже. Крайне несерьезно на основании формальных сопоставлений и аналогий устанавливать чуть ли не тождество футуризма и коммунизма и выводить отсюда, что футуризм это и есть пролетарское искусство. Такого рода претензию надо отвергнуть, что вовсе не означает уничижительного отношения к работе футуристов. В нашем представлении они входят необходимым звеном в процесс формирования новой, большой литературы. Но по отношению к ней они окажутся все же лишь значительным эпизодом. Чтобы убедиться в этом, надо только конкретнее, историчнее подойти к вопросу, футуристы по-своему правы, когда на упреки в недоступности их произведений массам отвечают: «Капитал» Маркса тоже недоступен. Конечно, массы культурно и эстетически не подготовлены и подниматься будут медленно. Но это лишь одна причина недоступности. Есть и другая: футуризм несет в себе, в своих приемах и формах, явственный след того мира, точнее, мирка, в котором он родился и из которого логикой вещей – психологически, а не логически – почти не выходит до сего дня. Совлечь с футуризма его интеллигентскую ипостась так же нелегко, как отделить форму от содержания. А если бы это удалось, то футуризм тем самым претерпел бы столь глубокое качественное перерождение, что перестал бы быть футуризмом. Это и произойдет, только не завтра. Но уже сегодня можно сказать с уверенностью, что многое в футуризме пойдет впрок, послужит к подъему и возрождению искусства – при условии, если футуризм будет на собственных ногах прокладывать себе дорогу, без попыток декретировать себя государственным путем, как было в начале революции. Новые формы должны открывать себе самостоятельно доступ в сознание передовых слоев рабочего класса по мере его культурного роста. Без упругой атмосферы сочувствия вокруг себя искусство не может ни жить, ни развиваться. На этом пути – а другого нет – предстоит процесс сложного взаимодействия. Культурным подъемом рабочего класса будут питаться и заражаться те новаторы, у которых действительно есть кое-что за пазухой. Манерность, неизбежно сопутствующая кружковщине, будет отпадать, из жизненных ростков появятся свежие формы для разрешения новых художественных задач. Этот процесс предполагает прежде всего накопление материальной культуры, рост благосостояния, повышение техники. Другого пути нет. Нельзя же серьезно думать, что история просто консервирует футуристские труды и преподнесет их массе через многие годы, когда та созреет. Ведь это было бы чистейшим... пассивизмом. К тому еще не близкому времени, когда культурно-эстетическое воспитание трудящихся масс уничтожит зияющую пропасть между творческой интеллигенцией и народом, искусство будет выглядеть очень отдаленно от нынешнего. В его подготовке футуризм окажется одним из необходимых звеньев. Или этого уж так мало?

### **Письмо т. Грамши об итальянском футуризме**

Вот ответы на вопросы относительно итальянского футуристического движения, которые вы мне поставили.

Футуристическое движение в Италии после войны совершенно потеряло свои характерные особенности. Маринетти отдает движению чрезвычайно мало активности. Он женился и предпочитает посвящать свою энергию жене. В настоящее время в футуристическом движении принимают участие монархисты, коммунисты, республиканцы, фашисты. В Милане недавно основан политический еженедельник под заглавием «Il Principe», который поддерживает или

пытается поддержать те же теории, какие проповедовал для Италии Макиавелли в «Чинквеченто», т. е. что состояние борьбы между местными партиями, которое ведет нацию к хаосу, может быть устранено абсолютным монархом, новым Цезарем Борджиа, который обезглавил бы всех руководителей борющихся партий. Журналом руководят два футуриста – Бруно Корра и Энрико Сеттимелли. Маринетти, хотя в 1920 г. был арестован в Риме во время патриотической демонстрации, за энергичнейшую речь против короля, сотрудничает в этом же еженедельнике.

Наиболее значительные элементы футуризма довоенного времени превратились в фашистов, за исключением Джованни Панини, который стал католиком и написал историю Христа. В период войны футуристы были наиболее упорными глашатаями «войны до победного конца» и империализма. Лишь один фашист, Альдо Паладзески, был против войны. Он порвал с движением и, хотя был одним из наиболее интересных писателей, кончил тем, что замолчал как литератор. Маринетти, который всегда в общем и целом восхвалял войну, опубликовал манифест, в котором доказывал, что война является единственным средством гигиены для мира. Он принимал участие в войне в качестве капитана отряда блиндированных автомобилей, и его последняя книга «Стальной альков» является восторженным гимном блиндированным автомобилям на войне. Маринетти написал брошюру «Помимо коммунизма», в которой излагает свои политические доктрины, если можно назвать доктринами фантазии этого человека, порою остроумные, всегда странные. Перед моим отъездом Туринская секция пролеткульта пригласила Маринетти на выставку футуристической живописи, чтобы на открытии объяснить рабочим, членам организации, ее значение. Маринетти очень охотно принял приглашение и после посещения выставки вместе с рабочими высказал свое удовольствие, что ему удалось убедиться в том, что рабочие гораздо лучше разбираются в вопросах футуристического искусства, нежели буржуазия. Перед войной футуризм был очень популярен между рабочими. Журнал «Л'Ачербо» (упрямый), который имел тираж в 20000 экземпляров, на 5 расходился среди рабочих. Во время многочисленных манифестаций футуристического искусства в театрах наиболее крупных городов Италии рабочие защищали футуристов против молодых людей – полуаристократии и буржуазии, – которые вступали с футуристами в драку.

Футуристической группы Маринетти больше не существует. Старый журнал Маринетти «Поэзия» ныне руководится неким Марио Десси, человеком без всякого значения, как интеллектуального, так и организационного. В южной Италии, особенно в Сицилии, выходят многочисленные футуристические журнальчики, которым Маринетти посылает статьи; но эти журналы издаются студентиками, считающими футуризм незнание итальянской грамматики. Наиболее сильная ячейка среди футуристов – это художники. В Риме существует постоянная галерея футуристической живописи, организованная прогоревшим фотографом, неким Антоном Джулио Брагалья, агентом кинематографов и посредником театральных артистов. Из футуристических живописцев наиболее известным является Джоджио Балла. Д'Аннунцио о футуризме никогда не высказывался публично. Надо иметь в виду, что футуризм, при своем зарождении, имел отчетливый анти-д'аннунцианский характер: одна из первых книг Маринетти носит заглавие: «Les dieux s'en vont, et D'Annunzio reste» («Боги уходят, а Д'Аннунцио остается»). Хотя во время войны политические программы Маринетти и Д'Аннунцио во всем совпадали, футуристы оставались анти-д'аннунционистами. Они почти совершенно не интересовались вопросом фиумского движения, хотя потом принимали участие в демонстрациях.

Можно сказать, что после заключения мира футуристическое движение совершенно потеряло свой характерный образ и расплылось в различных течениях, созданных и оформившихся в результате сдвига эпохи войны. Молодая интеллигенция стала почти целиком реакционной. Рабочие, которые в футуризме видели элементы борьбы против старой итальянской академической культуры, застывшей, далекой от народных масс, ныне должны бороться с оружием в руках за свою свободу и мало интересуются старыми спорами. В больших промышленных центрах программа Пролеткульта, направленная на пробуждение творческого духа рабочих в области литературы и искусства, поглощает энергию тех, кто еще имеет желание и время заниматься этими проблемами.

Москва, 8 сентября 1922 г.

## V. ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА ПОЭЗИИ И МАРКСИЗМ

Если не считать вялых отголосков дореволюционных идейных систем, то единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства. Особливый парадокс заключается в том, что русский формализм тесно связал себя с русским футуризмом, и в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом политически, формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму теоретически.

Виктор Шкловский – теоретик футуризма, в то же время глава формальной школы. По его теории, искусство всегда было творчеством самодовлеющих чистых форм, а футуризм это впервые осознал. Таким образом, футуризм есть первое в истории сознательное искусство, а формальная школа есть первая научная школа искусства. Усилиями Шкловского – заслуга не маленькая! – теория искусства, а отчасти и само искусство из состояния алхимии переведены наконец на положение химии. Провозвестник формальной школы, первый химик искусства, дает попутно несколько дружественных шлепков тем футуристам–соглашателям, которые ищут мост к революции и пытаются его найти в теории исторического материализма. В таком мосте нет надобности: футуризм сам себе довлеет.

Остановиться на школе формализма приходится по двум причинам. Во–первых, ради нее самой: при всей поверхностности и реакционности формалистской теории искусства известная часть изыскательской работы формалистов вполне полезна. Во–вторых, ради футуризма: как ни неосновательны претензии футуристов на монопольное представительство нового искусства, но из процесса подготовки искусства будущего футуризма не выкинешь.

Что же такое формальная школа?

В таком виде, как она сейчас представлена Шкловским, Жирмунским, Якобсоном и др., она есть прежде всего крайне заносчивый недоносок. Объявив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу (по существу описательному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, «не по чину» называемая формалистами наукой поэзии или поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно–подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру. Как для поэта, да и вообще писателя полезно, скажем, составлять для себя списки синонимов, увеличивая их число и тем раздвигая свою словесную клавиатуру, также полезно, а для поэта прямо–таки необходимо оценивать слово не только по его внутренней смысловой ассоциации, но и по его акустике, ибо от человека к человеку передается оно прежде всего акустически. Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественно–психологических особенностей формы (ее экономность, стремительность, контрастность, гиперболичность и пр.). Отсюда, в свою очередь, открывается путь – один из путей – к мироощущению художника и облегчается подход ко вскрытию социальной обусловленности отдельного художника или целой художественной школы. Поскольку же мы имеем дело с сегодняшней, живой, еще развивающейся школой, прощупывание ее социальным зондом, выяснение ее классовых корней имеют в условиях нашей переходной эпохи непосредственное ориентирующее значение не только для читателя, но и для самой школы, в смысле ее самопознания, самоочищения, самонаправления.

Но сами формалисты не хотят мириться на вспомогательном служебно–техническом значении своих приемов – вроде того, какое статистика имеет для социальных наук или микроскоп – для биологических. Нет, они идут гораздо дальше: для них словесное искусство полностью и окончательно замыкается словом, изобразительное – краской. Поэма есть сочетание звуков, картина – комбинация цветных пятен, законы искусства – это законы словесных сочетаний и комбинация цветных клякс. Социально–психологический подход, который для нас только и осмысливает микроскопическую и статистическую работу над словесным материалом, для формалистов уже алхимия.

«Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (Шкловский). «Установка на выражение, на словесную массу – единственный, существенный для поэзии момент» (Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия). «Раз



есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обуславливает содержание» (Крученых). «Поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“, как говорит Хлебников, слова» (Якобсон) и т. д.

Правда, итальянские футуристы искали в слове «орудие» выражения для века паровоза, пропеллера, электричества, радио и пр. Другими словами, они искали новой формы для нового содержания жизни. Но оказывается, что «это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка» (Якобсон). Иное дело русский футуризм: он доводит «установку на словесную массу» до конца. Для него форма обуславливает содержание.

Правда, Якобсон вынужден признать, что «ряд новых поэтических приемов находит себе применение (?) в урбанизме» (городской культуре). Но вывод его такой: «отсюда урбанистические стихи Маяковского и Хлебникова». Другими словами, не городская культура, поразившая глаз и ухо поэта или вконец перевоспитавшая их, внушила ему новую форму – новые образы, новые эпитеты, новый ритм, а, наоборот, новая форма, самопроизвольно («самовито») возникающая, заставила поэта искать подходящего материала и, между прочим, толкнула его в сторону города! Развитие «словесной массы» шло самопроизвольно от «Одиссеи» до «Облака в штанах»: лучина, восковая свеча, электрическая лампа тут ни при чем! Стоит лишь ясно сформулировать эту точку зрения, чтобы ее поистине ребяческая несостоятельность ударила в глаза. Но Якобсон пытается настаивать: ведь у того же Маяковского, возражает он авансом, имеются и такие стихи: «Бросьте города, глупые люди». И теоретик формальной школы глубокомысленно рассуждает: «Что это – логическое противоречие?! Но пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях. Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду...» И т. д.

Совершенно очевидно, что все это писал способнейший гимназист пятого класса, с очевиднейшим и вполне «самовитым» намерением «вставить перо» – «нашему учителю словесности, педанту известному». Вставлять перо наши отважные новаторы – мастера, а вот теоретически грамотно пользоваться своим пером они не умеют. Доказать это не так уж трудно.

Конечно же внушения города – трамвая, электричества, телеграфа, автомобиля, пропеллера, ночного кафе (особенно ночного кафе) – футуризм воспринял раньше, чем нашел свою новую форму. Урбанизм (городская культура) у него глубоко сидит в бессознательном, а эпитеты, этимология, синтаксис и ритм футуризма являются попыткой дать художественную форму новому духу городов, овладевшему сознанием. И если Маяковский восклицает: «Бросьте города, глупые люди», то это же крик горожанина до мозга костей, причем горожанином – то он наиболее ярко и отчетливо обнаруживается вне города, когда «бросает город» – в качестве дачника. Совсем не в том дело, чтобы «инкриминировать» (словечко – то попадает пальцем в небо!) поэту высказываемые им мысли и чувства. Конечно, поэт делает поэтом только то, к а к он их высказывает. Но в конце концов поэт на языке им воспринятой или им самим создаваемой школы выполняет вне его лежащие задания. И это даже в том случае, если он ограничивается малым кругом лирики: личной любовью и личной смертью. Индивидуальные оттенки поэтической формы отвечают, разумеется, индивидуальному складу, но в то же время уживаются с эпигонством и рутиной как в области чувств, так и в способах их выражения. Новая художественная форма, взятая в крупном историческом масштабе, рождается как ответ на новые потребности. Не выходя из круга интимной лирики, можно сказать: между физиологией пола и стихотворением о любви пролегает сложная система передаточных механизмов психики, в которой есть индивидуальное, родовое и социальное. Родовой фундамент, сексуальная основа человека, изменяется медленно. Общественные формы любви изменяются быстрее. Они влияют на психическую надстройку любви, порождают новые оттенки и интонации, новые духовные запросы, потребность в новом словаре и тем самым предъявляют новые требования к поэзии. Материал для творчества поэт может найти только в своем социальном окружении, проводя новые толчки жизни через свое художественное сознание. Язык, измененный и усложненный городскими условиями, дает поэту новый словесный материал и внушает или облегчает ему новые приемы словосочетания для поэтического оформления новых мыслей или нового чувства, которое стремится прободать темную скорлупу бессознательного. Если бы не было изменений в психике, порождаемых изменением

общественной среды, – не было бы движения в искусстве: люди продолжали бы из поколения в поколение удовлетворяться поэзией Библии или старых греков.

Но тогда – накидывается на нас философ формализма – дело идет всего–навсего о новой форме «в области репортажа, а не в области поэтического языка»? Ах, убил!.. Если угодно, поэзия и есть репортаж, только особого большого стиля.

Споры о «чистом искусстве» и об искусстве направленческом были уместны между либералами и народниками. Нам они не к лицу. Материалистическая диалектика выше этого: для нее искусство, под углом зрения объективного исторического процесса, всегда общественнослужебно, исторически–утилитарно: оно находит для темных и смутных настроений нужный им ритм слов, сближает мысль и чувство или противопоставляет их друг другу, обогащает духовный опыт лица и коллектива, утоньшает чувство, делает его гибче, отзывчивее, отзвучнее, расширяет емкость мысли за счет не личным путем накопленного опыта, воспитывает индивидуальность, общественную группу, класс, нацию. И это совершенно независимо от того, выступает ли оно в данном своем течении под флагом «чистого» или открыто тенденциозного искусства. В нашем русском общественном развитии направленчество было знаменем интеллигенции, искавшей связи с народом. Бессильная, придавленная царизмом, без культурной среды, искавшая опоры в низах, интеллигенция стремилась доказать «народу», что только о нем и думает, им только и живет, что она его «ужасно, ужасно» любит и что точно так же, как идущие в народ народники готовы обходиться и без чистого белья, и без гребешка, и без зубной щетки, так и в искусстве своем интеллигенция готова пожертвовать «ухищрениями» формы ради того, чтобы дать наиболее прямое и непосредственное выражение страданиям и надеждам угнетенных. Наоборот, для утверждавшейся буржуазии, которая не могла открыто предъясвляв свою буржуазность и в то же время стремилась интеллигенцию удержать за собой, естественным знаменем явилось «чистое» искусство. Точка зрения марксизма далека от этих исторически обусловленных, но исторически же превзойденных направлений. В плоскости научного исследования марксизм одинаково уверенно ищет социальных корней как «чистого», так и направленческого искусства. Он вовсе не «инкриминирует» поэту мысли или чувства, какие тот выражает, а ставит себе вопросы более глубокого значения: какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее особенностях? Какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследия, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробили скорлупу, отделяющую их от сферы поэтического сознания? Исследование может усложняться, детализироваться, индивидуализироваться, но основной осью его будет служебная в социальном процессе роль искусства.

У каждого класса есть своя меняющаяся во времени политика в искусстве, т. е. своя система предъясвления искусству требований: меценатство дворов и гран–сеньеров, автоматическая работа спроса–предложения, дополняемая комбинированными способами индивидуального воздействия и пр. и пр. Социальная и даже персональная зависимость искусства не скрывалась, а искательно провозглашалась, доколе искусство сохраняло свой придворный характер. Более широкий, массовидный, анонимный характер утвердившейся буржуазии вел в общем и целом, с длительными отклонениями, к теории «чистого» искусства. В упомянутом уже направленчестве народнической интеллигенции также был свой классовый эгоизм: без народа интеллигенция не могла обосноваться, утвердиться и завоевать себе право на историческую роль. Но в условиях революционной борьбы ее классовый эгоизм выворачивался наизнанку, принимая на левом ее крыле форму высшего самоотвержения. Оттого–то интеллигенция не скрывала, а изо всех сил провозглашала направленчество, жертвуя нередко в искусстве самим искусством, как жертвовала многим другим.

Наше марксистское понимание объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства, в переводе на язык политики, вовсе не означает стремления командовать искусством при помощи декретов или предписаний. Неверно, будто для нас новым или революционным является только то искусство, которое говорит о рабочем, и вздор, будто мы от поэтов требуем, чтобы они непременно описывали фабричную трубу или восстание

против капитала! Разумеется, новое искусство органически не сможет не поставить в центре своего внимания борьбу пролетариата. Но плуг нового искусства вовсе не ограничен одними только занумерованными полосами— наоборот, он должен перепахать все поле вдоль и поперек. Самый малый круг личной лирики имеет неоспоримейшее право на существование в рамках нового искусства. Более того, новый человек не сформируется без новой лирики. Но чтобы создать ее, поэт сам должен почувствовать мир по-новому. Если над его объятием склоняется непременно Христос или сам Саваоф (как у Ахматовой, Цветаевой, Шкапской и др.), то уж один этот признак свидетельствует о ветхости такой лирики, об ее общественной, а следовательно, и эстетической непригодности для нового человека. Даже там, где эта терминология не столько в переживаниях, сколько в словесных пережитках, она свидетельствует, по меньшей мере, о косности психики и уже этим вступает в противоречие с сознанием нового человека. Никто не ставит и не собирается ставить поэтам тематических заданий. Благоволите писать о чем вздумается! Но позвольте новому классу, считающему себя – с некоторым основанием – призванным строить новый мир, сказать вам в том или другом случае: если вы мироощущение Домостроя переводите на язык акмеизма, то это не делает вас новыми поэтами. Художественная форма в известных и очень широких пределах независима, но художник, творец этой формы, и зритель, наслаждающийся ею, не пустые аппараты для создания формы и восприятия ее, а живые люди с кристаллизованной психикой, представляющей некоторое, хотя и не всегда гармоническое единство. И вот эта психика их социально обусловлена. Творчество и восприятие художественных форм – одна из ее функций. И сколько бы ни мудрили формалисты, вся их незамысловатая концепция основана на игнорировании психического единства общественного человека, того самого, что творит или потребляет сотворенное.

Пролетариату нужно в искусстве выражение для того нового душевного склада, который в нем самом только–только формируется и который искусство должно помочь оформить. Это не наказ государства, а исторический критерий. Могущество его в его объективной исторической обусловленности. Его не обойдешь, из-под власти его не выскочишь.

Формальная школа как будто именно и стремится к объективизму. Литературно–критический произвол, оперирующий одними лишь вкусами и настроениями, ее возмущает, и не без основания. Она ищет точных признаков для классификации и оценки. Но в силу узости ее горизонта и поверхностности методов она сбивается прямо–таки на суеверия, подобно графологии или френологии. Эти две «школы» тоже имеют, как известно, своей задачей установить чисто объективные признаки для определения человеческого характера: число и закругленность завитушек почерка и особенности шишек на затылке. Надо полагать, что завитушки и шишки действительно находятся в известной связи с характером, но связь эта не непосредственная, и человеческий характер ею нимало не исчерпывается. Мнимый объективизм, опирающийся на случайные, второстепенные или просто недостаточные элементы вопроса, неизбежно приводит к худшему субъективизму, у формальной школы – к суеверию слов. Подсчитав прилагательные, взвесив строки и смерив рифмы, формалист либо молча останавливается с видом человека, не знающего, что ему самому с собой дальше делать, либо выбрасывает неожиданное обобщение, в котором на 5 процентов – формализма и на 95 процентов – самой некритической интуиции.

Формалисты не доводят, в сущности, своего подхода к искусству до логического конца. Если к процессу поэтического творчества относиться только как к комбинации звуков или слов и на этом пути искать разрешения всех задач поэзии, то единственная законченная формула «поэтики» будет такова: вооружившись Далем, создавать, путем алгебраических комбинаций и перестановок словесных элементов, все уже созданные и все еще не созданные поэтические произведения мира. Рассуждая «формально», к «Евгению Онегину» можно прийти двумя путями: либо подчиняя выбор словесных элементов предвзятой художественной идее (как у самого Пушкина), либо разрешая задачу алгебраически. С той же «формальной» точки зрения второй путь вернее, так как не зависит от настроения, вдохновения и других шатких вещей и имеет еще и то преимущество, что на пути к «Евгению Онегину» обеспечивает несчетное число других великих произведений. Для этого нужна только бесконечность во времени, именуемая вечностью. Но так как человечество ею не располагает, а отдельные по-

эты тем более, то основной пружиной поэтического словосочетания останется по-прежнему предвзятая художественная идея, понимаемая в самом широком смысле: и как точная мысль, и как ярко выраженное чувство, личное и социальное, и как смутное настроение. Стремясь к художественной реализации, этот субъективный творческий клубок получает со стороны искомой формы новые раздражения и толчки и иногда целиком сдвигается на первоначально непредвиденный путь. Это значит лишь, что словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел. Но такого рода активное взаимоотношение – когда форма влияет на содержание, иногда в корне преобразуя его, – нам известно во всех областях общественной, да и биологической жизни. Это отнюдь не основание для отказа от дарвинизма и марксизма и для создания «формальной школы» в биологии и социологии.

В. Шкловский, который с наибольшей непринужденностью перепархивает от словесной крошки формализма к субъективнейшим оценкам, наиболее непримиримо относится вместе с тем к историко-материалистическому критерию искусства. В изданной им в Берлине книжке «Ход коня» он на протяжении трех маленьких страничек – краткость есть основное, во всяком случае бесспорное достоинство Шкловского – формулирует пять (не четыре и не шесть, а пять) исчерпывающих доводов против материалистических воззрений на искусство. Мы пройдемся по этим доводам, ибо поистине не вредно посмотреть и показать, какого рода мякина выдается за последнее слово научной мысли (с разнообразнейшими учеными ссылками все на тех же трех микроскопических страничках).

«Если бы быт и производственные отношения, – говорит Шкловский, – влияли на искусство, разве сюжеты не были бы прикреплены к тому месту, где они соответствовали этим отношениям? А ведь сюжеты бездомны». Ну а мотыльки? Ведь они, по Дарпину, тоже «соответствуют» определенным отношениям, а между тем порхают с места па место не хуже иного необремененного литератора.

Почему, собственно, марксизм должен обрекать сюжеты на крепостное состояние, попятить нелегко. Тот факт, что разные народы и разные классы одного и того же народа пользуются одними и теми же сюжетами, свидетельствует лишь об ограниченности человеческого воображения и о стремлении человека во всяком своем творчестве, в том числе и художественном, к экономии сил. Каждый класс стремится в высшей мере использовать материальное и духовное наследство другого класса. Довод Шкловского можно бы без труда перенести в область самой производственной техники. Начиная с древних веков телега исторического человечества имела однородный сюжет: оси, колеса, дышло. Экипаж римского патриция был, однако, так же приспособлен к его вкусам и потребностям, как карета графа Орлова, снабженная некоторыми внутренними удобствами, приноровлена была к вкусам екатерининского фаворита. Телега русского мужика приспособлена к потребностям его хозяйства, к силам лошаденки и к свойствам проселка. Автомобиль, являющийся бесспорным порождением новой техники, обнаруживает, однако, тот же «сюжет» – четыре колеса на двух осях. И тем не менее каждый раз, когда на русской дороге ночью крестьянская лошаденка шарается в ужасе перед ослепившим ее прожектором автомобиля, в этом эпизоде находит свое выражение конфликт двух культур.

«Если бы быт выражался в новеллах, – так гласит второй аргумент, – то европейская наука не ломала бы головы, где – в Египте, Индии или Персии и когда создались новеллы 1001-й ночи». Сказать, что быт человека, в том числе и художника, т. е. условия его воспитания и жизни, находят выражение свое в его творчестве, вовсе не значит сказать, что это выражение имеет точный географический, этнографический или статистический характер. Не мудрено, если по некоторым новеллам трудно решить, создались ли они в Египте, Индии или Персии, ибо в социальных условиях этих стран слишком много общего, но именно тот факт, что европейская наука «ломает голову» над разрешением этого вопроса, на основании самих новелл, свидетельствует, что новеллы эти отражают быт, хотя и весьма преломление. Никто не может выскочить из себя. Даже в бреде сумасшедшего нет ничего, чего больной не получил бы ранее извне. Но было бы сумасшествием второго порядка принимать бред за точное отражение внешнего мира. Только опытный и вдумчивый психиатр, знающий прошлое больного, отыщет в тексте бреда преломленные и искаженные осколки реальности. художе-

ственное творчество, конечно, не бред. Но это тоже преломление, видоизменение, преобразование реальности по особым законам художества. Как бы фантастично ни было искусство, оно не имеет в своем распоряжении никакого другого материала, кроме того, какой ему дает наш мир трех измерений и более тесный мир классового общества. Даже когда художник творит рай или ад, он в своих фантазмагориях претворяет опыт собственной жизни, вплоть до неоплаченного счета квартирной хозяйки.

«Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, – продолжает Шкловский, – то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа».

В сущности это перифраза первого довода. Почему, собственно, сказки про барина и про попа не могут быть одни и те же, и в каком смысле это противоречит марксизму? В воззваниях, которые пишутся заведомыми марксистами, нередко говорится о помещиках, капиталистах, попах, генералах и других эксплуататорах. Помещик, бесспорно, отличается от капиталиста, но бывают случаи, когда они берутся за одну скобку. Почему народному творчеству не брать в известных случаях за одну скобку барина и попа как представителей стоящих над ним, мужиком, и его, мужика, грабящих сословий? На плакатах Моора или Дени поп нередко стоит рядом с помещиком – без всякого ущерба для марксизма.

«Если бы этнографические черты отлагались в искусстве, – не унимается Шкловский, – то сказки про инородцев не были бы обратными, не рассказывались бы любым данным народом про другой соседний».

Час от часу не легче. Марксизм вовсе не утверждает самостоятельного характера этнографических черт. Наоборот, он выдвигает всеопределяющее значение природно-хозяйственных условий в процессе формирования фольклора. Однородные условия развития пастушески-земледельческих, преимущественно крестьянских народов и однородный характер взаимного воздействия их друг на друга не могут не вести к созданию однородных сказок. При этом с точки зрения занимающего нас вопроса совершенно безразлично, зарождались ли родственные сюжеты самостоятельно у разных народов как отражение одинакового в своих основных чертах жизненного опыта, преломленного через однородную призму крестьянской фантазии, или же сказочные семена переносились попутным ветром с места на место, пуская ростки там, где почва оказывалась благоприятной. В действительности, вероятно, оба эти способа сочетались.

И наконец, – «почему сие неверно в-пятых» – Шкловский приводит в качестве отдельного аргумента конкретный сюжет похищения, который прошел через греческую комедию и дошел до Островского; другими словами, наш критик повторяет в индивидуализированном виде все тот же свой первый аргумент (как видим, и по части формальной логики дело обстоит у нашего формалиста не очень благополучно...). Да, сюжеты странствуют? от народа к народу, от класса к классу, даже от автора к автору. Это означает только, что человеческое воображение экономно. Новый класс не начинает творить всю культуру сначала, а вступает во владение прошлым, сортирует, перелицовывает, перегруппировывает его и уж на этом строит далее. Не будь этой утилизации «подержанного» гардероба веков, в историческом процессе не было бы вообще движения вперед. Если сюжет драмы Островского дошел до него от египтян через Грецию, то и та бумага, на которой Островский развивал свой сюжет, дошла до него, как развитие египетского папируса, через греческий пергамент. Возьмем еще более близкую аналогию: то обстоятельство, что в теоретическое сознание Шкловского крепко проникли критические приемы греческих софистов, чистых формалистов своего времени, нимало не изменяет того факта, что сам Шкловский – весьма живописный продукт определенной социальной среды и определенного времени.

Ниспровержение Шкловским в пяти пунктах марксизма чрезвычайно напоминает нам те статьи, которые в доброе старое время печатались в журнале «Православное Обозрение» против дарвинизма. Если бы учение о происхождении человека от обезьяны было правильно, писал лет тридцать – сорок тому назад ученый одесский епископ Никанор, то наши дедушки должны были бы иметь резко выраженные признаки хвоста или должны были бы помнить такие отличия у своих дедушек и бабушек. Во-вторых, как ведомо всем, от обезьян рождаются только обезьяны... В-пятых же, дарвинизм не верен еще и потому, что противоречит фор-

мализму... то бишь формальным постановлениям вселенских соборов. Преимущество ученого монаха заключалось, однако, в том, что он был откровенным «пассеистом» и ссылался на апостола Павла, а не на физику, химию и математику, как делает, походя, футурист Шкловский.

Что потребность в искусстве создается не экономическими условиями – это бесспорно. Но и потребность в питании создается не экономикой. Наоборот, потребность в еде и тепле создает экономику. Совершенно верно, что по одним лишь принципам марксизма никогда нельзя судить, отвергнуть или принять произведение искусства. Продукты художественного творчества должны в первую очередь судиться по своим собственным законам, т. е. по законам искусства. Но только марксизм способен объяснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве, т. е. кто и почему предъявил спрос на такие, а не на иные художественные формы.

Было бы ребячеством думать, будто каждый класс полностью и целиком из себя порождает свое искусство и, в частности, будто пролетариат способен создать новое искусство через замкнутые художественные семинарии, кружки, пролеткульты и пр. Вообще, творчество исторического человека есть преемственность. Каждый новый восходящий класс становится на плечи своих предшественников. Но это преемственность диалектическая, т. е. находящая себя путем внутренних отталкиваний и разрывов. Толчки в виде новых художественных потребностей спроса на новый литературный или живописный подход даются экономикой через новый класс или – меньше толчки – через новую установку того же класса – под влиянием роста его богатства, могущества культуры. Художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого искусства. В этом широком смысле искусство служебно. Это не бесплотная стихия, сама себя питающая, а функция общественного человека, неразрывно связанная с бытом и укладом его. И как характерно – в смысле доведения каждого социального предрассудка до абсурда, – что Шкловский додумался до идеи абсолютной независимости искусства от социального уклада в такой период нашей русской истории, когда искусство, с большей обнаженностью, чем когда-либо, обнаружило свою духовную, бытовую и материальную зависимость от определенных общественных классов, подклассов и групп!

Материализм не отрицает значения формального момента – ни в логике, ни в праве, ни в искусстве. Как правовая система может и должна быть судима по ее внутренней логичности и согласованности, так и искусство может и должно быть судимо с точки зрения своих формальных достижений, ибо вне этих последних не может быть искусства. Однако юридическая теория, которая пытается установить независимость права от социальных условий, порочна в самой своей основе. Движущая сила – в экономике, в классовых противоречиях; право дает лишь оформленное и внутренне согласованное выражение этим явлениям не в их индивидуальной исключительности, а в их общности, в их повторяемости и длительности. Как раз ныне мы с редкой в истории прозрачностью наблюдаем у себя самих, как делается новое право: не методами самодовлеющей дедукции, а приемами эмпирической примерки и прикройки к хозяйственным потребностям нового господствующего класса. Литература своими методами и приемами, которые корнями уходят в отдаленнейшее прошлое и представляют накопленный опыт словесного мастерства, дает выражение мыслям, чувствам, настроениям, воззрениям, надеждам своей эпохи и своего класса. Из этого не выскочишь. Да и нет, казалось бы, нужды выскакивать – по крайней мере, тем, кто не обслуживает уже превзойденную эпоху и переживший себя класс.

Приемы формального анализа необходимы, но они недостаточны. Можно подсчитать аллитерации в народных пословицах, классифицировать метафоры, взять на учет число гласных и согласных в величальной песне – все это, несомненно, обогатит тем или иным наше познание народного творчества; но если не знать мужицкого севооборота и связанного с ним жизнеоборота, если не знать роли сохи и не справиться с бытовыми мужицкими святынями, т. е. в какое время года крестьянин женится и когда крестьянка рождает ребят, то мы будем в народном творчестве знать только шелуху его, а до ядра не доберемся. Архитектурно-конструктивную схему Кельнского собора можно установить, только смерив основание и высоту его арок, определив три измерения его кораблей, размеры и размещение колонн и пр. и пр., но если мы не знаем, что такое средневековый город, что такое цех и что такое католическая церковь средневековья, то мы никогда не пойдем Кельнского собора. Попытка освободить искусство

от жизни, объявить его самодовлеющим мастерством, обездушивает и умерщвляет искусство. Самая потребность в такой операции есть безошибочный симптом идейного упадка.

Брошенная выше мимоходом аналогия с богословскими опровержениями дарвинизма может показаться читателю внешней и анекдотической. Конечно, не без того. Но тут есть и более глубокая связь. Сколько–нибудь начитанному марксисту теория формализма непременно напомнит знакомые перепевы очень старой философской мелодии. Юристы и моралисты (вспомним наугад немца Штаммлера и нашего субъективиста Михайловского) доказывали, что мораль и право уже по одному тому не могут определяться хозяйством, что само хозяйство немислимо вне юридических и этических норм. Правда, формалисты права и морали не доходили до признания полной независимости права и этики от хозяйства; они признавали некое сложное взаимоотношение «факторов», причем эти «факторы», воздействуя друг на друга, сохраняли качества самостоятельных субстанций, неизвестно откуда исходящих. Утверждение полной независимости эстетического «фактора» от воздействия социальных условий, па манер Шкловского, есть уже специфическая экстравагантность, тоже, впрочем, социально обусловленная: это эстетическая мания величия, в которой опрокинута на голову наша жесткая действительность. За вычетом этой особенности остается в построениях формалистов порочное методологическое тождество со всеми прочими видами идеализма. Для материалиста и религия, и право, и мораль, и искусство представляют собою отдельные стороны единого, в основах своих, процесса общественного развития. Отчленяясь от своей производственной основы, усложняясь, закрепляя и детализируя свои особенности, политика, религия, право, этика, эстетика остаются функциями социально-связанного человека и подчиняются законам его общественной организации. Идеалист же видит не единый процесс исторического развития, выдвигающий из себя необходимые органы и функции, а пересечение, сочетание или взаимодействие неких самодовлеющих начал – религиозных, политических, юридических, эстетических и этических субстанций, которые в собственном наименовании находят уже свое происхождение и объяснение. Гегелевский идеализм (диалектический) низлагает по-своему эти субстанции (они же вечные категории), сводя их к генетическому единству. Несмотря на то что это единство у Гегеля – абсолютный дух, прорастающий в процессе своего диалектического проявления разными «факторами», гегелевская система – не потому, что она идеалистична, а потому, что она диалектична, – дает не худшее в своем роде представление об исторической действительности, чем вывернутая наизнанку перчатка о руке человека. Что же касается формалистов (гениальнейший из них Кант), то они берут не динамику развития, а его поперечный разрез в день и час их собственного философского откровения. На разрезе они обнаруживают сложность и множественность своего объекта (не процесса, ибо они не мыслят процессами). Сложность они расчленяют и классифицируют. Элементам они дают названия, которые сейчас же превращаются в сущности, в под–абсолюты без роду, без племени: религия, политика, мораль, право, искусство... Тут уже не вывернутая наизнанку перчатка истории, а содранная с отдельных пальцев кожа, просушенная до степени полной абстракции, причем рука истории оказывается продуктом «взаимодействия» большого, указательного, среднего и прочих «факторов». Эстетический «фактор» – это мизинец, меньший, но не менее любимый.

В области биологии витализм есть вариант того же самого фетишизирования отдельных сторон мирового процесса без понимания его внутренней обусловленности. Для надсоциальной, безначальной морали или эстетики, как и для надфизической, безначальной «жизненной силы», не хватает только... единого творца. Множественность самостоятельных «факторов», без начала и конца, является замаскированным многобожием. И если кантианский идеализм представляет собою, в историческом чередовании, перевод христианства на язык рационалистической философии, то, с другой стороны, все разветвления идеалистического формализма открыто или замаскированно тяготеют к богу как к причине причин. По сравнению с идеалистической олигархией дюжины под–абсолютов единый и личный творец является уже элементом порядка. Такова более глубокая связь формалистских опровержений марксизма с богословскими опровержениями дарвинизма.

Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства. На формалистах лежит печать скороспелого поповства. Они иоанниты: для них «в начале было слово». А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним как звуковая тень его.

## VI. ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА И ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

**Что такое пролетарская культура и мыслима ли она? – Культурные пути буржуазии и пролетариата. – Диктатура пролетариата, культура и культурничество. – Что такое пролетарская наука? – Поэты-рабочие и рабочий класс. – Декларация «Кузницы». – Космизм. – Демьян Бедный**

Каждый господствующий класс создает свою культуру и, следовательно, свое искусство. История знала рабовладельческие культуры Востока и классической древности, феодальную культуру европейского средневековья, буржуазную культуру, ныне владеющую миром. Отсюда уже как бы само собою вытекает, что и пролетариат должен создать свою культуру и свое искусство.

Вопрос, однако, далеко не так прост, как кажется с первого взгляда. Общество, в котором господствовали рабовладельцы, существовало в течение многих и многих столетий. Точно так же и феодализм. Буржуазная культура, если даже считать только со времени открытого и бурного ее проявления, т. е. с эпохи Возрождения, существует пять столетий, причем полного расцвета достигает не ранее XIX в., собственно второй его половины. Формирование новой культуры вокруг господствующего класса требует, как свидетельствует история, большого времени и достигает завершенности в эпоху, предшествующую политическому упадку класса.

Хватит ли у пролетариата попросту времени на создание «пролетарской» культуры? В отличие от режима рабовладельцев, феодалов, буржуа диктатуру свою пролетариат мыслит как кратковременную переходную эпоху. Когда мы хотим обличить слишком уж оптимистические воззрения на переход к социализму, мы напоминаем, что эпоха социальной революции будет длиться в мировом масштабе не месяцы, а годы и десятилетия – десятилетия, но не века и тем более не тысячелетия. Может ли пролетариат за это время создать новую культуру? Сомнения на этот счет тем более законны, что годы социальной революции будут годами ожесточенной борьбы классов, где разрушения займут больше места, чем новое строительство. Во всяком случае, главная энергия самого пролетариата будет направлена на завоевание власти, ее удержание, упрочение и применение во имя неотложнейших нужд существования и дальнейшей борьбы. Высшей напряженности и полного выявления своего классового существа пролетариат достигнет, однако, именно в эту революционную эпоху, вводящую в столь узкие пределы возможность планомерного культурного строительства. И наоборот: чем полнее будет новый режим обеспечен от политических и военных потрясений, чем благоприятнее будут условия для культурного творчества, тем более пролетариат будет растворяться в социалистическом общежитии, освобождаясь от своих классовых черт, т. е. переставая быть пролетариатом. Другими словами, в эпоху диктатуры о создании новой культуры, т. е. о строительстве величайшего исторического масштаба, не приходится говорить; а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового характера. Отсюда надлежит сделать тот общий вывод, что пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой. Мы об этом нередко как бы забываем.

Бесформенные разговоры насчет пролетарской культуры, по аналогии–антитезе с буржуазной, питаются крайне некритическим уподоблением исторических судеб пролетариата и буржуазии. Плоский, чисто либеральный метод формальных исторических аналогий не имеет ничего общего с марксизмом. Нет материальной аналогии в исторических орбитах буржуазии и рабочего класса.

Развитие буржуазной культуры началось за несколько столетий до того, как буржуазия путем ряда революций взяла в свои руки государственную власть. Еще когда буржуазия была полубесправным третьим сословием, она играла большую и все возрастающую роль во всех областях культурного строительства. Это с особенной отчетливостью можно проследить на архитектуре. Не сразу, не под ударом религиозного вдохновения строились готические



церкви. Конструкция Кельнского собора, его архитектура, его скульптура резюмируют собою строительный опыт человечества с приспособлений пещерного жителя, сводя элементы этого опыта к новому стилю, выражающему культуру своей эпохи, т. е. в последнем счете ее социальную структуру и технику. Старая цеховая и гильдейская предбуржуазия была фактической строительницей готики. Развившись и укрепившись, т. е. разбогатев, буржуазия, уже сознательно и активно прошедшая через готику, создает свой собственный архитектурный стиль – уже не для церквей, а для своих домов–дворцов. Она опирается на завоевания готики, обращается к античности, преимущественно к римской архитектуре, пользуется мавританской, подчиняет все это условиям и потребностям нового городского общежития и создает ренессанс (Италия – конец первой четверти XV столетия). Специалисты могут подсчитать и подсчитывают, какими элементами своими ренессанс обязан античности, какими готике и на какой стороне перевес. Во всяком случае, ренессанс начинается не ранее того момента, когда новый общественный класс, уже культурно насыщенный, чувствует себя достаточно сильным, чтобы выйти из–под ярма готической арки, взглянуть на готику и на то, что ей предшествовало, как на материал, и свободно подчинить своим строительно–художественным целям технические элементы прошлого. Это относится и ко всем остальным искусствам с той разницей, что вследствие большей своей гибкости, т. е. меньшей зависимости от утилитарной цели и материала, «свободные» искусства обнаруживают диалектику преодоления и чередования стилей не с такой каменной убедительностью.

Между Ренессансом и Реформацией, которые имели своей задачей создать для буржуазии более благоприятные условия идейного и политического существования в феодальном обществе, и между революцией, передавшей власть буржуазии (во Франции), проходит три–четыре столетия роста материального и идейного могущества буржуазии. Эпоха Великой французской революции и выросших из нее войн временно понижает материальный уровень культуры. Но после этого капиталистический режим утверждается как «естественный» и «вечный»...

Таким образом, основной процесс накопления элементов буржуазной культуры и их кристаллизации в стиль определялся социальными свойствами буржуазии, как имущего, эксплуататорского класса: она не только материально развивалась внутри феодального общества, многообразно переплетаясь с ним и стягивая к своим рукам богатство, но и привлекала на свою сторону интеллигенцию, создавая свои опорные культурные базы (школы, университеты, академии, газеты, журналы) задолго до того, как, во главе третьего сословия, открыто овладела государством. Достаточно вспомнить, что германская буржуазия с ее несравненной технической, философской, научной и художественной культурой вплоть до 1918 г. оставляла власть в руках феодально–бюрократической касты и решилась, вернее, оказалась вынужденной взять власть непосредственно в свои руки лишь тогда, когда материальный остов германской культуры стал превращаться в черепки.

Но можно возразить: рабовладельческое искусство создавалось тысячелетиями, буржуазное – столетиями, почему же пролетарскому не создаваться десятилетиями? Технические основы жизни ныне совсем не те, а потому и темп другой. Это на вид как будто очень убедительное возражение скользит на деле мимо сути вопроса. Несомненно, что в развитии нового общества наступит момент, после которого хозяйство, культурное строительство, искусство получат величайшую свободу движения – вперед. О темпе его мы можем сейчас только фантазировать. В обществе, которое сбросило с себя щемящую, оупляющую заботу о хлебе насущном; где общественные рестораны готовят хорошо, здорово, вкусно и на выбор для всех; где общественные прачечные хорошо стирают хорошее белье – для всех; где дети сыты, здоровы, веселы – все дети – и поглощают основные элементы науки и искусства, как белок, воздух и солнечное тепло; где электричество и радио работают не кустарно, как ныне, а неистощимым водопадом централизованной энергии, повинующимся плановой кнопке; где нет «лишних ртов»; где освобожденный эгоизм человека – могущественная сила! – целиком направляется на познание, преобразование и улучшение вселенной, – в таком обществе динамика культурного развития станет ни с чем прошлым несравнимой. Но это наступит только после длительного и тяжкого перевала, который весь еще почти впереди. Мы же говорим именно об эпохе перевала.

А разве наше нынешнее время не динамично? В высшей степени. Но динамичность его сосредоточивается в политике. И война и революция динамичны, но в огромной степени за счет техники и культуры. Правда, война вызвала длинный ряд технических изобретений. Но скудость, ею же порожденная, надолго отодвинула такое их практическое применение, при котором они могли бы революционизировать быт. Это относится к радио, к авиации, ко многим химическим открытиям. Революция со своей стороны залагает предпосылки для нового общества. Но она делает это методами старого общества; классовой борьбой, насилием, истреблением, разрушением. Если бы не пришла пролетарская революция, человечество задохнулось бы в своих противоречиях. Переворот спасает общество и культуру, но приемами жесточайшей хирургии. Все активные силы концентрируются в политике, в революционной борьбе – остальное отодвигается на второй план, а то, что мешает, безжалостно попирается. В этом процессе есть, конечно, свои частные приливы и отливы: военный коммунизм сменяется нэпом, который, в свою очередь, проходит разные стадии. Но в основе диктатура пролетариата не есть производственно-культурная организация нового общества, а революционно-боевой порядок борьбы за него. Забывать об этом нельзя. Историк будущего кульминацию старого общества отнесет, надо думать, ко 2 августа 1914 г., когда взбесившееся могущество буржуазной культуры полыхнуло на весь мир кровью и огнем империалистской войны. Начало новой истории человечества будет отнесено, надо полагать, к 7 ноября 1917 г. Основные этапы развития человечества будут, надо полагать, установлены примерно так: внеисторическая «история» первобытного человека; древняя история, движение которой шло на рабстве; средневековье – на крепостном труде; капитализм с вольнонаемной эксплуатацией и, наконец, социалистическое общество с его безболезненным, надо надеяться, переходом в безвластную коммуну. Во всяком случае, те 20–30–50 лет, которые займет мировая пролетарская революция, войдут в историю как тягчайший перевал от одного строя к другому, но никоим образом не как самостоятельная эпоха пролетарской культуры.

Сейчас, в годы передышки, у нас, в Советской республике, могут на этот счет создаваться иллюзии. Вопросы культурничества поставлены нами в порядок дня. Мысленно протягивая линии сегодняшних наших забот в будущее на долгий ряд лет, можно додуматься до пролетарской культуры. Но на самом-то деле, как ни важно и жизненно необходимо наше культурничество, оно целиком стоит еще под знаком европейской и мировой революции. Мы по-прежнему солдаты на походе. У нас дневка. Надо выстирать рубаху, подстричь и причесать волосы и первым делом прочистить и смазать винтовку. Вся наша нынешняя хозяйственно-культурная работа есть не что иное, как приведение себя в некоторый порядок меж двух боев и походов. Главные бои впереди – и, может быть, не так уж далеко. Наша эпоха не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней. Нам в первую голову нужно государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры, хотя бы в такой степени, чтобы проложить дорогу новой.

Это становится особенно ясно, если взять задачу, как и полагается, в ее интернациональном объеме. Пролетариат как был, так и остался неимущим классом. Этим самым поставлены были очень узкие пределы для приобщения его к тем элементам буржуазной культуры, которые навсегда вошли в инвентарь человечества. В известном смысле можно, правда, сказать, что и у пролетариата, по крайней мере европейского, была своя эпоха Реформации, преимущественно во второй половине XIX столетия, когда он, не покушаясь еще непосредственно на государственную власть, отвоевал для себя более благоприятные правовые условия развития в буржуазном режиме. Но, во-первых, на эпоху Реформации (парламентаризма и социальных реформ), совпадающей главным образом с периодом II Интернационала, история отпустила рабочему классу примерно столько десятилетий, сколько буржуазии – столетий. Во-вторых, пролетариат вовсе не становился в этот подготовительный период более богатым классом, не сосредоточивал в своих руках материального могущества, – наоборот, с социально-культурной точки зрения он становился все более обездоленным. Буржуазия пришла к власти во всеоружии культуры своего времени; пролетариат же приходит к власти только во всеоружии острой потребности овладеть культурой. Задача пролетариата, завоевавшего власть, состоит прежде всего в том, чтобы прибрать к рукам не ему ранее служивший аппарат культуры – промышленность, школы, издательства, прессу, театры и пр. – и через это открыть себе путь к культуре.

У нас, в России, эта задача усугубляется нищетой всей нашей культурной традиции и материальной разрушительностью событий последнего десятилетия. После завоевания власти и почти шести лет борьбы за ее сохранение II упорочение наш пролетариат вынужден все свои силы направлять на создание элементарнейших материальных предпосылок существования и собственного приобщения к азбуке культуры – азбуке в подлинном, буквенном смысле слова. Недаром же мы ставим себе задачей ввести поголовную грамотность к десятилетнему юбилею Советской власти.

Кто–нибудь, пожалуй, возразит, что я беру понятие пролетарской культуры слишком широко. Полной, развернутой культуры пролетариата действительно не будет, но все же рабочий класс, прежде чем раствориться в коммунистическом обществе, успеет наложить свой отпечаток на культуру. Такого рода возражение приходится прежде всего зарегистрировать как серьезное отступление от позиции пролетарской культуры. Что пролетариат за время диктатуры наложит на культуру свой отпечаток – бесспорно. Но отсюда еще очень далеко до пролетарской культуры, если понимать ее как развернутую и внутренне согласованную систему знания и умения во всех областях материального и духовного творчества. Одно то, что десятки миллионов людей впервые овладеют искусством чтения и письма и четырьмя правилами арифметики, станет само по себе новым культурным фактом, и притом огромным. Новая культура будет ведь по самому существу своему не аристократической, для привилегированного меньшинства, а массовой, всеобщей, народной. Количество и здесь перейдет в качество: вместе с ростом массовидности культуры будет повышаться ее уровень и изменяться весь ее облик. Но процесс этот развернется лишь в ряде исторических этапов. В меру успехов его будет ослабевать классовая связь пролетариата, а следовательно, исчезать и почва для пролетарской культуры.

Но верхи класса? Идеинный его авангард? Нельзя ли сказать, что в этой хотя бы и узкой среде совершается уже сейчас развитие пролетарской культуры? Разве нет у нас Социалистической академии? Красных профессоров? Такой постановкой вопроса, очень отвлеченной, грешат некоторые. Дело понимается так, как если бы пролетарскую культуру можно было создавать лабораторным путем. На самом деле основная ткань культуры формируется по линиям взаимоотношений и взаимодействий между интеллигенцией класса и самим классом. Буржуазная культура – техническая, политическая, философская, художественная – вырабатывалась во взаимодействии буржуазии и ее изобретателей, вождей, мыслителей и поэтов. Читатель создал писателя, а писатель – читателя. В неизмеримо большей степени это должно быть отнесено к пролетариату, ибо его экономика, политика и культура могут строиться только на творческой самодеятельности масс. Главной задачей пролетарской интеллигенции в ближайшие годы является, однако, не абстракция новой культуры – при отсутствующем для нее пока еще фундаменте, – а конкретнейшее культурничество, т. е. систематическое, планомерное и, разумеется, критическое усвоение отсталым массам необходимейших элементов той культуры, которая уже есть. Нельзя создать классовую культуру за спиной класса. А чтобы строить ее совместно с классом, в тесном соотношении с его общим историческим подъемом, нужно... построить социализм, хотя бы вчерне. На пути к этому классовые черты общества будут не усиливаться, а, наоборот, расплываться, сходить на нет – прямо пропорционально успехам революции. Освободительный смысл диктатуры пролетариата в том и состоит, что она является временным – кратковременным – средством расчистки пути и закладки основ внеклассового общества и на солидарности основанной культуры.

Чтобы конкретнее пояснить мысль о культурническом периоде в развитии рабочего класса, возьмем историческое чередование не классов, а поколений. Преимущество их выражается в том, что каждое из них – при развитии, а не упадке общества – присоединяет свой вклад к прежним накоплениям культуры. Но прежде чем сделать это, новое поколение проходит стаж ученичества. Оно усваивает наличную культуру, претворяя ее по–своему, более или менее отлично от старшего поколения. Это усвоение не есть еще творчество, т. е. создание новых культурных ценностей, а только предпосылка его. Сказанное может быть – в известных пределах – перенесено на судьбу поднимающихся к историческому творчеству трудящихся масс. Нужно лишь добавить, что, прежде чем пролетариат выйдет из стадии культурного ученичества, он перестанет быть пролетариатом. Напомним еще раз, что через

культурное свое ученичество буржуазная верхушка третьего сословия прошла под крышей феодального общества; уже в недрах его она культурно превзошла старые правящие сословия и стала двигателем культуры прежде, чем пришла к власти. С пролетариатом вообще, с русским в особенности дело обстоит наоборот: он вынужден взять власть прежде, чем усвоит основные элементы буржуазной культуры; он вынужден опрокинуть буржуазное общество революционным насилием именно потому, что оно не дает ему доступа к культуре. Свой государственный аппарат рабочий класс стремится превратить в могущественный насос для насыщения культурной жажды народных масс. Это работа неизмеримой исторической важности. Но тут нет еще создания особой пролетарской культуры, если не играть легко словами. Под именем «пролетарской культуры», «пролетарского искусства» и пр. в трех случаях примерно из десяти некритически фигурируют у нас культура и искусство грядущего коммунистического общества, в двух случаях из десяти – факты усвоения отдельными группами пролетариата отдельных элементов допролетарской культуры и, наконец, в пяти случаях из десяти – такая путаница понятий и слов, в которой уж вовсе ничего не разберешь.<sup>1</sup>

Вот свежий пример – один из сотни – явно неряшливого, некритического, опасного пользования термином «пролетарская культура»: «Экономический базис и соответствующая ему система надстроек, – пишет т. Сизов, – составляют культурную характеристику эпохи (феодальная, буржуазная, пролетарская)». Таким образом, пролетарская культурная эпоха берется здесь в том же плане, что и буржуазная. Но то, что здесь именуется пролетарской эпохой, есть только короткий переход от одной общественно-культурной системы к другой: от капитализма к социализму. Установлению буржуазного режима тоже предшествовала своя переходная эпоха, но в противоположность буржуазной революции, которая стремилась, и небезуспешно, увековечить господство буржуазии, пролетарская революция имеет своей целью ликвидировать существование пролетариата как класса по возможности в самый короткий срок. Длительность этого срока зависит непосредственно от успехов революции. Разве не чудовищно забывать об этом и ставить пролетарскую культурную эпоху в один ряд с феодальной и буржуазной?

Но если так, тогда выходит, что у нас нет и пролетарской науки? Нужели же мы не можем сказать, что теория исторического материализма и марксова критика политической экономии представляют собою неоценимые научные элементы пролетарской культуры?

Конечно, значение исторического Материализма и трудовой теории ценности неизмеримо как для классового вооружения пролетариата, так и для науки вообще. В одном «Коммунистическом Манифесте» больше подлинной науки, чем в целых библиотеках исторических и историко-философских профессорских компиляций, спекуляций и фальсификаций. Но можно ли сказать, что марксизм представляет собою продукт пролетарской культуры? И можно ли сказать, что мы уже действительно пользуемся марксизмом – не только для политически-боевых, но и для широконаучных задач?

Маркс и Энгельс вышли из рядов мелкобуржуазной демократии и воспитались, разумеется, на ее культуре, а не на культуре пролетариата. Если бы не было рабочего класса с его стачками, борьбой, страданиями и восстаниями, не было бы, разумеется, и научного коммунизма, ибо не было бы исторической потребности в нем. Но теория его сложилась целиком на основе буржуазной научной и политической культуры, хотя и объявила последней борьбу не на жизнь, а на смерть. Обобщающая мысль буржуазной демократии в лице ее самых смелых, честных и дальновзорких представителей поднимается – под ударами капиталистических противоречий – до гениального самоотрицания, вооруженного всем критическим арсеналом, подготовленным развитием буржуазной науки. Таково происхождение марксизма.

Пролетариат нашел в марксизме свой метод не сразу и до настоящего дня еще далеко не вполне. Этот метод служит ныне преимущественно, почти исключительно, для политических целей. Широкое познавательное применение и методологическое развитие диалектического материализма целиком впереди. Только в социалистическом обществе марксизм из одностороннего орудия политической борьбы станет методом научного творчества, важнейшим элементом и инструментом духовной культуры.

Что вся наука в большей или меньшей степени отражает тенденции господствующего класса – это бесспорно. Чем глубже наука примыкает к действенным задачам овладения при-

<sup>1</sup> Горн... Книга 8-я. Статья «Пролетариат и наука». С. 90.

родой (физика, химия, естествознание вообще), тем больше ее внеклассовый, общечеловеческий вклад. Чем глубже наука связана с социальной механикой эксплуатации (политическая экономия) или чем отвлеченнее она обобщает весь человеческий опыт (психология не в экспериментально-физиологическом, а в так называемом «философском» смысле), тем в большей мере она подчиняется классовому своекорыстию буржуазии, тем ничтожнее ее вклад в общую сумму человеческих знаний. В области экспериментальных наук существуют, в свою очередь, разные этажи научной добросовестности и объективности, в зависимости от размаха обобщений. Как общее правило буржуазные тенденции свободнее всего располагаются в горних сферах методологической философии, «миросозерцания». Нужна поэтому чистка научного здания снизу доверху или, вернее, сверху до низу, ибо начинать надо с верхних этажей. Но было бы наивностью полагать, что пролетариат, прежде чем применить унаследованную от буржуазии науку для социалистического строительства, должен всю ее критически переработать. Это почти то же, что сказать вместе с моралистами–утопистами: прежде чем строить новое общество, пролетариат должен подняться на высоту коммунистической морали. На самом деле пролетариат радикально перестроит мораль, как и науку, лишь после того, как построит, хотя бы вчерне, новое общество. Но не попадаем ли мы в заколдованный круг? Как строить новое общество при помощи старой науки и старой морали? А тут нужно ввести в дело немножечко диалектики, той самой, что у нас теперь столь неэкономно суют и в лирическую поэзию, и в канцелярское делопроизводство, и в щи, и в кашу. Известные опорные пункты, известные научные методы, освобождающие сознание из–под идейного ярма буржуазии, пролетарскому авангарду необходимы для самого приступа к работе; он их завоевывает, отчасти завоевал. Основной свой метод он проверил во многих боях в разной обстановке. Но отсюда еще очень далеко до пролетарской науки. Революционный класс не приостанавливает хода своей борьбы из–за того, что его партия не решила, принимать или нет гипотезу электронов и ионов, психоаналитическую теорию Фрейда, Нотогенезис биологов, новые математические откровения относительности и пр. Правда, после завоевания власти пролетариат получает значительно большую возможность овладения наукой и ее пересмотра. Но и здесь сказка скорее сказывается, чем делается. Пролетариат отнюдь не откладывает своего социалистического строительства до того времени, как его новые ученые, из которых многие еще бегают в коротких штанишках, проверят и прочистят все инструменты и каналы познания. Откидывая явно ненужное, ложное, реакционное, пролетариат пользуется в различных областях своего строительства методами и выводами нынешней науки, беря их, по необходимости, с заключающимся в них процентом реакционно–классовой лигатуры. Практический результат в общем и целом оправдает себя, ибо поставленная под контроль социалистической цели практика будет постепенно контролировать и отбирать теорию, ее методы и выводы. А тем временем подрастут и ученые, воспитавшиеся в новых условиях. Во всяком случае пролетариат должен будет довести свое социалистическое строительство до довольно большой высоты, т. е. до действительной материальной обеспеченности и культурной насыщенности общества, прежде чем сможет быть проведена генеральная чистка науки сверху до низу. Этим я вовсе ничего не хочу сказать против той марксистской критической работы, которую проводят или пытаются проводить уже кружковым или семинарским путем в разных областях. Работа эта необходима и плодотворна. Ее нужно всячески расширять и углублять. Но нужно же сохранять и марксистский глазомер в учете сегодняшнего удельного веса такого рода опытов и попыток в общем масштабе нашей исторической работы.

Исключается ли сказанным возможность появления из рядов пролетариата уже в период революционной диктатуры выдающихся ученых, изобретателей, драматургов, поэтов? Нисколько не исключается. Но было бы крайне легковесно давать имя пролетарской культуры хотя бы и очень ценным достижениям отдельных выходцев из рабочей среды. Нельзя понятие культуры разменивать на монету индивидуального обихода и определять успехи культуры класса по пролетарским паспортам отдельных изобретателей или поэтов. Культура есть органическая совокупность знания и умения, характеризующая все общество или, по крайней мере, его правящий класс. Она охватывает и проникает собою все области человеческого творчества, внося в них единство системы. Индивидуальные достижения поднимаются над этим уровнем, постепенно повышая его.

Есть ли такое органическое взаимоотношение между нынешней нашей пролетарской поэзией и культурным творчеством рабочего класса в целом? Совершенно очевидно, что нет. Отдельные рабочие или группы приобщаются к тому искусству, которое создано буржуазной интеллигенцией и пока еще довольно эклектически пользуются техникой его. Но ведь для того, чтобы выразить свой внутренний, пролетарский мир? В том-то и дело, что это далеко не так. Творчеству пролетарских поэтов не хватает органичности, которая дается только глубокой взаимосвязью искусства с состоянием и развитием культуры в целом. Это литературные произведения одаренных или талантливых пролетариев, но это не пролетарская литература. Может быть, это, однако, один из истоков ее?

Разумеется, в работе нынешних поколений обнаружится много зародышей, зачатков и истоков, от которых отдаленный кропотливый потомок проведет линии к разным секторам будущей культуры, подобно тому как нынешние историки искусства проводят линию от церковной мистерии к театру Ибсена или от живописи монахов – к импрессионизму и кубизму. В экономии искусства, как и в экономии природы, ничто не пропадает и все связано со всем. Но фактически, конкретно, жизненно нынешнее творчество поэтов, вышедших из пролетариата, развивается далеко еще не в том плане, в котором идет процесс подготовки условий для будущей социалистической культуры: процесс подъема масс.

Т. Дубовской очень огорчил и, кажется, изрядно восстановил против себя группу пролетарских поэтов своей статьей, в которой – наряду с сомнительными, на мой взгляд, мыслями – высказал ряд истин, хотя и горьковатых на вкус, но в основном неоспоримых<sup>1</sup>. Вывод т. Дубовского тот, что пролетарская поэзия не в «Кузнице», а в фабричных стенных газетах с их безымянными авторами. В этом выводе есть тоже правильная мысль, хотя и парадоксально выраженная. С таким же правом можно бы сказать, что пролетарские Шекспиры и Гете бегают сейчас где-то босиком в школу первой ступени. Несомненно, творчество заводских поэтов много органичнее, в смысле своей связи с жизнью, бытом и интересами рабочей массы. Но все же это не пролетарская литература, а лишь письменное выражение молекулярного процесса культурного подъема пролетариата. Мы уже объясняли выше, что это не одно и то же. Рабочие, местные поэты, обличители выполняют великую культурную работу, разрыхляя почву и подготавливая ее для будущего посева. Но полноценная культурная и художественная жатва будет уже – к счастью! – социалистической, а не «пролетарской».

Т. Плетнев в интересной статье о «Пути пролетарской поэзии»<sup>2</sup> выдвигает ту мысль, что произведения пролетарских поэтов, независимо от своего художественного веса, значительны уже своей непосредственной связью с жизнью класса. На образцах пролетарского поэтического творчества Плетнев с достаточной убедительностью показывает изменения настроений рабочих поэтов в зависимости от общего хода жизни и борьбы пролетариата. Этим т. Плетнев доказывает бесспорно, что продукты пролетарской поэзии – не все, но многие – являются значительными культурно-историческими документами. Но это еще не значит, что они являются документами художественными. «Пусть эти стихи слабы, формально стары, безграмотны, если хотите, – говорит т. Плетнев, характеризуя одного из поэтов-рабочих, поднявшегося от молитвенных настроений к революционнобоевым, – но разве ими не отмечается путь роста пролетарского поэта?» Бесспорно, и слабые, и бесцветные, и даже безграмотные стихи могут отмечать путь политического роста поэта и класса и могут иметь неизмеримое культурно-симптоматическое значение. Но слабые, а тем более безграмотные стихи не образуют пролетарской поэзии, ибо не образуют поэзии вообще. Крайне знаменательно, что, прослеживая политическую эволюцию рабочих-поэтов параллельно с революционным ростом класса, т. Плетнев справедливо усматривает у пролетарских писателей за последние годы, особенно с начала новой экономической политики, отрыв от класса. «Кризис пролетарской поэзии» – с одновременным уклоном к формальным задачам и к... обывательщине, объясняемой, по Плетневу, недостаточной политической подготовленностью поэтов и недостаточным к ним вниманием партии – привел к тому, что поэты «не выдержали колоссального нажима буржуазной идеологии и – поддались или поддаются». Объяснение явно недостаточное. Какой это такой у нас колоссальный нажим буржуазной идеологии;!? Не надо преувеличивать. Не станем затевать спор о том, могла ли партия сделать для пролетарской поэзии больше, чем сделала, или не мог-

<sup>1</sup> См.: Правда. 1923. 10 февраля.

<sup>2</sup> Горн. Книга 8-я.

ла. Но этим все же вопрос об отсутствии у самой этой поэзии силы сопротивления не исчерпывается, как и не возмещается недостаточная ее сила резкой «классовой» жестикующей (в стиле манифеста «Кузницы»). Суть-то вся в том, что в дореволюционную эпоху и в первый период революции пролетарские поэты относились к стихосложению не как к искусству, имеющему свои законы, а как к одному из способов пожаловаться на тяжкую участь или проявить свои революционные настроения. К поэзии как искусству и мастерству пролетарские поэты подошли лишь за последние годы, когда ослабело напряжение гражданской войны. Тут-то и оказалось, что в сфере искусства пролетариат не создал еще культурной среды, а у буржуазной интеллигенции такая среда, хорошая или худая, есть. Не в том суть, что партия, или верхи ее, «недостаточно помогли», а в том, что низы художественно не подготовлены; искусство же, как и наука, требует подготовки. Своя политическая культура у нашего пролетариата есть – в размерах, достаточных для обеспечения его диктатуры, – а художественной нет. Пока пролетарские поэты шли в общих боевых рядах, стихи их, как уже сказано, сохраняли значение революционных документов. Когда же перед поэтами встали вопросы мастерства и искусства, они вольно или невольно начали искать для себя новой среды. Тут, стало быть, не простой недосмотр, а более глубокая историческая обусловленность. Она вовсе не означает, однако, что вступившие в полосу кризиса рабочие-поэты сплошь погибли для пролетариата. Будем надеяться, что по крайней мере некоторые в этом кризисе окрепнут. Это опять-таки не значит, что уже нынешние группировки рабочих-поэтов призваны заложить незыблемые основы новой большой поэзии. Не похоже. По всей видимости это будет уделом дальнейших поколений, которым тоже еще предстоит проходить через свои кризисы, ибо идейно-культурных групповых и кружковых уклонений, шатаний и ошибок, в основе которых лежит недостаточная культурная зрелость класса, хватит еще надолго.

Одно лишь изучение литературной техники – необходимая и некороткая ступень. Резче всего техника выступает у того, кто не овладел ею. Относительно многих молодых пролетарских писателей можно с полным правом сказать, что не они владеют техникой, а техника – ими. Для одних, более одаренных, это только болезнь роста. Те же, которые не одолеют технику, так и будут казаться «неестественными», подражателями и даже кривляками. Но было бы чудовищно делать отсюда тот вывод, что техника буржуазного искусства рабочим не нужна. Между тем на это многие сбиваются. «Дайте, мол, нам хоть корявое, но свое, родное». Это фальшь и ложь. Корявое искусство не есть искусство и, следовательно, трудящимся не нужно. «Корявый» пододец, заключающий в себе, в сущности, добрую долю презрения к массе, очень знаменателен для особой породы политиканов, питающих органическое недоверие к силе класса и льстиво славословящих ему, когда «псе обстоит благополучно». Вслед за демагогами эту формулу мнимо пролетарского опрошенства повторяют искренние простаки. Это не марксизм, а реакционное народничество, чуть-чуть подделанное под «пролетарскую» идеологию. Искусство для пролетариата не может быть искусством второго сорта. Учиться нужно, несмотря на то, что «учеба» – по необходимости у врагов – заключает в себе свои опасности. Учиться нужно – и значение пролеткультовских, в частности, организаций должно измеряться не тем, с какой скоростью они создают новую литературу, а тем, в какой мере они содействуют повышению литературного уровня класса, начиная с его верхних слоев.

Тем и опасны такие термины, как «пролетарская литература», «пролетарская культура», что они фиктивно вдвигают культурное будущее в узкие рамки нынешнего дня, фальсифицируют перспективы, нарушают пропорции, искажают масштабы и культивируют опаснейшее кружковое высокомерие.

Но если отказаться от термина «пролетарская культура», как же быть с... Пролеткультом? Давайте условимся, что Пролеткульт означает пролетарское культурничество, т. е. упорную борьбу за повышение культурного уровня рабочего класса. Право же, значение Пролеткульта от такого истолкования не уменьшится ни на йоту.

\* \* \*

В своей уже упомянутой вскользь программной декларации пролетарские писатели «Кузницы» заявляют, что «стиль – это класс» и что поэтому социально чужеродные писатели не могут создать художественный стиль, отвечающий природе пролетариата. Отсюда как-то само собою вытекает, что именно группа «Кузницы», пролетарская по составу и по тенденции, творит пролетарское искусство.

«Стиль – это класс». Однако стиль вовсе не рождается с классом. Класс находит свой стиль чрезвычайно сложными путями. Как было бы просто, если бы можно было писателю, только потому что он верный своему классу пролетарий, стать на перекрестке и заявить: «Я емь стиль пролетариата!»

«Стиль – это класс», и не только в искусстве, но прежде всего в политике. А политика есть единственная область, где пролетариат действительно создал свой стиль. Но как? Совсе не простым силлогизмом: каждый класс имеет свой стиль; пролетариат – класс; он поручает такой-то пролетарской группе сформулировать свой политический стиль. Нет! Путь был куда сложнее. Выработка пролетарской политики шла через экономические стачки, борьбу за коалиции, через английских и французских утопистов, через участие рабочих в революционных боях под руководством буржуазной демократии, через «Манифест Коммунистической партии», через создание социал-демократии, которая, однако, ходом вещей подчинилась «стилю» других классов, через раскол социал-демократии и выделение коммунистов, через борьбу коммунистов за единый фронт и еще через ряд этапов, которые предстоят. Вся энергия пролетариата, остающаяся в его распоряжении за покрытием элементарных жизненных потребностей, шла и идет на выработку этого политического «стиля». В то время как у буржуазии исторический подъем происходил сравнительно равномерно во всех областях общественного существования: она богатела, организовывалась, образовывалась философски и эстетически и накапливала навыки властвования, – у пролетариата как класса, экономически обездоленного, весь процесс самоопределения получает напряженно односторонний революционно-политический характер, достигая высшего своего выражения в коммунистической партии.

Если сравнивать художественное восхождение с политическим, то пришлось бы сказать, что в области искусства мы находимся сейчас примерно в том периоде, когда первые еще беспомощные движения массы соприкасались с попытками построения интеллигенцией, включая и отдельных рабочих, утопических систем. Мы от души желаем поэтам «Кузницы» внести свою долю в создание будущего искусства, если не пролетарского, то социалистического. Но на нынешней архипервоначальной стадии этого процесса признавать за «Кузницей» монополию на выражение «пролетарского стиля» было бы непозволительной ошибкой. «Кузница» развертывает свою деятельность – по отношению к пролетариату – принципиально в том же плане, что и «Леф» и «Круг» и др. группировки, стремящиеся дать художественное выражение революции, и, по чистой совести, мы не знаем, какой из вкладов окажется крупнее. На многих пролетарских поэтах влияние футуризма, например, сказывается бесспорно. Талантливый Казин впитывает в себя элементы футуристской техники. Безыменский был бы невозможен без Маяковского, а Безыменский – надежда.

Декларация «Кузницы» чрезвычайно мрачными и резко обвинительными чертами изображает нынешнее положение в области искусства: «Нэп, как этап революции, оказался в окружении искусства, похожего на искусничество горилл». «На все это отпускаются средства... Белинских нет. Над пустыней искусства – сумерки. И мы возвышаем свой голос и поднимаем красный флаг...» И пр. и пр. О пролетарском искусстве говорится в терминах чрезвычайной приподнятости, даже напыщенности, отчасти как о будущем искусстве, отчасти как о настоящем: «Класс-монолит... творит искусство только по своему образу и подобию. Его особенный язык – многозвучный, многокрасочный, многообразный... способствует своей простотой, ясностью, точностью могуществу большого стиля». Но если все это так, то откуда же пустыня искусства и почему, собственно, над нею сумерки? Явное противоречие это может быть понято только так, что авторы декларации противопоставляют покровительствуемому советскому искусству – пустыне, окутанной сумерками, – пролетарское искусство «большого полотна, большого стиля», которое, однако, не пользуется необходимым признанием, так как «Белинских нет», а их заменяют «некоторые товарищи-публицисты из наших рядов, привыкшие дирижировать оглоблей». Рискаю быть немножечко причисленным к ордену оглобли, должен, однако, сказать, что декларация «Кузницы» проникнута духом не классового мессианизма, а кружкового высокомерия. «Кузница» говорит о себе как об исключительной носительнице революционного искусства – совершенно такими же оборотами, какие в ходу у футуристов, имажинистов, серапионов и др. Где оно, товарищи, «искусство



большого полотна, большого стиля, монументальное искусство»? Где оно, где? Как ни оценивать творчество отдельных поэтов пролетарского происхождения, – а здесь, конечно, нужна внимательная, строго индивидуализирующая критическая работа, – пролетарского искусства нет. Нельзя играть большими словами. Неверно, будто существует пролетарский стиль, притом большой, монументальный. Где? В чем? Поэты–пролетарии проходят школу ученичества, влияние на них других школ, прежде всего футуристской, можно, как сказано, установить, даже и не прибегая к микроскопическим методам формальной школы. Это не в укор, греха тут нет. Но монументальный пролетарский стиль не создается все же декларациями.

«Белинских нет», – жалуются наши авторы. Если бы нам нужно было юридическое доказательство того, что творчество «Кузницы» проникнуто настроениями интеллигентского замкнутого мирка, кружка, школки, мы нашли бы такую вещественную улику в этой минорной фразе: «Белинских нет». Белинский тут взят, разумеется, не как лицо, а как представитель династии русских общественных критиков, вдохновителей и направителей старой литературы. Но нашим друзьям из «Кузницы» невдомек, что эта династия прекратилась как раз с того времени, как на политическую сцену вышла пролетарская масса. Одной своей стороной, и крайне существенной, Плеханов был марксистским Белинским, последним представителем этой благородной публицистической династии. Через литературу Белинские пробивали отдушину в общественность – в этом была их историческая роль. Литературная критика заменяла политику и готовила ее. Но то, что у Белинского и позднейших представителей радикально–публицистической критики было намеком, в наше время приняло октябрьскую плоть и кровь, стало советской действительностью. Если Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Михайловский, Плеханов были, каждый по–своему, общественными вдохновителями литературы и еще более – литературными вдохновителями зарождавшейся общественности, то разве теперь вся наша общественность своей политикой, прессой, собраниями, учреждениями не является достаточной истолковательницей своих собственных путей? Всю нашу общественность мы взяли под прожектор, все этапы нашей борьбы освещены светом марксизма, каждое учреждение критически выстукивается со всех сторон. В этих условиях вздыхать о Белинских – значит обнаруживать – увы! увы! – интеллигентски–кружковую отрешенность, совершенно в стиле (отнюдь не монументальном) какого–нибудь благочестивейшего левонароднического Иванова–Разумника. «Белинских нет». Но ведь Белинский был не литературным критиком, а общественным вождем своей эпохи. И если бы живого Виссариона перенести в наше время, он был бы, вероятно, – не скроем и этого от «Кузницы» – членом... Политбюро. И может быть, даже пустил бы в ход неистовую оглоблю.

Ведь жаловался же он, что ему по природе надо бы рывкать шакалом, а приходится издавать мелодичные звуки...

\* \* \*

Отнюдь не случайно кружковая поэзия, в стремлении преодолеть свою отрешенность, ударяется в пресную романтику «космизма». Мысль тут приблизительно та, чтобы весь мир чувствовать как некое единство и себя – его активной частью, с перспективой повелевания в дальнейшем не одной только землей, но и всем космосом. Все это, конечно, очень великолепно и ужасно как размашисто. Были мы курские и калуцкие, недавно отвоевали всю Россию, идем ко всемирной революции. Но нам ли задерживаться на рубежах «планетарности»? Давайте зараз набьем пролетарский обруч на бочку вселенной. Чего проще? Дело знакомое: шапками закидаем!

Космизм кажется или может казаться чрезвычайно смелым, сильным, революционным, пролетарским. Но на самом деле в космизме есть элементы почти что дезертирства от сложных и для искусства тяжелых дел земных – в межзвездные сферы. Тем самым космизм совершенно неожиданно оказывается родствен мистицизму. Ибо перевести царство звезд в свое художественное мироощущение, да еще не только созерцательно, а в каком–то волевом порядке – задача довольно–таки замысловатая, даже независимо от степени знакомства с астрономией, – во всяком случае, задача не неотложная... И выходит: не потому поэты становятся космистами, что население Млечного Пути властно стучится к ним, требуя ответа, а потому, что земные вопросы, столь трудно поддающиеся художественной обработке, порождают попытки скачка в потусторонний мир. Однако недостаточно назваться космистом, чтобы хва-

тать звезды с неба. Тем более что межзвездных пустот во вселенной много больше, чем звезд. Как бы эта сомнительная тенденция затыкать провалы мировоззрения и художественного творчества тонкой материей межзвездных пространств не привела кое-кого из космистов к самой тончайшей из материй, к святому духу, в коем и без того много поэтических покойников упокоивается.

Силки и петли, раскинутые перед пролетарскими поэтами, тем опаснее, что поэты эти сплошь молодые, иные еле выходят из юношеского возраста. К поэзии пробудила их в большинстве победоносная революция. Но вошли они в нее людьми несложившимися – их понесло на крыльях стихийности, ураганности, вихря... Но этого примитивного хмеля хватило в конце концов, и вполне буржуазные писатели, чтобы расплатиться затем за него реакционно-мистическим и всяким иным похмельем. Настоящие трудности и подлинные испытания начались тогда, когда ритм революции замедлился, объективные перспективы стали более туманными и уже нельзя было просто плыть по волнам, захлебываясь и пуская вдохновенные пузыри, а понадобилось оглядываться, окапываться, оценивать обстановку. Вот тут-то и появилось искушение: с разбегу да в космос! А земля? Как для мистиков, она может оказаться и для космистов простым трамплином.

Революционным поэтам нашей эпохи нужен большой закал – и закал нравственный здесь более, чем где бы то ни было, неотделим от умственного. Нужно устойчивое, упругое, фактами насыщенное действенное мирозерцание и с ним связанное художественное мироощущение. Для того, чтобы не только по газетному понять, но настоящим образом воспринять, до дна прочувствовать тот отрезок времени, в каком мы живем, нужно знать прошлое человечества, жизнь его, труд, борьбу, надежды, падения и достижения. Хорошая вещь астрономия и космогония! Но прежде всего нужно знать человеческую историю и сегодняшнюю жизнь в ее различных законах и в ее образной и личной конкретности.

\* \* \*

Любопытно, что сочинители отвлеченных формул пролетарской поэзии проходят обычно мимо поэта, который больше, чем кто бы то ни было, имеет право на звание поэта революционной России. Определение его тенденций, его социальной подоплеки не требует сложных критических методов: Демьян весь тут, из одного куска. Это не поэт, приблизившийся к революции, снизошедший до нее, принявший ее; это большевик поэтического рода оружия. И в этом исключительная сила Демьяна. Революция для него не материал для творчества, а высшая инстанция, которая его самого поставила на пост. Его творчество общественно-служебно не только в так называемом последнем счете, как все искусство, но и субъективно, в сознании самого поэта. И так с первых дней его исторической службы Он врос в партию, рос с нею, проходил разные фазы ее развития, учился думать и чувствовать с классом изо дня в день, и этот мир – мыслей и чувств в концентрированном виде возвращать на языке стиха, басенно-лукавого, песенно-унывного, частушечно-удалого, негодующего, призывного. В его гневе и ненависти нет ничего дилетантского: он ненавидит хорошо отстоявшейся ненавистью самой революционной в мире партии. У него есть вещи большой силы и законченного мастерства, но есть немало газетного, будничного, второстепенного. Демьян творит ведь не в тех редких случаях, когда Аполлон требует к священной жертве, а изо дня в день, когда призывают события и... Центральный Комитет. Но взятое в целом творчество его представляет явление совершенно небывалое, единственное в своем роде. И те поэтики разных школок, которые не прочь пофыркать по поводу Демьяна, – газетный-де фельетонист! – пусть пороятся в своей памяти и найдут другого поэта, который своим стихом так непосредственно и действительно влиял бы на массы – и какие массы? – рабочие, крестьянские, красноармейские, многомиллионные, – и когда? – в величайшую из эпох.

Новых форм Демьян не искал. Он даже подчеркнуто пользуется старыми канонизированными формами. Но они воскресают и возрождаются у него как несравненный передаточный механизм большевистского мира идей. Демьян не создал и не создаст школы: его самого создала школа, именуемая РКП, для надобностей большой эпохи, которая не повторится. Если отвлечься от метафизического понимания пролетарской культуры, а подойти к делу под углом зрения того, что пролетариат читает, что нужно ему, что захватывает его, что побужда-

ет его к действию, что повышает его культурный уровень и тем самым подготавливает условия для нового искусства, то творчество Демьяна Бедного есть пролетарская и народная литература, т. е. литература, жизненно нужная пробужденному народу. Если это не «истинная» поэзия, то нечто большее ее.

Не последний человек в истории – Фердинанд Лассаль писал некогда Марксу – Энгельсу в Лондон: «Как охотно я оставил бы ненаписанным то, что я знаю, лишь бы осуществить часть того, что я умею». Демьян мог бы в духе этих слов сказать о себе: «Охотно предоставляю другим в новых, более сложных формах писать о революции, чтобы самому в старых формах писать – для революции».

## VII. ПАРТИЙНАЯ ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ

Некоторые марксисты-литераторы усвоили себе архизаезжательские приемы в отношении к футуристам, серапионам, имажинистам и вообще попутчикам, всем вместе и каждому в отдельности. Особенно входит почему–то в моду травля Пильняка, в чем упражняются также и футуристы. Несомненно, что некоторыми своими особенностями Пильняк способен вызывать раздражение: слишком много легкости в больших вопросах, слишком много рисовки, слишком много лиризма, приготавливаемого в ступе... Но Пильняк превосходно показал угол уездно–крестьянской революции, показал мешочнический поезд, – мы увидели их благодаря Пильняку несравненно ярче, осязательнее, чем до него. А Всеволод Иванов? Разве после его «Партизан», «Бронепоезда», «Голубых песков» – со всеми их конструктивными грехами, срывающимся стилем, даже олеографичностью – мы не узнали, не почувствовали Россию лучше – в ее необъятности, этнографической пестроты, отсталости, размахе? Может быть, и впрямь это образное познание можно заменить футуристическим гиперболизмом, или монотонным воспеванием трансмиссий, или газетными статейками, изо дня в день комбинирующими в разном порядке те же триста слов? Выкиньте мысленно из нашего обихода Пильняка и Всеволода Иванова – и мы окажемся на некоторую дробь беднее... Организаторы похода против попутчиков – похода без достаточной заботы о перспективах и пропорциях – избрали одной из мишеней также и... тов. Воронского, редактора «Красной Нови» и руководителя издательством «Круг», в качестве потатчика и почти соучастника. Мы думаем, что тов. Воронский выполняет – по поручению партии – большую литературно–культурную работу и что, право же, куда легче в статейке – с птичьего дуазо – декретировать коммунистическое искусство, чем участвовать в кропотливой его подготовке.

Формально наши заезжатели продолжают линию, взятую когда-то (в 1908 г.) сборниками «Распад». Но надо же все-таки понять и оценить различие исторической обстановки и некоторую происшедшую с тех пор передвижечку в соотношении сил! Тогда мы были разбитой подпольной партией. Революция отступала, контрреволюция, столыпинская и анархо-мистическая, напирала по всей линии, в самой партии интеллигенция играла еще непропорционально большую роль, причем интеллигентские группировки разных партийных окрасок представляли собой сообщающиеся сосуды.

В этих условиях идейная самооборона требовала бешеного отпора литературным настроениям похмелья.

Сейчас происходит процесс совсем иного, в основном – противоположного порядка. Закон социального тяготения (в сторону господствующего класса), определяющий в последнем счете линию творчества интеллигенции, действует ныне в нашу пользу. И с этим нужно уметь сообразовать политику в области искусства.

Неверно, будто искусство революции может быть создано только рабочими. Именно потому, что революция рабочая, она – не повторяя уж сказанного ранее – слишком мало рабочих сил освобождает для искусства. В эпоху французской революции величайшие произведения, прямо или косвенно отражавшие ее, творились не французскими художниками, а немецкими, английскими и др. Та национальная буржуазия, которая непосредственно совершала переворот, не могла выделить достаточно сил, чтобы воспроизводить и запечатлеть его. Тем более – пролетариат, у которого есть культура политическая, но очень мало художественной. Интеллигенция, помимо преимуществ своей формальной квалификации, обладает еще

одиозной привилегией пассивной политической позиции, с большей или меньшей степенью враждебности или доброжелательства к октябрьскому перевороту. Не мудрено, что эта созерцательная интеллигенция больше могла дать и дает в области художественного отражения революции – хотя и с кривизной, – чем пролетариат, который ее совершал. Мы очень хорошо знаем политическую ограниченность, неустойчивость, ненадежность попутчиков. Но если мы выкинем Пильняка с его «Голым годом», серапионов с Всеволодом Ивановым, Тихоновым и Полонской, Маяковского, Есенина, так что же, собственно, останется, кроме еще неоплаченных векселей под будущую пролетарскую литературу? Тем более, что и Демьян Бедный, которого ни в попутчики не зачислишь, ни из революционной песни, надеемся, не выкинешь, не может быть приобщен к пролетарской литературе, понимаемой в духе манифеста «Кузницы». Что же останется?..

Значит, партия, в полном противоречии со всей своей природой, занимает в области искусства чисто эклектическую позицию? Этот довод, на вид столь победоносный, на самом деле крайне наивен. Марксистский метод дает возможность оценить условия развития нового искусства, следить за всеми истоками его, содействовать наиболее прогрессивным из них критическим освещением путей, но не более того. Пути свои искусство должно проделать на собственных ногах. Методы марксизма – не методы искусства. Партия руководит пролетариатом, но не историческим процессом. Есть области, где партия руководит непосредственно и повелительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть области, где она только содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать. Она может и должна ограждать, содействовать и лишь косвенно – руководить. Она может и должна оказывать условный кредит своего доверия разным художественным группировкам, искренно стремящимся ближе подойти к революции, чтобы помочь ее художественному оформлению. И уж во всяком случае партия не может стать и не станет на позицию литературного кружка, борющегося, отчасти просто конкурирующего с другими литературными кружками. Партия стоит на страже исторических интересов класса в целом. Сознательно и шаг за шагом подготавливая предпосылки новой культуры и тем самым нового искусства, она относится к литературным попутчикам не как к конкурентам рабочих писателей, а как к помощникам рабочего класса, действительным или возможным, в строительстве величайшего размаха. Понимая эпизодичность литературных группировок переходной эпохи, она оценивает их не с точки зрения индивидуальных классовых паспортов господ литераторов, а с точки зрения того места, которое эти группировки занимают или могут занять в подготовке социалистической культуры. Если сегодня место данной группировки определить еще нельзя, то партия, как партия, благожелательно и внимательно... подождет. Отдельные критики или просто читатели могут отдавать свои симпатии авансом той или другой группировке. Партия в целом, охраняющая исторические интересы класса, должна быть объективней и мудрей. Ее осторожность не может не быть двусторонней: если партия не ставит программного штампа на «Кузнице» потому только, что в ней пишут рабочие, то она и не отталкивает авансом ни одной литературной группировки, хотя бы и интеллигентской, поскольку та стремится подойти к революции и помочь укрепить один из ее стыков – стык всегда слабое место! – между городом и деревней, между партией и беспартийными, между интеллигенцией и рабочими.

Не означает ли, однако, такая политика, что у партии окажется со стороны искусства незащищенный фланг? Сказать так – значило бы сильно преувеличить: явно ядовитым, разлагающим тенденциям искусства партия дает отпор, руководясь политическим критерием. Верно, однако, что фланг искусства менее защищен, чем фронт политики. Но разве не так же обстоит дело со стороны науки? Что скажут метафизики чисто пролетарской науки по поводу теории относительности? Примирима она с материализмом или нет? Решен ли этот вопрос? Где, когда и кем? Что работы нашего физиолога Павлова целиком идут по линии материализма, это ясно и профану. Но что сказать по поводу психоаналитической теории Фрейда? Примирима ли она с материализмом, как думает, например, т. Радек (и я вместе с ним), или же враждебна ему? Тот же вопрос относится к новым теориям о строении атома и пр. и пр. Было бы прекрасно, если бы нашелся ученый, способный охватить эти новые обобщения методологически и ввести их в контекст диалектически-материалистического воззрения на

мир; тем самым он дал бы взаимопроверку новых теорий и углубил бы диалектический метод. Но я очень опасаясь, что эта работа – не в порядке газетных или журнальных статей, а в порядке научно-философской вежи, как «Происхождение видов» и «Капитал», – будет произведена не сегодня и не завтра, или, лучше сказать, если даже и будет произведена сегодня, то вежа–книга рискует остаться неразрезанной до наступления тех дней, когда пролетариат сможет разоружиться.

Однако ведь и культурничество, т. е. усвоение азбуки допролетарской культуры, предполагает критику, отбор, классовый критерий? Еще бы! Но это критерий политический, а не отвлеченно–культурный. Политический критерий совпадает с культурным лишь в том широком смысле, что революция подготавливает условия новой культуры. Но это вовсе не значит, что такое совпадение обеспечено в каждом отдельном случае. Если революция вправе, когда нужно, разрушать мосты и художественные памятники, то тем более она не остановится перед тем, чтобы наложить свою руку на любое течение искусства, которое, при всех своих формальных достижениях, грозит внесением разложения в революционную среду или враждебным противопоставлением друг другу внутренних сил революции: пролетариата, крестьянства, интеллигенции. Критерий наш – отчетливо политический, повелительный и нетерпимый. Но именно поэтому он должен ясно очерчивать пределы своего действия. Чтобы выразиться еще отчетливее, скажу: при бдительной революционной цензуре – широкая и гибкая политика в области искусства, чуждая кружкового злопахательства.

Совершенно очевидно, что и в области искусства партия не может ни на один день придерживаться либерального принципа *laissez faire, laissez passer* (предоставьте вещам идти своим ходом). Весь вопрос только в том, с какого пункта начинается вмешательство и где его пределы; в каких случаях – между чем и чем – партия обязана делать выбор. И этот вопрос вовсе не так прост, как хотят думать теоретики Лефа, глашатаи пролетарской литературы и заезжатели.

Цели, задачи и методы рабочего класса в хозяйстве несравненно более конкретны, определены и теоретически разработаны, чем в искусстве. Тем не менее после кратковременной попытки централистическим методом строить хозяйство, партия увидела себя вынужденной допустить параллельное существование различных и даже борющихся друг с другом хозяйственных типов: тут и организованная в тресты общегосударственная промышленность, и предприятия местного значения, и сдача в аренду, и концессионные предприятия, и частновладельческие, и кооперация, и индивидуальное крестьянское хозяйство, и кустарная мастерская, и коллективы и пр. Основной курс государства – на централизованное социалистическое хозяйство. Но эта общая тенденция включает в себя для данного периода всемерную поддержку крестьянского хозяйства и кустаря. Без этого курс на крупную социалистическую промышленность становится безжизненной абстракцией.

Республика наша есть союз рабочих, крестьян и мелкобуржуазной по происхождению интеллигенции – под руководством коммунистической партии. Из этого социального сочетания, при условии подъема техники и культуры, должно через ряд этапов развиваться коммунистическое общество. Ясно, что крестьянство и интеллигенция пойдут к коммунизму не теми путями, что рабочие. Без отражения в искусстве пути их не останутся. Та интеллигенция, которая не связала своей судьбы безраздельно с пролетариатом, не–коммунистическая интеллигенция, т. е. подавляющее большинство ее, за отсутствием, вернее, крайней слабостью буржуазной опоры ищет ее в крестьянстве. Пока что этот процесс имеет чисто подготовительный, больше символический характер и выражается в идеализации мужицкой революционной стихии (задним числом). Своеобразное новонародничество характерно для всех попутчиков. В дальнейшем, с ростом в деревне школ и читателей, связь этого искусства с крестьянством может стать более органической. Одновременно крестьянство будет выдвигать свою собственную творческую интеллигенцию. Крестьянский подход – в хозяйстве, в политике, в искусстве – более примитивен, более ограничен, более эгоистичен, чем пролетарский. Но этот крестьянский подход существует – притом очень надолго и весьма всерьез. И если художник, подходящий к жизни под крестьянским, чаще всего под интеллигентски–крестьянским углом зрения, проникнут мыслью о необходимости и жизненности союза рабочих и крестьян, то его творчество, при необходимых прочих условиях, будет исторически прогрессивным. Методами художественного воздействия оно будет скреплять необходимое историческое сотрудничество деревни с городом. Продвижение крестьянства к социализму

образует процесс глубокий, содержательный, многообразный, красочный, – и есть все основания думать, что художественное творчество, которое будет находиться под непосредственными внушениями этого процесса, внесет в искусство ценные главы.

Наоборот, тот подход, который противопоставляет органическую, вековую, цельную, «национальную» деревню вертопраху–городу, исторически реакционен; искусство, вытекающее отсюда, враждебно пролетариату, несовместимо с развитием и обречено на вырождение. Можно думать, что и в формальном смысле оно неспособно уже дать ничего, кроме перепевов и воспоминаний.

У Клюева, имажинистов, серапиопов, Пильняка, даже у футуристов: Хлебникова, Кручных, Каменского – есть мужицкая подоплека, у одних более, у других менее сознательная, у одних органическая, у других же, в сущности, буржуазная подоплека, переведенная на мужицкий язык. Отношение к пролетариату наименее двойственное у футуристов. У серапионов, имажинистов, Пильняка там и сям уклон в сторону оппозиции пролетариату – по крайней мере, до недавнего прошлого. Все эти группировки отражают в крайне преломленном виде умонастроение деревни эпохи продовольственной разверстки. В те годы интеллигенция скрывалась от голода по деревням и там накопляла свои впечатления. В своем искусстве она подвела им довольно – таки двусмысленный итог. Но итог этот надо рассматривать не иначе как в обрамлении периода, заверщенного кронштадтским мятежом. Сейчас в крестьянстве значительный поворот. Он обозначился и на интеллигенции и может сказаться, даже должен, на творчестве мужиковствующих попутчиков. Отчасти уже сказывается. В этих группировках будут идти внутренние бои, расколы, новые образования под действием социальных толчков. За всем этим надо следить очень внимательно и критически. Партия, которая претендует, не без некоторого, надеемся, основания, на идейную гегемонию, не вправе отделяться в этом вопросе дешевеньким чистоплюйством.

Но разве чисто пролетарское искусство широкого охвата не может художественно освещать и питать также и движение крестьянства к социализму? Конечно, «может» – так же как государственная электрическая станция «может» освещать и питать своей энергией крестьянскую избу, хлев, мельницу. Нужно только иметь эту электрическую станцию и от нее провода в деревню. Тогда, кстати, не будет и опасности антагонизма между промышленностью и сельским хозяйством. Но ведь нет еще этих проводов. Нет и самой электрической станции. Пролетарского искусства нет. Искусству с пролетарской ориентацией, включая сюда группировки рабочих поэтов и коммунистов–футуристов, до художественного охвата запросов города и деревни немногим ближе, чем, скажем, советской промышленности до разрешения универсальных хозяйственных задач.

Но если даже оставить в стороне крестьянство, – а как его оставишь в стороне? – то окажется, что и с пролетариатом, коренным классом советского общества, дело обстоит совсем не так просто, как это выходит на страницах «Лефа». Когда футуристы предлагают выкинуть за борт старую индивидуалистическую литературу, и не только потому, что она формально устарела, но и потому – довод для нас, грешных, – что она противоречит коллективистской природе пролетариата, то они обнаруживают весьма – таки недостаточное понимание диалектической природы противоречия индивидуализма и коллективизма. Абстрактной истины нет. Индивидуализм индивидуализму рознь. От избытка индивидуализма часть дореволюционной интеллигенции бросилась в мистику, другая часть отпихнулась по хаотически–футуристской линии и, подхваченная революцией, – к чести своей – приблизилась к пролетариату. Но когда эти приблизившиеся переносят индивидуалистическую оскомину в своих зубах на пролетариат, они оказываются немножко повинны в эгоцентризме, т. е. в предельном индивидуализме. Беда ведь в том, что рядовому пролетарию не хватает как раз этого самого качества. В массе своей пролетарская личность недостаточно оформилась и дифференцировалась. Самым ценным содержанием того культурного подъема, у порога которого мы сейчас стоим, будет именно повышение объективной квалификации и субъективного самосознания индивидуальности. Думать, что буржуазная художественная литература способна пробить бреши в классовой солидарности, наивно. То, что рабочий возьмет у Шекспира, у Гете, у Пушкина, у Достоевского, это прежде всего более сложное представление о человеческой личности, ее страстях и чувствах, он глубже и острее поймет ее психические силы, роль в ней бессознательного и пр. В

итоге он станет богаче. Горький первой поры проникнут был романтически–босяцким индивидуализмом. Между тем он питал весеннюю революционность пролетариата накануне 1905 г., ибо содействовал пробуждению личности в том классе, где, раз пробужденная, она ищет связи с другой пробужденной личностью. Пролетариат нуждается в художественном питании и воспитании, но нельзя же думать, что пролетариат – глина, которую художники, отошедшие и здравствующие, лепят по образу и подобию своему.

Духовно, а следовательно, и художественно, очень чуткий пролетариат эстетически не воспитан. Вряд ли есть законные основания думать, будто он может просто начать с того, на чем остановилась накануне катастрофы буржуазная интеллигенция. Как индивид в своем развитии из зародыша повторяет – биологически и психически – историю своего вида и отчасти всего животного царства, так, до известной степени, новый класс, в огромном своем большинстве только недавно вышедший из внеисторического почти бытия, не может не повторить на себе всей истории художественной культуры. Он не может приступить к построению культуры нового стиля, не вобрав в себя и не ассимилировав элементы старых культур. Это ни в каком случае не означает необходимости медленного и систематического прохождения, со ступеньки на ступеньку, всей прошлой истории искусства. Процесс усвоения и претворения, поскольку дело идет не о биологическом индивиде, а о социальном классе, имеет гораздо более свободный и сознательный характер. Но без обращения к важнейшим вехам прошлого для нового класса нет движения вперед.

Левый фланг старого искусства, из–под которого революция выбила социальную базу с такой решительностью, как никогда в истории, вынужден, в борьбе за сохранение непрерывности художественной культуры, искать опоры в пролетариате или, по крайней мере, в формирующейся вокруг него новой общественности. Со своей стороны пролетариат, пользуясь положением господствующего класса, стремится и начинает приобщаться к искусству вообще, подготавливая для него базу небывалого могущества. В этом смысле верно, что заводские стенные газеты представляют собою необходимейшую, хотя еще и очень отдаленную предпосылку будущей новой литературы. Но никто, конечно, не скажет: на всем остальном ставим крест до тех пор, пока пролетариат не поднимается от стенных газет до самостоятельного художественного мастерства. Непрерывность творческой традиции нужна и пролетариату. Он осуществляет ее сейчас не столько непосредственно, сколько косвенно, через буржуазную творческую интеллигенцию, которая более или менее тяготеет к нему или хочет пригреться под его боком и которую он в одной ее части терпит, в другой – поддерживает, в третьей – полуусыновляет, в четвертой – и вовсе ассимилирует. Вот этой сложностью процесса, его внутренней множественностью, и определяется политика коммунистической партии в области искусства. Свести эту политику к одной формуле, которая была бы короче воробьиного носа, нельзя. Но это и не обязательно вовсе.

## **VIII. ИСКУССТВО РЕВОЛЮЦИИ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

**Социалистический застой или высшая динамика? – «Реализм» революционного искусства. – Советская комедия – Старая и новая трагедия. – Искусство, техника и природа. – Перековка человека**

(Несомненное и предполагаемое)

Когда говорят об искусстве революции, то имеют в виду художественные явления двоякого рода: с одной стороны, произведения, тематически, сюжетно отражающие революцию; с другой стороны, произведения, не связанные с революцией по теме, но проникнутые ею насквозь, окрашенные новым, из революции вышедшим сознанием. Совершенно очевидно, что это – явления, лежащие или, по крайней мере, могущие лежать в совершенно различных плоскостях. Алексей Толстой в своем «Хождении по мукам» изображает эпоху войны и революции; но это – яснополянская школа, ее угол зрения, ее подход, лишь в неизмеримо меньшем масштабе. А в применении к событиям величайшего масштаба это только жестче напоминает, что Ясная Поляна была, но давно вышла. Когда же молодой поэт Тихонов пишет не о революции, а о мелочной лавочке – о революции он как бы стесняется писать (еще или

уже?), – он с такой свежей и страстной силой воспринимает и передает ее косную неподвижность, как это может сделать только поэт, созданный динамикой новой эпохи. Если, таким образом, произведения о революции и искусство революции не одно и то же, то у них есть все же своя линия соприкосновения. Художники, созданные революцией, не могут не захотеть сказать о революции. А с другой стороны, искусство, которое сильно захочет сказать о революции, неизбежно откинет яснополянский подход, как графский, так и лапотный.

Искусства революции еще нет, но есть элементы этого искусства, есть намеки, попытки и, главное, есть революционный человек, который по образу своему формирует новое поколение и которому это искусство все более нужно. Сколько времени потребуется, чтобы оно неоспоримо обнаружило себя? Тут гадать очень трудно, ибо процесс этот невесомый, неподдающийся исчислению, а мы в определении сроков даже и более материальных общественных процессов вынуждены ограничиваться гаданиями. Но почему бы этому искусству, его первой большой волне, не прийти и вскоре, как искусству того молодого поколения, которое родилось в революции и несет ее на себе вперед?

Искусство революции, которое неизбежно отражает все противоречия переходной общестственности, не нужно смешивать с социалистическим искусством, для которого еще не создана база. С другой стороны, нельзя забывать, что социалистическое искусство вырастет из искусства переходной эпохи.

Настаивая на таком различии, мы руководимся отнюдь не какими-либо педантическими соображениями схемы. Недаром же Энгельс называл социалистическую революцию прыжком из царства необходимости в царство свободы. Сама революция не есть еще «царство свободы». Наоборот, в ней черты «необходимости» достигают крайнего развития. Если социализм упраздняет классовые антагонизмы вместе с классами, то революция доводит классовую борьбу до высшего напряжения. В эпоху революции та литература нужна и прогрессивна, которая содействует сплочению трудящихся в борьбе против эксплуататоров. Революционная литература не может не быть проникнута духом социальной ненависти, который в эпоху пролетарской диктатуры является творческим фактором в руках истории. При социализме основой общества явится солидарность. Вся литература, все искусство будут настроены по другому камертону. Те чувства, которые мы, революционеры, теперь часто затрудняемся назвать по имени – до такой степени эти имена затасканы ханжами и пошляками: бескорыстная дружба, любовь к ближнему, сердечное участие – будут звучать могучими аккордами в социалистической поэзии.

Не грозит ли, однако, как опасаются ницшеанцы, избыток солидарности вырождением человека в сентиментально-пассивное стадное существо? Ни в какой степени. Могучая сила соревнования, которая в буржуазном обществе имела характер рыночной конкуренции, не исчезнет при социалистическом строе, а, говоря языком психоаналитики, сублимируется, т. е. примет более высокую и плодотворную форму: станет борьбою за свое мнение, за свой проект, за свой вкус. По мере устранения политической борьбы – а во внеклассовом обществе ее не будет – освобожденные страсти будут направляться по руслу техники, строительства, включая сюда и искусство, которое, конечно, обобщится, возмужает, закалится и станет высшей формой совершенствующегося жизнестроительства во всех областях, а не только «красивой» сбоку припекой.

Все сферы жизни: обработка земли, планировка человеческих поселений, создание театров, методы общественного воспитания детей, разрешение научных проблем, создание нового стиля – будут захватывать всех и каждого за живое. Люди будут делиться на «партии» по вопросам о новом гигантском канале, о распределении оазисов в Сахаре, – будет и такой вопрос, – о регулировке погоды и климата, о новом театре, о химической гипотезе, о двух борющихся течениях в музыке, о лучшей системе спорта. Эти группировки не будут отравлены никаким классовым или-кастовым своекорыстием. Все будут одинаково заинтересованы в успехах целого. Борьба будет иметь чисто идейный характер. В ней не будет погони за барышом, низости, предательства, подкупа, всего того, что составляет душу «соревнования» в классовом обществе. Но это нисколько не мешает борьбе быть захватывающей, драматической, страстной. А так как в социалистическом обществе все вопросы – в том числе и те, которые ранее разрешались стихийно и автоматически (быт) или же находились в веде-



нии особых жреческих каст (искусство) – станут достоянием всех, то можно с уверенностью сказать, что для коллективных интересов и страстей и индивидуального соревнования будет широчайшее поле и безграничное число поводов. Искусство не будет, следовательно, испытывать недостатка в тех разрядах общественной нервной энергии, в тех коллективно–психических толчках, которые заставляют создавать новые художественные направления и сменять стили. Эстетические школы будут, в свою очередь, группировать вокруг себя свои «партии», т. е. группировки темпераментов, вкусов, умонастроений. В этой бескорыстной и напряженной борьбе на все повышающемся фундаменте культуры будет расти и шлифоваться по всем граням человеческая личность со своим бесценным основным свойством: ничем достигнутым не удовлетворяться. Поистине у нас нет основания опасаться ни усыпления личности, ни оскудения искусства в социалистическом обществе.

Каким из старых терминов можно окрестить искусство революции? Т. Осинский писал как–то, что оно будет реалистическим. В этом есть правильная и значительная мысль. Но нужно условиться насчет понятия, чтобы не впасть в недоумение.

Наиболее завершенный художественный реализм совпадает у нас с «золотым» веком литературы, с дворянской ее классикой.

Период направленного тематизма, когда о произведении судили преимущественно по общественным намерениям автора, совпадает с эпохой, когда пробуждающаяся интеллигенция ищет путей к общественному действию и стремится к связи с «народом» против старого режима. Декадентство и символизм, выступившие в противовес господствовавшему до них «реализму», соответствуют эпохе, когда интеллигенция, обособляясь от народа, обоготворяя свои собственные переживания и фактически подчиняясь буржуазии, стремилась психологически и эстетически не раствориться в ней. Символизм призывал на помощь этому делу небеса.

Довоенный футуризм знаменовал попытку на индивидуалистическом пути вырвать себя из прострации символизма и найти личный стержень в безличных завоеваниях материальной культуры.

Такова грубая логика чередования больших периодов в развитии русской литературы. Каждое из направлений заключало в себе определенное общественно–групповое мироощущение, которое накладывало свою печать на темы произведений, на их сюжет, на выбор среды, действующих лиц и пр. и пр. Понятие содержания сближается не с сюжетом в формальном смысле слова, а с общественным заданием. Эпоха, класс и его мироощущение выражаются в бессюжетной лирике так же, как и в социальном романе.

Далее идет вопрос о форме. Эта последняя – в известных пределах – развивается по своим собственным законам, как всякая техника. Каждая новая литературная школа – если это действительно школа, а не произвольный отросток – вытекает из всего предшествующего развития, из наличного уже мастерства слова и красок, отпихивается от уже достигнутого берега для новых завоеваний у стихии.

Развитие и тут идет диалектически; новое художественное направление отрицает предшествующее: почему? Очевидно, каким–то мыслям и чувствам тесно в рамках старых приемов. Но в то же время в старом, уже отвердевшем искусстве новые настроения находят такие элементы, которые могут при дальнейшем развитии дать им надлежащее выражение, – поднимается знамя восстания против «старого» в целом – во имя некоторых его элементов, подлежащих развитию. Каждая литературная школа потенциально заключалась в прошлом и каждая развивалась, враждебно отталкиваясь от прошлого. Соотношение между формой и содержанием (под последним следует разуметь не просто «тему», а живой комплекс настроений и идей, ищущих художественного выражения) определяется тем, что новая форма открывается, провозглашается и развивается именно под давлением внутренней потребности, коллективно–психологического запроса, который, как и вся человеческая психология, имеет свои социальные корни.

Этим объясняется двоякость каждого литературного направления: оно вносит нечто в технику творчества, повышая (или понижая) общий уровень мастерства; с другой стороны, в своей исторической конкретности оно дает выражение определенным, в последнем счете классовым запросам. Говорим: классовым, но это значит и индивидуальным, – через индивидуум говорит его класс. Это значит и национальным, ибо дух нации определяется классом, который господствует в ней и тем самым подчиняет себе ее литературу.

Возьмем символизм. Что под этим понимать: искусство символического перевоплощения действительности, как формальный метод художественного творчества? Или же то символическое направление, носителями которого были Блок, Сологуб и др.? Символ не выдуман русским символизмом. Последний, пожалуй, только более кровно привил его организму модернизированного русского языка. В этом смысле грядущее искусство, по каким бы путям оно ни пошло, не захочет отказаться от формального наследия символизма. Но живой русский символизм таких-то и таких-то годов пользовался символом для определенного общественно-го задания. Какого? Предшествовавшее символизму декадентство искало разрешения всех художественных вопросов в бокале переживаний личности: пол, смерть и пр., – и даже почти без прочего: пол, смерть. Оно не могло в короткий срок не исчерпать себя. Отсюда потребность – тоже не без общественных толчков – найти высшую санкцию своим запросам, чувствам, настроениям и тем самым обогатить и приподнять их. Символизм, который из образа сделал не просто художественный прием, а символ веры, явился для интеллигенции художественным мостом к мистицизму. В этом не абстрактно-формальном, а конкретно-общественном смысле символизм был не просто приемом техники искусства, а бегством интеллигенции от реальности, построением ею нездешнего мира, художественным воспитанием самодовлеющего мечтательства, созерцательности, пассивности. В Блоке открываем модернизированного Жуковского! И старые марксистские сборники и памфлеты (1908-го и следующих годов) на тему «литературного распада», как бы грубоваты и угловаты ни были они в иных своих обобщениях и как бы иногда ни сбивались на вселенскую смазь, давали несравненно более значительный и правильный общественно-литературный диагноз и прогноз, чем, например, тов. Чужак, который раньше многих марксистов задумался над вопросами формы, внимательнее других к ней относился, но, подпадая под влияние очередных художественных направлений, видел в них этапы накопления пролетарской культуры, а не этапы возраставшей отчужденности интеллигенции от народных масс.

Что же теперь понимать под реализмом? В разные эпохи реализм давал выражение чувствам и запросам разных общественных групп и притом довольно различными приемами. Каждый из этих реализмов подлежит особому общественно-литературному определению и особой формально-литературной оценке. Что общего в них? Некоторая и немаловажная черта мироощущения: тяга к жизни, как она есть, не уклонение от действительности, а художественное ее приятие, активный интерес к ней, в ее конкретной устойчивости или изменчивости, стремление эту жизнь – либо представить, как она есть, либо возвести в перл создания, либо оправдать, либо обвинить, либо сфотографировать, либо обобщить, либо символизировать, – но именно вот эту жизнь, трех наших измерений, как достаточную, полноценную и самоценную материю творчества. В таком широком философском, а не школьно-литературном смысле можно с уверенностью сказать, что новое искусство будет реалистично. Революции с мистикой не жить. Если то, что Пильняк, имажинисты и иные называют своей романтикой, есть – как можно опасаться – робко пытающаяся под иным наименованием утвердиться мистика, – то революции с романтикой не жить. Это не доктринерство, а непреодолимый психологический расчет. Не может быть в наши дни портативной, кокетливой мистики «между прочим», вроде комнатной собачки. Наше время топором рубит. (До дна развороченная, бурная, жестокая жизнь говорит: «Мне нужен художник однолюб. Как ты зацепишь и ухватишь меня, какие ты пустишь в ход орудия и инструменты, созданные развитием искусства, это я предоставляю тебе, твоему темпераменту, твоему гению. Но ты меня пойми, какую я есть, и прими, какую я становлюсь, и вне меня нет для тебя ничего».)

Это означает: реалистический монизм в смысле мироотношения, а не «реализм» в смысле традиционного арсенала литературной школы. Наоборот: новому художнику понадобятся все приемы и методы, созданные прошлым, и еще какие-то дополнительные для того, чтобы охватить новую жизнь. И это не будет художественная эклектика, ибо единство творчества дается активным мироощущением.

\* \* \*

В 18-м и 19-м гг. на фронтах не редкость было встретить воинскую часть, движение которой открывалось конной разведкой и замыкалось телегами с артистами, артистками, декорациями и всяческим реквизитом. Место искусства вообще – в обозе исторического движения. При резких переменах на наших фронтах телеги с актерами и декорациями оказывались не-

редко в затруднительном положении, не зная, куда податься. Попадали и к белым. Не менее затруднительно положение всего искусства, застигнутого резкой переменой на историческом фронте.

Особенно тяжело пришлось театру, который уже совершенно не знает, куда податься и что «выявлять». И замечательно, что у театра, у этого, может быть, консервативнейшего из видов искусства, теоретики чрезвычайно радикальные. Известно, что самое революционное сословие в Союзе Советских Республик – это сословие театральных рецензентов. Следовало бы из них, при первой революционной оказии на Западе или Востоке, создать особый боевой отряд левтеревцов (левых театральных рецензентов). Когда театры ставят «Дочь мадам Анго», «Смерть Тарелкина», «Турандот», «Рогоносца», то тут еще почтенные левтерецы терпят.

Но когда дело дошло до пьесы Мартинэ, они почти сплошь стали на дыбы (еще прежде, чем Мейерхольд поставил «Земля дыбом»). Пьеса патриотична. Мартинэ – пацифист! А один даже выразился так: «Для нас все это вчерашний день и потому интереса не представляет». Вот за этой самой левизной ужасающее скрывается мещанство и ни на грошик революционности. Если начать, так сказать, с политического паспорта, то Мартинэ был революционером и интернационалистом, в то время как многие из нынешних представителей левейшего сословия еще даже и не нюхали благодати левизны. А затем, что это, собственно, значит: пьеса Мартинэ для нас – вчерашний день? Разве французская революция уже совершилась? Уже победила? Или же для нас революция Франции – не самостоятельная историческая драма, а только скучноватое повторение того, что было у нас? Под этой левизной скрывается, помимо всего прочего, пошлейшая национальная ограниченность. Что в пьесе Мартинэ есть длинноты, что она более литературное произведение, чем сценическое (вряд ли автор вообще ожидал постановки своей пьесы на сцене), – это бесспорно. Но эти недостатки отступили бы на задний план, если бы театр взял пьесу в ее национально-исторической конкретности, т. е. не как схематизацию вставшей дыбом земли, а как драму французского пролетариата на определенном перевале его большого пути. Перенесение действия из исторической среды в отвлеченную конструктивистскую есть в данном случае уход от революции – реальной, подлинной, той, которая упорно развивается, передвигаясь из страны в страну, и поэтому некоторым псевдореволюционным мещанам кажется скучным повторением пройденного.

Я не знаю, нужна ли нам сейчас на сцене биомеханика, т. е. в порядке ли она исторической неотложности. Зато я ни сколько не сомневаюсь, – если позволено будет говорить в этих субъективных терминах, – что нашему театру до зарезу необходим свежий революционно-бытовой репертуар и в первую голову советская комедия. Нам нужны свой «Недоросль», свое «Горе от ума», свой «Ревизор». Но новая инсценировка трех старых комедий не пародийно-карнавальная перелицовка их на советский лад – хотя и это жизненнее 99 сотых нашего репертуара, – нет, нам нужна просто-напросто советская комедия нравов, смеющаяся и негодующая. Я нарочно беру термины старых учебников словесности и нисколько не боюсь обвинений в задопытстве, ибо новый класс, новый быт, новые пороки, новое тупоумие требуют, чтобы их вывели из безмолвия, и, когда это свершится, мы получим новое театральное искусство, ибо без новых приемов не воспроизведешь нового тупоумия. Сколько новых недорослей трепетно ждут своего воплощения на сцене, сколько рассеяно горя от ума или от умничания, – и как бы хорошо, если бы по советскому полю прошелся театральный ревизор. Не ссылайтесь, пожалуйста, на театральную цензуру, ибо это неправда. Разумеется, если ваша комедия захочет сказать: «Вот до чего нас довели, – назад к старому любезному дворянскому гнезду», – то цензура такую комедию прихлопнет и поступит правильно. Если же комедия ваша скажет: «Вот, строим новую жизнь, а сколько у нас кругом и старого и нового свинства, подлости, хамства, – давайте выметать», – то цензура не помешает, а если где-либо помешает, то по глупости, и против такой цензуры будем бороться вместе.

В тех немногих случаях, когда мне доводилось глядеть на сцену, вежливо зевая в рукав, чтобы никого не обидеть, больше всего отпечатлелось в памяти, как живо зрительная зала подхватывает всякий, даже ничтожный намек на сегодняшнюю жизнь. Любопытнее всего это наблюдается на опереточных реставрациях Художественного театра, уснащенных кокетливо шипами и шипиками (нет розы без шипов!). И тогда приходило в голову: если не доросли мы еще до комедии, создали бы хоть общественно-бытовое обозрение!

Конечно, конечно, конечно, в будущем театр может быть выйдет из четырех стен, растворится в массовой жизни, которая вся подчинится ритмам биомеханики и пр., и пр, и пр. Но это все—таки «футуризм», т. е. музыка отдаленного будущего, а ведь между прошлым, которым питается театр, и отдаленным будущим есть настоящее, в котором мы живем. Хорошо бы между пассажем и футуризмом дать на театральных подмостках место... презентизму. Подадим, читатель, голос за это течение! От одной хорошей советской комедии театр воспрянет на несколько лет, а там, глядишь, появится и трагедия, недаром почитаемая высоким родом словесного искусства.

\* \* \*

Может ли, однако, наша безбожная эпоха создать монументальное искусство? – спрашивают иные мистики, готовые принять и революцию – под условием, чтоб она обеспечила им загробное существование. Самая монументальная форма словесного искусства – трагедия. Классическая древность трагедию выводила из мифа. Без глубокой, проникающей и осмысливающей жизнь веры в рок нет античной трагедии. Монументальное средневековое искусство опять—таки объединено христианским мифом, осмысливавшим не только храмы и мистерии, но и все жизненные отношения. Монументальное искусство только и возможно было – в те эпохи – при единстве религиозного восприятия жизни и активного в ней участия. Если устранено религиозное верование – не смутные, мистические урчания современной интеллигентской души, а подлинная религия, с богом, небесным законодательством, церковной иерархией, – то жизнь оголена и нет места высшей коллизии: героя и рока, греха и искупления. С этой стороны подбирается к искусству небезызвестный мистик Степун в статье «О трагедии и современности». Он исходит как бы из потребностей самого искусства, соблазняет новым монументальным творчеством, показывает в перспективе возрождение трагедии и в заключение требует: во имя искусства – покоришься и поклонись силам небесным. В построении Степуна есть вкрадчивая логика: автору на самом—то деле нужна не трагедия, – ибо что такое законы трагедии перед законодательством небес? Он хочет лишь поймать нашу эпоху за мизинец трагической эстетики, чтобы завладеть всею рукой. Это чисто иезуитский подход. Но с диалектической точки зрения построение Степуна формально и поверхностно. Оно игнорирует материальную, историческую основу, на которой вырастают последовательно античная драма, искусство готики и должно вырасти новое искусство.

Вера в неотступный рок отражала узкий предел, в который упирался античный человек, с ясной мыслью, но с бедной техникой. Он еще не смел поставить себе задачей покорение природы в нынешнем масштабе – и она нависала над ним как рок. Ограниченность и неподвижность технических средств, голос крови, болезнь, смерть – все, что ограничивает человека и жестокими ударами не позволяет ему «заснаваться», есть рок. Трагичность была заложена в противоречие между пробужденным миром сознания и косной ограниченностью средств. Миф не создал этой трагедии, а только давал ей выражение на образном языке человеческого детства.

В средние века спиритуалистическая взятка искупления и вся вообще система двойного счета, земного и небесного, вытекающая из двоедушия религии, особенно исторического, т. е. действительного христианства, не создавали противоречий жизни, а только отражали их и фиктивно разрешали. Преодолевая возраставшие противоречия, средневековое общество переводило вексель на сына божия: господствующие подписывали, церковная иерархия выступала поручителем, угнетенные собирались учсть в потустороннем мире.

Буржуазное общество атомизировало человеческие отношения, придав им небывалую гибкость и подвижность. Примитивная цельность сознания как основа монументального религиозного искусства исчезла вместе с примитивными экономическими отношениями. Религия приняла через реформацию индивидуалистический характер. Религиозные символы искусства оторвались от небесной пуповины и, опрокинувшись на голову, стали искать опоры в зыбкой мистике индивидуального сознания.

В трагедиях Шекспира, которые были бы невымыслимы без реформации, античный рок и средневековые страсти христовы вытесняются индивидуальными человеческими страстями: любовью, ревностью, мстительной жадностью, душевной расколотостью. Но в каждой из драм Шекспира личная страсть доведена до такой степени напряжения, когда она перерастает че-

ловека, становится сверхличной, превращается в своего рода рок. Таковы ревность Отелло, честолюбие Макбета, жадность Шейлока, любовь Ромео и Джульетты, высокомерие Кориолана, душевная качка Гамлета. Трагедия Шекспира индивидуалистична и в этом смысле не так общезначима, как царь Эдип, выражавший общенародное сознание. Тем не менее Шекспир – огромный шаг вперед, а не назад по сравнению с Эсхилом. Искусство Шекспира человечнее. Во всяком случае новой трагедии, где распоряжается бог, а человек покорствуется, мы не примем. Да ее никто и не напишет.

Атомизируя отношения, буржуазное общество в эпоху своего восхождения имело большую цель, которая называлась освобождением личности. Из этого выросли драмы Шекспира и «Фауст» Гете. Человек ставит себя центром вселенной и тем самым – искусства. Темы этой хватило на века. В сущности, вся новая литература была ее разработкой. Но первоначальная цель – освобождение личности, ее квалификация – блекла и отодвигалась в область новой обездушенной мифологии по мере того, как внутренняя несостоятельность буржуазного общества вскрывалась через его невыносимые противоречия.

Столкновение личного со сверхличным возможно, однако, не только на религиозной основе и не только на основе перерастающей человека человеческой страсти. Сверхличное есть прежде всего общественное. До тех пор пока человек не овладел своей общественной организацией, она возвышается над ним как рок. Отбрасывает ли она от себя при этом религиозную тень или нет, это, во всяком случае, обстоятельство второго порядка, которое обуславливается степенью беспомощности человека. Борьба Бабефа за коммунизм в обществе, которое для этого не созрело, была борьбой античного героя с роком. Судьба Бабефа имеет все черты истинной трагедии, как и судьба тех Гракхов, по имени которых Бабеф себя назвал.

Трагедия замкнутых личных страстей слишком пресна для нашего времени. Но почему? Потому что мы живем в эпоху страстей социальных. Трагедия нашей эпохи есть столкновение личности с коллективом, или столкновение двух враждебных коллективов через личность. Наше время есть снова время больших целей. В этом печать его. Но грандиозность этих целей в том-то и состоит, что человек стремится освободить себя от мистического и всякого идейного тумана, перестроить свое общество и себя самого по плану, который им самим создан. Это, конечно, крупнее ребяческой игры древних, которая была к лицу их детскому возрасту, или монашеского бреда средних веков, или высокомерия индивидуализма, который отрывает личность от коллектива, а затем, быстро исчерпав ее до дна, сталкивает ее в пустоту пессимизма или же снова опрокидывает ее на четвереньки перед подновленным быком Аписом.

Трагедия потому является высокой формой литературы, что предполагает героическую напряженность устремлений, предельность целей, конфликтов и страданий. С этой стороны Степун прав в характеристике незначительности нашего «канунного», как он выражается, искусства, т. е. того, которое предшествовало войне и революции.

Буржуазное общество, индивидуализм, реформация, шекспировская драма, великая революция не оставили места для трагического смысла целей, поставленных извне: большая цель должна пройти через сознание народа или ведущего народ класса, чтобы подвигнуть на героизм и создать почву для великих чувств, одухотворяющих трагедию. Царская война, задачи которой не проникали в сознание, породила только вирши, а рядом струйками протекала индивидуалистическая поэзия, не возвышаясь до объективного и не образуя большого искусства.

Декадентство и символизм со всеми ответвлениями – с точки зрения исторического подъема искусства как общественной формы – были только пробами пера, упражнениями в мастерстве, настройкой инструментов. «Канун» был в искусстве эпохой без целей. У кого цели были, тем было не до искусства. Ныне надо большие цели провести чрез искусство. Успеет ли искусство революции дать «высокую» революционную трагедию, предвидеть трудно. Но социалистическое искусство возродит трагедию. И, конечно, без бога. Новое искусство будет безбожным искусством. Оно возродит также и комедию, потому что новый человек захочет смеяться. Оно даст новую жизнь роману. Оно даст все права лирике, потому что новый человек будет любить лучше и сильнее, чем любили старые люди, и будет задумываться над вопросами рождения и смерти. Новое искусство возродит все старые формы, созданные развитием творческого духа. Разложение и распад этих форм вовсе не имеет абсолютного значения, т. е. не означает их абсолютной несовместимости с духом нового времени. Нужно только, чтобы поэт новой эпохи передумал человеческие думы, перечувствовал человеческие чувства по-новому.

За эти годы больше всего пострадала архитектура, и не только у нас: старые здания постепенно разрушались, новые не строились. Отсюда жилищный кризис во всем мире. Возобновив работы после войны, люди направляли свои усилия прежде всего на наиболее необходимые предметы потребления и лишь затем на восстановление основного оборудования и на домостроительство. В последнем счете разрушительная эпоха войн и революций даст могущественнейший толчок архитектуре – в том примерно смысле, в каком пожар 1812 г. способствовал (действительно ведь способствовал!) украшению Москвы. В России для разрушения было меньше культурного материала, чем в других странах, разрушалось больше, чем в других странах, а строить нам неизмеримо труднее, чем другим странам. Неудивительно, если нам за эти годы было не до архитектуры, монументальнейшего из искусств.

Сейчас мы понемножку начинаем починять мостовые, восстанавливать канализационные трубы, достраивать оставленные нам в наследство недостроенные дома – только начинаем. Сельскохозяйственную выставку мы создали из дерева. Строительство крупного масштаба все еще приходится откладывать. Авторы гигантских проектов, в духе Татлина, поневоле получают дополнительную передышку на предмет новых размышлений, исправлений или радикального пересмотра. Не нужно себе, конечно, представлять дело так, будто мы собираемся в течение десятилетий еще штопать старые мостовые и дома. В этом процессе, как и во всех других, имеются как периоды штопки, медлительной подготовки и накапливания сил, так и периоды быстрого подъема. Чуть обозначится избыток, за покрытием наиболее неотложных и острых жизненных нужд, как Советское государство поставит в порядок дня вопрос о гигантских сооружениях, в которых найдет свое монументальное воплощение дух нашей эпохи. Что Татлин в своем проекте отбросил национальные стили, аллегорическую скульптуру, лепку, вензеля, завитушки и хвостики, попытавшись подчинить весь замысел правильному конструктивному использованию материала, – в этом он, безусловно, прав. Такова конструкция машин, архитектура мостов и крытых рынков – не со вчерашнего дня. Прав ли, однако, Татлин в том, что является его личной выдумкой: вращающиеся куб, пирамида и цилиндр из стекла, – это ему еще придется доказать. Худо это или хорошо, но обстоятельства предоставляют ему время на подбор аргументов.

Мопассан ненавидел башню Эйфеля, в чем никто не обязан ему подражать. Но несомненно, что башня Эйфеля производит двойственное впечатление: она привлекает технической простотой форм и в то же время отталкивает – бесцельностью. В ней есть внутреннее противоречие: крайне целесообразное с точки зрения высокой постройки использование материала, – но для чего? Это не здание, а упражнение. В настоящее время Эйфелева башня служит, как известно, радиостанцией. Это осмысливает ее, делает эстетически более целостней. Хотя, если бы башня с самого начала строилась для радиостанции, она достигла бы, вероятно, большей целесообразности формы и, следовательно, большей художественной законченности.

Проект памятника Татлина представляется с этой точки зрения гораздо менее удовлетворяющим. Целью основного строения является размещение стеклянных помещений для заседаний мирового совнаркома, Коммунистического Интернационала и пр. Но подпорки и устои, которые охватывают и поддерживают стеклянный цилиндр и пирамиду – только для этого и служат, – так громоздки и тяжеловесны, что кажутся неубранными лесами постройки. Вы не понимаете, зачем они нужны. Вам отвечают: чтобы поддерживать вращающийся цилиндр, в котором будут заседания. Вы возражаете: но заседания не непременно должны быть в цилиндре и цилиндр не обязан вращаться. Помню, в детстве я видел деревянный храм, построенный в пивной бутылке. Это поразило мое воображение, и тогда я не спрашивал себя зачем? Татлин идет противоположным путем: стеклянную бутылку для всемирного совнаркома он хочет вделать в спиральный железобетонный храм. Но ныне я не могу воздержаться от вопроса: зачем? Точнее: мы бы приняли, вероятно, и цилиндр и его вращение, если бы это было связано с простотой и легкостью конструкции, т. е. если бы приспособления для вращения не подавляли достижения. Не можем мы также согласиться с теми доводами, которые приводятся, чтобы разъяснить нам художественный смысл скульптуры, скажем, Якова Липшица. Скульптура должна потерять свою фиктивную независимость, которая означала для нее прозябание на задворках жизни или в музейных кладбищах, и должна возродить свою

связь с архитектурой в некотором высшем единстве. В этом широком смысле скульптура должна получить утилитарное назначение. Прекрасно. Но совершенно не видно, как с этими идеями подойти к скульптуре Липшица. На фотографическом снимке перед нами несколько пересекающихся плоскостей, которые можно принять за условную схематизацию сидящего человека со струнным инструментом в руках. Нам говорят: если это сегодня и не утилитарно, зато «целесообразно». В каком смысле? Чтобы судить о целесообразности, надо знать цель. Когда же размышляешь над целесообразностью и возможной утилитарностью этих многочисленных пересекающихся плоскостей и угловатых форм и выступов, то приходишь к выводу, что скульптуру можно было в крайнем случае превратить в вешалку. Но опять-таки если бы автор поставил себе задачей создать скульптурную вешалку, то, вероятно, нашел бы для этого более целесообразные формы. Во всяком случае рекомендуется не отливать такую вешалку в гипсе.

Остается предположить, что скульптура Липшица, как и речетворчество Крученых, есть просто технические упражнения мастерства, гаммы, пассажи и экзерсисы словесной и скульптурной музыки будущего. Но тогда не надо выдавать экзерсисы за музыку. Лучше всего не выпускать их из мастерской и не показывать фотографам.

\* \* \*

Нет никакого сомнения, что в будущем – и чем дальше, тем больше – такого рода монументальные задачи, как новая планировка городов–садов, планы образцовых домов, железных дорог и портов, – будут захватывать за живое не только инженеров–архитекторов, участников конкурса, но и широкие народные массы. Муравьиное нагромождение кварталов и улиц: по кирпичику, незаметно, из рода в род, заменится титаническим построением городов–деревень, по карте и с циркулем. Вокруг этого циркуля пойдут истинно народные группировки за и против, своеобразные технико–строительные партии будущего, с агитацией, со страстями, митингами, голосованиями. В этой борьбе архитектура будет снова, но уже на более высокой ступени насыщаться дыханием массовых чувств и настроений, а человечество будет воспитывать себя пластически, т. е. привыкать смотреть на мир, как на покорную глину для лепки все более совершенных жизненных форм. Стена между искусством и промышленностью падет. Будущий большой стиль будет не украшающим, но формирующим. В этом футуристы правы. Было бы, однако, ошибочно истолковывать это как ликвидацию искусства, как самоустранение его перед техникой. В применении к перочинному ножу сочетание искусства с техникой может идти по двум основным линиям: искусство украшает нож, изображая на его ручке слона, премированную красавицу или башню Эйфеля; либо же искусство помогает технике найти для ножа «идеальную» форму, т. е. такую, которая наиболее отвечает материалу и назначению ножа. Думать, что такая задача может быть разрешена чисто техническими средствами, неправильно, ибо задание и материал оставляют поле открытым для бесчисленного количества вариантов. Для создания «идеального» ножа необходимы – помимо знания свойств материала и приемов обработки – воображение и вкус. В полном соответствии со всей тенденцией индустриальной культуры, мы считаем, что художественное воображение в сфере производства материальных предметов будет направлено на выработку идеальной формы вещи как вещи, а не на украшение ее, в качестве эстетической премии к самому предмету. Если это верно относительно перочинного ножа, то тем более – относительно платья, мебели, театров и городов. Это вовсе не должно означать непременно ликвидацию «станкового» искусства, даже и в отдаленном будущем. Но на передний план все же выдвинется, по–видимому, непосредственное сотрудничество искусства со всеми отраслями техники.

Означает ли это, что промышленность всосет в себя искусство или же что искусство поднимет промышленность к себе на Олимп? Отвечать на этот вопрос можно и так и этак, в зависимости от того, подходим ли мы со стороны промышленности или со стороны искусства. Но в объективном итоге разницы между тем и другим ответом нет. Оба означают гигантское расширение сферы и не менее гигантское повышение художественной квалификации промышленности, причем под последней мы разумеем здесь всю без изъятия производственную деятельность человека: земледелие, механизированное и электрифицированное, станет частью той же промышленности.

Но не только между искусством и производством, – одновременно падет стена между искусством и природой. Не в том, жан–жаковском, смысле, что искусство приблизится к естественному состоянию, а в том, наоборот, что природа станет «искусственнее». Нынешнее расположение гор и рек, полей и лугов, степей, лесов и морских берегов никак нельзя назвать окончательным. Кое–какие изменения, и не малые, в картину природы человек уже внес; но это лишь ученические опыты в сравнении с тем, что будет. Если вера только обещала двигать горами, то техника, которая ничего не берет «на веру», действительно способна срывать и перемещать горы. До сих пор это делалось в целях промышленных (шахты) или транспортных (туннели); в будущем это будет делаться в несравненно более широком масштабе по соображениям общего производственно–художественного плана. Человек займется перерегистрацией гор и рек и вообще будет серьезно, и не раз, исправлять природу. В конце концов он перестроит землю если не по образу и подобию своему, то по своему вкусу. У нас нет никакого основания опасаться, что этот вкус будет плох.

Ревнивый, исподлобья глядящий Клюев в споре с Маяковским заявляет, что «песнотворцу не пристало радеть о кранах подъемных», и что «в сердечных домах (а не в иных каких) выплывится жизни багряное золото». В этот спор вмешался Иванов–Разумник: народник, прошедший через левозерство, – этим все сказано. Поэзию молота и машины, от лица коих выступает будто бы Маяковский, Иванов–Разумник объявляет преходящим эпизодом, а поэзию «нерукотворной земли» – «вечной поэзией мира». Земля и машина противопоставляются друг другу, как вечный источник поэзии – временному, и уж, конечно, имманентный идеалист, остороженький, постненький полумистик Разумник отдает предпочтение вечному перед временным. Но на самом–то деле этот дуализм земли и машины фальшив: противопоставить можно отсталой крестьянской пашне пшеничную фабрику, плантаторскую или социалистическую. Поэзия земли не вечна, а изменчива, и запел человек членораздельные песни лишь с тех пор, как поставил между собой и землею орудия и инструменты, первые простейшие машины. Без сохи, без серпа и косы нет Кольцова. Значит ли это, что земля с сохой имеет преимущество вечности над землей с электроплугом?.. Новый человек, который себя только теперь проектирует и осуществляет, не противопоставит, как Клюев, а за ним Разумник, тетеревиному току и осетровым мережам подъемных кранов и парового молота. Социалистический человек хочет и будет командовать природой во всем ее объеме, с тетеревами и осетрами, через машину. Он укажет, где быть горам, а где расступиться. Изменит направление рек и создаст правила для океанов. Идеалистическим простачкам может показаться, что это будет скучно, – на то они и простачки. Конечно, это не значит, что весь земной шар будет разграфлен на клетки, что леса превратятся в парки и огороды. Останутся, вероятно, и глушь, и лес, и тетерева, и тигры, но там, где им укажет быть человек. И он сделает это так складно, что тигр даже не заметит подъемного крана и не заскучает, а будет жить, как жил в первобытные времена. Машина не противостоит земле. Машина есть орудие современного человека во всех областях жизни. Нынешний город преходящ. Но он не растворится в старой деревне. Наоборот, в основном деревня поднимется до города. В этом главная задача. Город преходящ, но он знаменует будущее и указывает ему путь. А нынешняя деревня – вся в прошлом. Оттого ее эстетика кажется архаичной, из музея народного искусства.

Из эпохи гражданской войны человечество выйдет обедневшим, со страшными разрушениями – даже и без помощи землетрясений, вроде японского. Стремление победить нужду, голод, недостаток во всех его видах, т. е. покорить природу, станет господствующей тенденцией на ряд десятилетий. Страсть к лучшим сторонам американизма будет сопутствовать первому этапу каждого молодого социалистического общества. Пассивное любование природой уйдет из искусства. Техника станет гораздо более могучей вдохновительницей художественного творчества. А позже само противоречие техники и природы разрешится в более высоком синтезе.

\* \* \*

О чем отдельные энтузиасты не всегда складно мечтают ныне – по части театрализации быта и ритмизации самого человека, – хорошо и плотно укладывается в эту перспективу. Рационализировав, т. е. пропитав сознанием и подчинив замыслу свой хозяйственный строй, человек камня на камне не оставит в нынешнем косном, насквозь прогнившем домашнем своем быту. Заботы питания и воспитания, могильным камнем лежащие на нынешней семье, снимут–



ся с нее и станут предметом общественной инициативы и неистощимого коллективного творчества. Женщина выйдет наконец из полурабского состояния. Наряду с техникой педагогика – в широком смысле психофизического формирования новых поколений – станет царицей общественной мысли. Педагогические системы будут спланировать вокруг себя могущественные «партии». Социально-воспитательные опыты и соревнование разных методов получают размах, о котором ныне нельзя и помышлять. Коммунистический быт будет слагаться не слепо, как коралловые рифы, а строиться сознательно, проверяться мыслью, направляться и исправляться. Перестав быть стихийным, быт перестанет быть и застойным. Человек, который научится перемещать реки и горы, воздвигать народные дворцы на вершине Монблана и на дне Атлантики, сумеет уж, конечно, придать своему быту не только богатство, яркость, напряженность, но и высшую динамичность. Едва сложившись, оболочка быта будет лопаться под напором новых технико-культурных изобретений и достижений. Жизнь будущего не будет однообразной.

Более того. Человек примется наконец всерьез гармонизировать себя самого. Он поставит себе задачей ввести в движение своих собственных органов – при труде, при ходьбе, при игре – высшую отчетливость, целесообразность, экономию и тем самым красоту. Он захочет овладеть полубессознательными, а затем и бессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, оплодотворением – и, в необходимых пределах, подчинит их контролю разума и воли. Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной. Человеческий род, застывший *homo sapiens*, снова поступит в радикальную переработку и станет – под собственными пальцами – объектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки. Это целиком лежит на линии развития. Человек сперва изгонял темную стихию из производства и идеологии, вытесняя варварскую рутину научной техникой и религию – наукой. Он изгнал затем бессознательное из политики, опрокинув монархию и сословность демократией, рационалистическим парламентаризмом, а затем насквозь прозрачной советской диктатурой. Наиболее тяжело засела слепая стихия в экономических отношениях, – но и оттуда человек вышибает ее социалистической организацией хозяйства. Этим делается возможной коренная перестройка традиционного семейного уклада. Наконец, в наиболее глубоком и темном углу бессознательного, стихийного, подпочвенного затаилась природа самого человека. Не ясно ли, что сюда будут направлены величайшие усилия исследующей мысли и творческой инициативы? Не для того же род человеческий перестанет ползать на карачках перед богом, царями и капиталом, чтобы покорно склониться перед темными законами наследственности и слепого полового отбора! Освобожденный человек захочет достигнуть большего равновесия в работе своих органов, более равномерного развития и изнашивания своих тканей, чтобы уже этим одним ввести страх смерти в пределы целесообразной реакции организма на опасность, ибо не может быть сомнения в том, что именно крайняя дисгармоничность человека – анатомическая, физиологическая, – чрезвычайная неравномерность развития и изнашивания органов и тканей придают жизненному инстинкту ущемленную, болезненную, истерическую форму страха смерти, затемняющего разум и питающего глупые и унижительные фантазии о загробном существовании.

Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень – создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно – сверхчеловека.

До каких пределов самоуправляемости доведет себя человек будущего – это так же трудно предсказать, как и те высоты, до каких он доведет свою технику. Общественное строительство и психофизическое самовоспитание станут двумя сторонами одного и того же процесса. Искусства – словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное – дадут этому процессу прекрасную форму. Вернее сказать: та оболочка, в которую будет облекать себя процесс культурного строительства и самовоспитания коммунистического человека, разовьет до предельной мощности все жизненные элементы нынешних искусств. Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его тело – гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гете, Маркса. Над этим кряжем будут подниматься новые вершины.

**Авторы–составители:**

**А.С. Кацев**, д-р филол. наук, профессор,  
**А.Т. Омурканова**, канд. филол. наук, доцент

**РЕВОЛЮЦИОННЫЙ  
ДЕРЖИТЕ ШАГ...**

**1917–2017**

**К 100–ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

**Учебник–хрестоматия**

**Часть I**

Подписано в печать 31.07.2018.  
Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> Печать офсетная  
Объем 43,25 п.л. Тираж 150 экз. Заказ 1

Отпечатано в типографии КРСУ  
720048, г. Бишкек, ул. Горького, 2