

современная
западная
руссистика

КРАСНАЯ НОВЬ



КРАСНАЯ НОВЬ

Советская
литература
в 1920-х гг.

Р. Магуайр

R O B E R T A . M A G U I R E

RED VIRGIN SOIL

Soviet literature
in the 1920'S

NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS
EVANSTON, ILLINOIS
1968

Р О Б Е Р Т А . М А Г У А Й Р

КРАСНАЯ НОВЬ

Советская литература
в 1920-х гг.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ПРОЕКТ
2004

Редакционная коллегия серии «Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, В. А. Туниманов, М. А. Турьян.

Перевод с английского М. А. Шерешевской

Научный редактор Б. Я. Фрезинский

ISBN 5-7331-0040-0

© Robert A. Maguire, 1968

© М. А. Шерешевская, перевод, 2004

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Написание этой книги стало возможным в 1960-е гг. Важную роль при этом сыграло то обстоятельство, что в США и Западной Европе имелось богатейшее собрание советских и иностранных журналов. Мой визит в СССР в эти же годы позволил мне учесть также и материалы, имевшиеся только в библиотеках Москвы и Ленинграда. С чувством живой благодарности я вспоминаю предупредительность и готовность прийти на помощь, оказываемые работниками этих библиотек. В то время лишь небольшая часть архивных материалов начала появляться в печати, например переписка М. Горького с молодыми писателями в 1920-х гг., а сами архивы были закрыты для иностранных исследователей. Доступ к этим материалам, несомненно, сделал бы мой труд богаче и полнее. Оказалось, однако, что после открытия архивов общая картина литературного процесса, равно как и судеб отдельных писателей 1920-х гг., не претерпела существенных изменений в сравнении с той, какую мне удалось нарисовать, пользуясь опубликованными источниками и, зачастую, догадками.

В 1960-е гг. те, кто занимался советской литературой 1920-х гг., работали практически изолированно друг от друга. Да и немногие исследователи уделяли внимание этому богатейшему и в высшей степени интересному периоду. Но уже в 1970-е годы интерес к 1920-м годам возрос и вскоре стали появляться замечательные работы об этом времени. Я позволю себе упомянуть здесь некоторые из них.

В 1981 г. была опубликована книга Катерины Кларк «Советский роман. История как ритуал» (The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago and London: The University of Chicago Press), представляющая собой подробный анализ феномена советского романа в его эстетических, политических, социальных и мифологических аспектах в период его становления в 1920-е годы. Особенно интересна ее попытка выделения «общих мотивов», исследуемых ею на примере различных типов романа; особое внимание она при этом уделяет «Цементу» Федора Гладкова.

Значительным шагом вперед, стимулирующим дальнейшие исследования, явился выход в свет в 1985 г. собрания статей различных авторов под заглавием «Большевистская культура» (Bolshevik Culture / Ed. by Abbot Gleason, Peter Kenez and Richard Stites. Bloomington: Indiana University Press). Здесь речь идет главным образом о периоде Гражданской войны и 1920-х годов; авторы прослеживают, как происходило формирование большевистской культуры.

Под редакцией Шейлы Фицпатрик в 1984 г. был издан сборник работ «Культурная революция в России, 1928—1931» (Cultural Revolution in Russia, 1928—1931. Bloomington: Indiana University Press). В статьях сборника рассматривается целый ряд вопросов, относящихся к этому важнейшему периоду и касающихся, в том числе, политики, юриспруденции, литературы, архитектуры и образования.

В 1989 г. появилась книга Галины Белой «Дон Кихоты 20-х годов» (М.: Советский писатель) — наиболее подробное и глубокое из всех имеющихся исследований литературной группы «Перевал», где, в то же время, обсуждаются все важнейшие культурные события 1920-х гг. Это лишь одна из серии книг Г. Белой, посвященных советской литературе этого периода.

В 1997 г. увидела свет книга несколько иного жанра: «История советской политической цензуры: Документы и материалы» (сост. Т. М. Горяева и др. М.: Росспен). Она открывается одним из первых законодательных актов нового большевистского режима, «Декретом о печати» (ноябрь 1917 г.), и заканчивается рассказом о 1990-х годах. Книга основана главным образом на архивных материалах и рисует картину всеобъемлющего характера советской цензуры и ее многообразных форм.

Конец XX века отмечен расцветом мемуарной литературы, всегда служившей ценным источником для исследователей. Ограничиваясь единственным примером, упомяну неистинно продуктивную Лидию Гинзбург, в чей книге «Человек за письменным столом» (Л.: Советский писатель, 1984) часть, озаглавленная «Записи 1920—1930-х годов», занимает 180 страниц.

Наконец, и главный персонаж моей книги, А. К. Воронский, был возвращен читателям после почти тридцатилетнего забвения. Первым в 1963 г. появился сборник его статей (Литературно-критические статьи / Сост. Г. А. Воронская и А. Г. Дементьев. М., 1963). В 1982 г. в издательстве «Художественная литература» вышли его «Избранные статьи о литературе». В 1987 г. были напечатаны два больших сборника. Первый, «Избранная проза» (сост. Г. А. Воронская. М.: Художественная литература), включает два основных художественных произведения Воронского, «Бурсу», (1932) и автобиографическую повесть «За живой и мертвой водой» (1927—1929), а также шесть рассказов 1930—1931 гг. Во втором (Искусство видеть мир. М.: Советский писатель) опубликованы его «Литературные портреты» (очерки о ведущих писателях 1920-х годов), наиболее значительные теоретические работы и отрывки из книги о Гоголе.

В 1998 г. появилось первое собрание работ Воронского на английском (Art as the Cognition of Life / Ed. and transl. by Frederik S. Chaote. Oak Park, Michigan: Mehring Books). Оно охватывает период 1911—1936 гг. и содержит две ранние газетные статьи Воронского о Горьком, напечатанные под псевдонимом Нурмин, целый ряд важных теоретических статей и работ о современной литературе, а также некоторое количество писем на литературные и общественные темы и замечательные «Встречи и беседы с Горьким». Для анализа творчества Воронского, какового оно, несомненно, заслуживает, эта книга даст необходимую основу. За ней последовало исследование жизни и творчества Воронского, написанное по-английски норвежским ученым Робертом Вааганом (*Robert Vaagan. Iskusstvo videt' prekrasnoe.*

The Literary Aesthetics of Aleksandr Voronskij, Faculty of Arts, University of Oslo: Unipub forlag). Автор тщательно обрисовывает контекст русской эстетической мысли как дореволюционного периода, так и 1920-х гг. и подробно рассказывает о жизни Воронского. Основная часть книги посвящена проницательному анализу теорий Воронского и созданных им «литературных портретов» различных авторов («прикладная литературная эстетика»). Вааган весьма плодотворно воспользовался архивными материалами, к которым получил доступ, что позволило ему разрешить многие из проблем, которые до тех пор ставили исследователей в тупик. Нет сомнения, что эта книга на многие годы останется образцовым трудом о Воронском.

Таким образом, можно констатировать значительный прогресс в области изучения советской культуры 1920-х гг. за прошедшие 30 лет. Впрочем, этот период столь разнообразен и сложен, что очень многое еще предстоит сделать. Я надеюсь, что моя книга вместе с другими трудами, упомянутыми здесь или включенными в библиографию, побудит исследователей — и широкого читателя — возвращаться к основополагающим текстам этого периода и вновь открывать их для себя.

Роберт А. Магуайр
Нью-Йорк, 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ 1999 г.

Когда — более тридцати лет назад — впервые появилась эта книга, мы знали о 1920-х, что это одно из золотых десятилетий русской литературы. Многие писатели того десятилетия были еще живы, и их произведения, выборочно, были щедро представлены в английском переводе. Многие читатели могли знакомиться из первых рук с воспоминаниями о богатстве и чудесах того периода. У нас началось его изучение, и радостное волнение в преддверии интересных открытий возбуждало умы. Политика, противостояние Востока и Запада, делали полный доступ к этому периоду невозможным, но многих из нас неосуществимость поиска не останавливала: манил соблазн неизвестного. Теперь, когда наше столетие подошло к концу, мы знаем много больше. Написаны воспоминания, открылись архивы, исследователи — русские и зарубежные — усердно работают над новыми данными и переоценивают полученные ранее. Тот факт, что те десять лет по-прежнему привлекают и пленяют нас, — приятное подтверждение оправданности наших прежних суждений.

Для меня то, что моя книга теперь издается в третий раз, — знак неуывающего интереса к 1920-м. Это, третье, издание полностью воспроизводит второе, 1987 года, которое повторяло с внесенными в него поправками первое, 1968 года.

*Роберт А. Магуайр
Нью-Йорк, 1999*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Этой книгой я надеюсь внести посильную лепту в изучение одного из богатейших и интереснейших периодов русской литературы — двадцатые годы двадцатого века, — исследуя то, что, на мой взгляд, является выдающимся вкладом — художественную прозу, теорию и критику, публиковавшиеся в «толстом» журнале «Красная новь». Основанный в 1921 г., журнал «Красная новь» был первой серьезной попыткой чуть ли не за полстолетия создать и сформировать поколение писателей, читателей и критиков, опираясь на энергию и авторитет журнала. Рассмотрение способов, которыми это удалось успешно осуществить, определило основные направления данного исследования.

Я полагаю, что мы имеем здесь дело со «школой» или «движением», то есть с одинаковым — хотя и не всегда сознательно исповедуемым — взглядом на задачи и приемы искусства. И потому лишь себя надеждой показать, что «Красная новь» есть подлинное единство — единое целое, а не просто собрание литературных и нелитературных произведений, объединенных под общим титулом, и что каждый из ее компонентов, сохраняя свою индивидуальность, совместно с другими создает физиономию журнала. Мне думается, что изучение наиболее значительных представителей «Красной нови» — эффективный, плодотворный и удобный путь изучения эпохи. Эпоха эта кончилась в 1928 году, как кончился деятельный период журнала «Красная новь» (хотя он и продолжал выходить еще четырнадцать лет). Одна из целей моего исследования — показать, что это — отнюдь не совпадение.

До недавнего времени этот период был почти неизвестен широкой читательской аудитории и почти не исследовался историками литературы. В Советском Союзе задачи, поставленные перед литературой в два десятилетия, последующие за 1920-ми, не оставляли места для многих лучших писателей, критиков и теоретиков, активно работавших в двадцатые годы. Их считали не просто устаревшими, а опасными и обрекли на забвение, столь всепоглощающее, что даже их имена канули в лету. История тех первых интереснейших лет развития новой литературы, когда она еще полностью не подавлялась, была переписана: и от нее остался лишь небольшой тщательно отобранный пучок реальности; «Красная новь» в него не попала: воплощая собой практически все то, что в двадцатых вызывало резкое неприятие сталинцев, она не сподобилась даже быть обруганной, два десятилетия ее просто окружали глухим молчанием. Окружали глухим молчанием и ее редактора, Александра Константиновича Воронского. Его

сочинения были под запретом, и любые упоминания его имени изымались из мемуаров, дневников и писем писателей, которые работали с ним, но не разделили его судьбы.

В последние десять лет в Советском Союзе прилагались усилия по восстановлению истории двадцатых годов с тем, чтобы переписать ее с большей правдивостью и точностью. Читатели стали знакомиться с новыми, неведомыми книгами, идеями и писателями сорокалетней давности. Воронский, как и многие его современники, был «реабилитирован» и провозглашен крупнейшим критиком. Было признано и значение «Красной нови» — по крайней мере как «школы». Это обращение к прошлому — одна из самых поразительных черт так называемой «оттепели» и, пожалуй, самая важная: ведь и для Советской России непреложная истина, что литература черпает жизненность из собственного прошлого. Границы этого прошлого, которые для Советской литературы проходят в двадцатых годах, постепенно развиваются. Тем не менее исследование их, в целом, все еще движется робкими шагами, ошупью, словно боясь открыть слишком много. Единственная более или менее пространная информация о «Красной нови» занимает всего тридцать пять страниц в книге, озаглавленной «Очерки истории русской советской журналистики» (Москва, 1966); посвященный более чем наполовину обсуждению «Красной нови» в наименее интересный период ее существования — после двадцатых годов — очерк этот, фактически, комментирует пункты, перечисленные в содержании. Настоящего исследования творчества Воронского до сих пор нет; краткие положительные отзывы о его деятельности, которые теперь появились, не затрагивают двух третей его наследия и превратно толкуют остальные. В обществе, где акт литературный есть все еще акт политический, из осторожности сдерживают увлеченность и коверкают оригинальную мысль — особенно когда дело идет о периоде столь неоднозначном, экспериментальном и богатом событиями, какими были двадцатые годы.

В Западной Европе и Америке представляется другая картина. Во многих отношениях двадцатые годы вырисовываются перед нами намного ярче, чем перед нынешним советским читателем, к тому же у нас есть возможность взглянуть на них более ясным и более проникательным взглядом. Исследования этого периода — а таковые существуют — по большей части могут служить образцом взвешенных суждений и тщательных научных размышлений. В основном они посвящены двум-трем областям теории литературы и критике — прежде всего, формализму и пролетарским движениям. Но многие другие аспекты еще ждут исследования. Более того, в сущности нет еще ни одной большой монографии — ни одной книги о главных писателях; значительная часть их творчества все еще не переведена на английский язык, а многое из того, что переведено, необходимо перевести наново. В области поэтики работы русских формалистов сорокалетней давности все еще являются эталонами. Но экономика издательского дела, жизнь салонов и кружков, как и то, что Шюкинг назвал «социологией литературного вкуса»* — эти, да и неисчислимые другие темы, остаются нетронутыми.

* См.: *Levin L. Schucking. Sociology of Literary Taste. London, 1941.*

Что касается «Красной нови», то за пределами Советского Союза важность этого издания как журнала можно считать общепризнанной, однако исследователи не придали ему значения как «школе», и эта сторона деятельности «Красной нови», до данной книги, изучению не подвергалась. Воронскому тут больше повезло: о его литературной теории и критике написана, по крайней мере, одна солидная статья*, в разных историях есть краткие сведения о нем, а в 1964 году появилось первое настоящее исследование — книга Габриелы Поребиной «Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928)». Эта краткая монография, опубликованная польской Академией наук, отмечена рядом достоинств и среди прочих — ясностью изложения и упоминанием главных его работ. Однако отсутствие ряда важных фактов и искажение общей перспективы снижают ценность этого труда. Так, книга Поребиной вышла раньше, чем стало возможным использовать архивные материалы, которые были недавно опубликованы (прежде всего, переписку Воронского и Горького); в ней не рассматривается редакторская деятельность Воронского, побудившая его заняться теорией и критикой; работы Воронского интерпретируются с позиций наивного марксизма, считающего себя законченной и совершенной системой, а потому очень мало говорится о том — разве только в порядке неодобрения, — что сам Воронский внес в эту систему; наконец, оценки сильных и слабых сторон Воронского повторяют, увы, суждения, прозвучавшие у советских авторов. Тем не менее, я благодарен Габриеле Поребиной: ее монография помогла мне уточнить собственные мои формулировки.

Таким образом, цель моего исследования — восполнить то, что представляется мне серьезным пробелом в нашем понимании современной русской литературы. Разумеется, книга должна говорить сама за себя. Все же мне хотелось бы сказать несколько слов о применяемой мною технике и подходах к материалу, а также тех рамках, которые мне пришлось соблюдать, особенно в отношении четырех традиционных областей литературного исследования, которые я затрагиваю.

До сих пор большинство работ о двадцатых годах сосредоточивались на теории литературы и критики, но все еще нет исследований, посвященных уникальному вкладу, который внесла «Красная новь». По сравнению с формализмом «Красная новь» выглядит бледно, на фоне футуризма и разных пролетарских движений кажется бесцветной. Но я убежден, что этот журнал был самой серьезной и самой развитой из всех литературных версий марксизма, а потому, возможно, оказал самое сильное влияние на последующую литературу. Изучая «Красную новь», я ставлю себе цель пролить свет на проблемы, которые остаются незатронутыми марксистским толкованием искусства, и предложить ответ на все настойчивее задаваемый вопрос: есть ли у марксизма будущее в теории, критике и практике литературы?

* *McLean Hugh, Jr.* Voronskij and VAPP // *The American Slavic and East European Review*. Vol. VIII. 1949 (October). № 3. P. 188—200.

Часто, когда я в этой книге пишу «Воронский», за этим именем стоят все те, кто сотрудничал в журнале. Воронскому принадлежит самый большой, единственный в своем роде вклад в работу журнала, но его идеи и «Красная новь» отнюдь не являются тождественными. Другие литераторы — такие как А. Лежнев, В. Правдухин, Федор Жиц, Валентина Дынин, Любовь Аксельрод (Ортодокс) — немало вложили в него. Каждый отличался своим весьма индивидуальным подходом и часто собственным весьма солидным именем. Важно — для моей цели, — каким путем их идеи, перемешавшись под обложкой «Красной нови», образовали согласованный и единый корпус идей (и критики), который целиком нельзя свести ни к одному из них.

Хотя то, что в последние сорок лет толстые журналы занимают важное положение в русской литературе, общепризнанно, никто до сих пор не задавался вопросом, отчего это так, какова природа такого положения и почему традиционная форма так крепко удерживает свои позиции в «новом обществе». Насколько мне известно, исследование этого жанра в советский период предпринимается мною впервые. Я убежден, что толстый журнал, как и любой другой литературный жанр, развивается, в значительной степени, по своим законам, и надеюсь, благодаря подробному изучению структуры и функции журнала «Красная новь», помочь в выявлении того, каковы эти законы. Мое внимание сосредоточено главным образом на литературных отделах — беллетристики, критики, теории и рецензий; к другим я обращаюсь лишь мельком. Такое ограничение кажется мне законным: именно в этих отделах бьется сердце каждого настоящего толстого журнала. Каждое художественное произведение, каждую критическую статью я, однако, не разбираю (подобное стремление к «полноте» стало бичом многих журнальных исследований); меня интересуют типичные примеры и направления; поэтому я позволяю себе делать выбор.

Серьезным препятствием для полного, глубинного изучения «Красной нови» — как, впрочем, любого советского журнала — является недоступность его архивов. Вряд ли они «погибли в войну», как мне сказали в Москве. В какой-то мере лакуна эта восполняется благодаря недавней публикации переписки Воронского и Горького, которую я обильно использую. В других же случаях мне приходится опираться почти исключительно на то, что существует в печати. В конечном счете именно по этому источнику и следует судить о литературе.

Преимущественное положение «Красной нови» обеспечивало ей участие в богатой и сложной внешней жизни. Так, она оказалась в центре самых бурных и важных литературных споров двадцатых годов — между защитниками так называемых «попутчиков» и пролетарских писателей. Споры эти документированы и изучены западными исследователями лучше, чем любой другой аспект литературной деятельности того десятилетия, и я часто отсылаю читателя к их работам для более полного знакомства с отдельными вопросами, которых касаюсь лишь вскользь. Изучив сам главные документы этого периода, я полагаю, что вношу своей трак-

товкой кое-что новое, а именно: рассматриваю упомянутую полемику с точки зрения «Красной нови», останавливаясь, в частности, на том, как она сказалась на внутренней жизни журнала, и использую материалы, проливающие свет на некоторые до сих пор непонятные маневры и сдвиги в литературной политике 1924—1928 гг.

Разбирая художественную литературу, публиковавшуюся в «Красной нови», я тем самым касаюсь самого лучшего и характерного из того, что было создано писателями двадцатых годов. Но, поскольку меня интересует главным образом их участие в литературном процессе, мой подход к ним совершенно иной, чем тот, каким бы он был, если бы я писал монографию о них. Тем не менее я надеюсь, что мои наблюдения послужат толчком к написанию столь необходимых монографических исследований

Также я пытаюсь привлечь внимание к двум пограничным областям в литературной жизни двадцатых годов — к функции литературной группировки, в особенности по отношению к толстому журналу, и к положению писателя на литературном «рынке». Здесь я приподымаю лишь поверхностный слой, и все же «копаю» глубже, чем это делалось до сих пор — по крайней мере, за пределами России. Главными источниками служат мне мемуары писателей, активно работавших в те годы, и обширный статистический материал, разбросанный по различным публикациям двадцатых годов, прежде всего в «Журналисте». Но особенно многим я обязан двум выдающимся работам, относящимся к тому же периоду: это книга Т. Грица, В. Тренина и М. Никитина «Словесность и коммерция» (М., 1929), которая посвящена, в основном, векам восемнадцатому и девятнадцатому, но поднимает вопросы, относящиеся и к веку двадцатому, а также статья Б. М. Эйхенбаума «Литература и писатель» (Звезда. 1927. № 5), богатство содержания которой не соответствует скромному ее размеру.

На протяжении всей книги я стараюсь построить каркас, а не контур, и мое внимание сосредоточено на тех пунктах, где эти два специальных подхода пересекаются, образуя единство, которое создало «Красную новь», определило школу журнала и, в значительной степени, сформировало «индивидуальность» эпохи. И я надеюсь, что, может быть, мне также удалось поставить некоторые вопросы, решения которых (если таковые найдутся) лежат за пределами этой книги.

НАЧАЛА

Первый номер «Красной нови», «литературного и научно-публицистического журнала», как значилось на его титульном листе¹, сошел с печатного станка в июне 1921 года. Это не было обычным предприятием. Прежде всего, это было намеренной попыткой возродить литературную форму, которая в России уже полвека практически перестала существовать, — «толстый журнал». Вдобавок, журнал получил поддержку трех самых крупных фигур того времени — Ленина, его жены Крупской и Максима Горького. Наконец, затея эта шла вразрез со здравым смыслом: трудно вообразить менее подходящее время для выпуска нового издания, чем 1921 год.

В России уже семь лет шла война — с Германией, Австро-Венгрией и Польшей, с иностранными интервентами, с самой собой. Большевики одолели своих соперников и зацепились за власть в городах; измученное население страны выжидало. Фабрики и заводы закрылись. Деревня вернулась в состояние дикости. Демобилизованные солдаты, безработные и голодные, слонялись по градам и весям. Инфляция разрушила денежную систему и породила бартерную экономику. Мешочничество, грабеж и взяточничество заменили нормальную торговлю. Общество и нация распались. Интеллектуальная жизнь необычайно сузилась.

Для большей части людей, принадлежащих к старому обществу, перелом наступил два года назад. До 1919 года еще теплилась надежда, что все мытарства, неопределенности и срывы новой жизни как-то отрегулируются и скоро окончатся. Во многих отношениях культурный мир существовал по-прежнему бурно, и правительство казалось заинтересованным в том, чтобы создать минимальные условия для его восстановления. Специально для поддержания интеллигенции было создано Государственное издательство (Госиздат), предоставившее работу переводчикам, редакторам, корректорам. Для новых программ массового просвещения народа, как и для быстро растущей бюрократии, требовалась армия учителей, советчиков, референтов. Широко рекламировались и проводились специально поддерживаемые литературные конкурсы со щедрыми призами. Цензура оставалась достаточно либеральной, позволяя восстановление кое-каких старых журналов

и поощряя возникновение новых. Однако в течение зимы 1919/1920 года война наконец сказалась и на столичных городах. Голод, холод, нужда и лишения, обрушившиеся на население, достигли таких размеров, какие прежде трудно было себе даже вообразить. Больше всего страдала, пожалуй, старая интеллигенция; теперь она ясно поняла — даже в тех случаях, где ранее колебалась, — что старые ценности, ею лелеемые, и новые, которые она надеялась создать, не имели никакого отношения к реальной действительности. Многие восприняли смерть Александра Блока (а причиной ее, по всеобщему мнению, было разочарование) как предвестие собственной гибели. Они не находили себе места в России — ни в той, какой она была, ни в той, в какой, казалось, намеревалась стать². К 1920 году многие из числа старой интеллигенции покинули страну, перенеся свои идеалы и творческую деятельность в науке, философии, политике и искусствах в Берлин, Прагу, Белград, Софию, Константинополь и Париж. Из писателей к 1921 году Бунин, Куприн, Алексей Толстой, Мережковский, Гиппиус, Алданов и с полсотни других, снискавших признание до революции, уже жили за границей³. Ряды эмигрировавших возросли в следующем году, когда большевики изгнали более ста шестидесяти ученых, философов, богословов и других интеллектуалов за «оппозиционные» взгляды, и в 1923 году, когда страну покинули Цветаева, Ходасевич, Вячеслав Иванов, Ремизов, Шмелев, Зайцев и многие еще. По всей видимости, в стране пока не было подающих надежды молодых талантов, которые пришли бы на смену прежним.

Гасли и внешние признаки культурной жизни. Ни один из десятков журналов, выходивших до Гражданской войны, к 1921 году так и не возродился. После революции широко пошло в ход литографирование и фотолитографирование, но производство бумаги сократилось до одной восьмой от довоенного уровня, а три четверти печатных станков не действовали, нуждаясь в ремонте, и как следствие этого, ничто не могло остановить резкого падения числа печатных страниц⁴. Печатную книгу, сообщалось в «Вестнике литературы», заменяет рукопись, а печатника — писец, и далее — не совсем, чтобы в шутку — предсказывалось, что в скором времени книги, возможно, вообще придется переписывать под диктовку единственного их обладателя, а из-за нехватки бумаги станут, пожалуй, писать на скалах гвоздем⁵. Из-за непрерывного роста стоимости товаров и услуг (так, оплата за печатание возросла на 120 процентов) розничные цены на книги подскочили до непомерно высокого уровня, грозя разорить частные издательства, которые были вынуждены продавать свою продукцию в три-пять раз дороже, чем государственные⁶. Спекулянты, торговавшие бумагой на «черном рынке», процветали — прежде всего за счет частных издателей, плативших в Петрограде по сто пятьдесят и более рублей за фунт, тогда как «Главбуму» тот же фунт обходился всего в десять—пятнадцать рублей⁷. Еще одним тяжелым бременем на издательскую деятель-

ность легла система хозрасчета, приведя к закрытию многих журналов⁸. К 1921 году в Москве выходило всего шестьдесят шесть журналов — всего пятнадцать процентов от числа, выходивших в 1918 году — а по всей России сто шестнадцать⁹. Выпуск книг характеризовала похожая кривая: от более двадцати шести тысяч названий, выпущенных в 1913 году, книгопроизводство в 1920—1921 гг. снизилось до четырех с половиной¹⁰. В открытом письме к Восьмому съезду Советов Горький сетовал, что из-за нехватки учебных пособий учащиеся вынуждены объединяться в группы пятнадцать—двадцать человек, чтобы приобрести нужный учебник, которым пользуются по очереди или переписывают его от руки. При таких условиях, тактично дал понять Горький, государственная программа по достижению всеобщей грамотности превращается в фарс¹¹.

На взгляд наблюдателя из-за рубежа, Россия в 1920 году представляла собой тяжелое зрелище:

«... нет бумаги, чернил, машин, транспорта и телеграфа, нет продуктивного труда, нет живой России. Отмирают не только целые поколения, но и вещи, учреждения, наука, культура. Замирает всякое движение — литературное и идейное, — свойственное жизни. Увы, не столько жизнь приходится обзирать теперь в России, сколько смерть, процессы быстрого и медленного умирания...»¹².

Попытка в таких обстоятельствах основать новый журнал выглядела, надо полагать, чем-то завиральным. И впрямь, решение принималось не легко. Вопрос о «толстом» журнале, как писала «Правда», «не раз включался в повестку дня партийных съездов и конференций, но до нынешнего дня все решения и пожелания оставались только на бумаге»¹³. Лишь благодаря одному человеку — Александру Константиновичу Воронскому — намерения были приведены в исполнение, став действительностью. 3 февраля 1921 года Воронский вступил в новую должность — главного редактора Отдела печати Главполитпросвета¹⁴.

Двумя днями позже он обратился к руководству с детально разработанным предложением об издании толстого журнала под названием «Красная новь». Этот план, явно уже давно вынашиваемый Воронским, был сразу одобрен. Во главе Главполитпросвета стояла жена Ленина, Н. К. Крупская, которая, не откладывая предложение Воронского в долгий ящик, в том же месяце передала в Политбюро, где оно было еще раз рассмотрено и одобрено. Оставалось заинтересовать в новом издании Ленина и получить благословение Горького. Несколько лет спустя Воронский так вспоминал о том, как это происходило:

«Первое организационное собрание редакции «Красная новь» происходило в Кремле, в квартире Владимира Ильича Ленина. Помимо него на этом собрании присутствовали: Надежда Константиновна Крупская, Алексей Максимович Пешков (Горький) и я. Владимир Ильич пришел на это собрание в промежуток между двумя заседаниями. Я сделал краткий доклад о необходимости издания толстого литератур-

но-художественного и научно-публицистического журнала. Владимир Ильич согласился с моими мыслями. Здесь же было намечено, что журнал будет издаваться Главполитпросветом, что ответственным редактором буду я и что Алексей Максимович будет редактировать литературно-художественный отдел этого журнала»¹⁵.

Постановление было вынесено, и дела пошли полным ходом. Воронский прилагал неистовые усилия, чтобы собрать первый номер к середине марта. Статьи по науке и политике, рапортовал он Горькому, «отчасти уже поступают в редакцию, отчасти дописываются», зато трудности, возникшие с художественными произведениями, казались непреодолимыми. Обещанное И. Вольновым буквально было пушено на дым: орловское ЧК сожгло все, что он написал. А Горький, которому поручили редактировать всю печатаемую журналом прозу, пока, несмотря на отчаянные мольбы Воронского, еще ничего не предлагал¹⁶. Тем не менее, все каким-то образом уладилось, первая книжка «Красной нови» сложилась, и всего через каких-то пять месяцев после того, как Воронский предстал перед Политбюро со своим предложением, оно было воплощено в жизнь.

Первый выпуск, что и говорить, заявлял о себе без ложной скромности. В книжке журнала было триста страниц¹⁷, тираж составлял 15.000 экземпляров, название, как бы странно оно ни звучало в английском переводе, отличалось поэтичностью и дерзновенностью. На журнале лежала печать достоинства и солидности: отделы по литературе, библиографии, критике, науке, политике и экономике. Все это возрождало в памяти типичный толстый журнал прошлого века. Однако содержание первого номера, как и последовавшего за ним, представляло собой пеструю картину. Все не связанные с литературой разделы были блестящими. Видимо, не желая рисковать, Воронский заручился участием в них виднейших специалистов. Об экономике писали Преображенский и Варга, Тимирязев выступал с научно-популярным очерком, В. Фриче высказывался о литературе, М. Павлович — по вопросам политики. Но подлинными алмазами, украшавшими номер, были имена вождей большевизма, начиная от Ленина и Крупской, за которыми следовали Радек, Луначарский, Бухарин, Пятаков, Фрунзе, Ольминский, и кончая покойной Розой Люксембург. И выступали они в журнале не просто с милыми приветствиями, как того можно было ожидать от загруженных делами политических деятелей, а с глубоко-мысленными полновесными статьями. Само их участие в «Красной нови», не говоря уже о прочем, свидетельствовало о том значении, какое придавала журналу партия. Совсем иначе обстояло дело с литературным разделом. Его заполняли незнакомые имена и, за одним исключением, он был отдан на откуп посредственностям. Из трех поэтов, чьи произведения публиковались в первом номере, и четырех во втором, только Борис Пастернак обладал более или менее известным в России именем, да он и не входил в разряд «молодых» авторов; что же

». То же самое относилось и к авторам прозы. Семен Подъячев, а Форш и Павел Низовой начали публиковаться еще до револю- но признания не заслужили, да и качество представленной ими в тале продукции не внушало надежды, что когда-нибудь его заслу- Только повесть Всеволода Иванова «Партизаны» и «Страда» А. сева обладали двойным достоинством — и как вклад молодых не- стных писателей, и как произведения писателей с подлинным, хотя вполне сложившимся талантом.

Разрыв между двумя частями журнала легко объясним. В литера- рый раздел Воронский был вынужден включить тот материал, ка- — как это следует из его письма Горькому в марте 1921 года — ему ось заполучить. Удивляет другое — что сам Горький ничего в пер- два номера не дал. Из писателей старшего поколения, сочувство- них большевизму, он был единственным не уступавшим в извест- и тем, чьи имена блистали в других разделах журнала. Правда, его тствие на страницах первых двух номеров создавало некую касав- ся литературы иллюзию. Хотя лишь половина появившихся там телей были новичками, из остальных, кроме Пастернака, широ- публика не знала никого, и они вполне могли сойти за «новые а». У читателей, естественно, не ведавших об отчаянной нехватке жественных текстов, легко создавалось впечатление, что «возрож- е» литературы идет куда энергичнее, чем это происходило на са- деле. В особенности если принять во внимание, какой букет про- ленных и выдающихся имен украшал другие разделы журнала, акая ему исключительный блеск и фактически сообщая — ввиду тия в нем большевистских вождей — официальное признание.

Публика, судя по тому, с каким восторгом была принята «Красная », охотно поддавалась такой иллюзии. Нам ее восторг кажется чем- гранным; в особенности если учесть, что речь шла о литературе. игда» ликовала; Полонский писал: «Это очень крупная победа на м литературном фронте». Анна Караваяева отмечала: «В библиоте- го читали нарасхват, и даже приходилось записываться в очередь гение»¹⁸. Тираж оставшихся до конца года номеров увеличился до 10 экземпляров. Что касается отклика писателей, то Воронский л Ленину: «Всеволод Иванов — это первая бомба, разорвавшаяся среди Зайцевых и Замятиных. Уверен, что будут и другие»¹⁹. И не бся. Мало-помалу рукописи стали поступать — одни от професси- ьно уже состоявшихся литераторов, другие, и таких было боль- ство, от писателей, молодых и старых, о существовании которых о не подозревал. Постепенно литературный раздел «Красной нови» ичился в размере и стал лучше качеством. Игра состоялась. «Та- ы из низов прямо прут»²⁰, выражал свою радость Воронский; они лись в «Красную новь» со всей России и принимали условия жур- . Появление этого нового журнала давало им уверенность в том,

что литература возродилась и что теперь есть все возможности удовлетворить свое литературное честолюбие. «Не думайте, — позднее вспоминал один из них, — что печатание в “Красной нови” было тогда обыкновенным, будничным явлением. Это был серьезный и, пожалуй, до известной степени политический шаг в жизни. И действительно, на питерском “Парнасе” заговорили, что молодежь уходит к большевикам»²¹. Лидия Сейфуллина, жившая тогда в Сибири, отмечала влияние, оказываемое «Красной новью» на нее и на других писателей, ее земляков, которые надеялись организовать издание собственного журнала — «Сибирские огни». Вот что она об этом писала:

«Однажды он [М. М. Басов. — *Р. А. М.*] принес в библиотеку первые номера журнала “Красная новь”. Вечеров пять подряд после этого мы проговорили о “Партизанах” Вс. Иванова, о “Страде” Аросева, о стихах, напечатанных в том номере. Мы узнали, что в РСФСР появилась современная художественная литература. О Вс. Иванове начали мечтать как о возможном сотруднике — он сибиряк. Весь писательский мир “Красной нови”, действительно, без ложного пафоса, казался тогда особым, священным миром. Существование его и одобряло и обязывало. Я отдала бы пять лет своей уже к склону идущей жизни, чтобы снова пережить то чувство любви к писателю, которое испытывала тогда. Оно вызывало действенный отклик, хотелось вырасти, чтобы сделаться такой же достойной писательского звания, как, например, Всеволод Иванов»²².

Конечно, ничего подобного рецензент, писавший в «Правде», не предвидел. Напротив, он умерял свои восторги, высказывая по поводу первого номера достаточно мрачные сомнения: а удастся ли журналу выжить в теперешние времена?²³ Да и сам Воронский, должно быть, испытывал серьезные опасения на этот счет в течение двух последующих лет. Никакой помощи в ведении текущих дел он не получал. И хотя ему уже приходилось редактировать газету, по части технической стороны в работе над журналом он чувствовал себя полным профаном, в чем позднее, рассказывая о самом себе, откровенно признавался:

«Однажды я пришел к Алексею Максимовичу по делам редакции, сказал ему, что первый номер набирается и что дело идет хорошо. Горький спросил меня:

— Сколько листов будет в номере?

Я думал, что под листом подразумеваются две страницы журнала. В журнале, по моему приблизительному подсчету, должно было быть 320 страниц. На вопрос Горького я ответил:

— 160 листов.

Горький так посмотрел на меня, что я поспешил окончить разговор и убраться из его квартиры. В Госиздате мне разъяснили, что подразумевается под листом журнала. В течение недели я боялся показаться к Алексею Максимовичу»²⁴.

Усердие, ум и энтузиазм одолели некомпетентность, но на пути встало другое препятствие, с которым Воронскому самому было не справиться, — нехватка бумаги, которая, видимо, была хронической. В своем обращении в Политбюро Воронский заявлял, что журнал будет выходить каждые полтора—два месяца. Тогда еще нельзя было знать, удастся ли набрать достаточно материала на один выпуск, так что такое предварительное обещание звучало оптимистически. Воронский, несомненно, питал радужную надежду издавать все-таки журнал регулярно по образцу старых толстых журналов. Однако хотя поступление материалов для публикации и сделало это даже необходимым, только в 1926 году ему удалось выпустить все двенадцать номеров. Винить тут, вернее всего, думается, нужно бумажный дефицит — бич всех издательств на протяжении двадцатых годов.

Вторая проблема — деньги. Весною 1921 года так называемым «литературным работникам» практически оставалось только обречь себя на голодную смерть, так как ставки в эти самые голодные за всю историю России времена, чудовищно отставали от инфляции, а в «Красной нови», официальном государственном издании, могли платить исключительно согласно существующим ставкам. Воронскому с самого начала стало ясно, что если журналу хоть как-то быть, необходимо принимать срочные меры. Печатники — в России, как и везде, самое независимое племя — наотрез отказывались набирать второй номер журнала, коль скоро их не обеспечат солидными надбавками. Поэтому Воронский обратился в секретариат Центрального комитета и был принят Емельяном Ярославским.

«Я попросил у него несколько миллионов рублей и на вопрос, для чего мне нужны деньги, я ответил:

— На взятки.

Тов. Ярославский всполошился и сказал:

— Такие разговоры немыслимы в секретариате Центрального Комитета.

Тогда я поправился. Я сказал, что мне деньги нужны не на взятки, а для того, чтобы премировать рабочих. Тов. Ярославский мрачно подписал мне бумажку. Я получил деньги. Это было как раз в то время, когда начинался голод. Таким образом приходилось выпускать первые номера «Красной нови»²⁵.

С авторами, которые не получали вознаграждения за свой труд в полной мере, дела обстояли намного хуже. Воронский канючил, грозился, кланчил для них, а, если с деньгами совсем ничего не выходило, расплачивался тем, чего вообще не было в продаже. «Могу похвалиться, — писал он Горькому, — что достал для него [Подъячева — Р. А. М.] ботинки, белье и костюм»²⁶. Как-то он притащил в свою редакторскую два огромных мешка с продуктами и самолично распределил их содержимое²⁷. Даже когда правительство в пять раз увеличило ставки, Воронского это не удовлетворило. Его авторы, считал он, зас-

луживали большего; и каким-то образом ему удалось добиться своего. В 1922 году он смог доложить Горькому, что платит «прилично»²⁸.

Ни один из предпринимаемых Воронским шагов не дал бы желаемых результатов, не будь он постоянно вхож к партийным работникам самого высокого ранга. А в те годы, если вы хотели что-то сделать, иметь друзей «при дворе» было крайне важно, потому что обычные административные инстанции были чаще всего забиты людьми, которые, по всей видимости, осуществляли управление страной по принципу «справляйся сам». Из своей редакторской — крохотной каморки размером с чулан, помещавшейся в одном из закоулков в здании на Чистопрудном бульваре, — Воронский мог запросто заскочить к Крупской, работавшей в зале напротив. Ленину он посылал каждый новый номер «Красной нови», и Ленин, в свою очередь, уделял серьезное внимание по крайней мере, политическим и экономическим статьям, не раз давал «советы и указания», то и дело вручал литературные рукописи, поступавшие самотеком, и просил держать его в курсе того, что происходит в эмигрантской литературе, в которой Воронский, по его мнению, хорошо разбирался²⁹. Воронский не стеснялся использовать эти связи — по крайней мере, разрешая себе упоминать имя Ленина в тех случаях, когда оно могло распахнуть перед ним нужные двери. «Я приходил в наши советские учреждения, — вспоминал он, — и, когда у меня случались затруднения, а их было очень много, я тогда недвусмысленно давал понять, что “Красной новью” очень интересуется Владимир Ильич, и это мне помогало»³⁰.

Весною 1922 года Воронский мог рапортовать Горькому: «Работать тяжело, но журнал “отстаивается”»³¹. Он чувствовал себя достаточно надежно, чтобы заявить: «Твердо уверен, что через год-два эта зелень [молодые писатели. — Р. А. М.] совсем окрепнет и займет место Чириковых и прочих господ, и займет с честью. Против “стариков” я организую молодежь»³². Воронский не преувеличивал. К 1923 году уже стало очевидным, что «Красная новь» более чем оправдала возлагавшиеся на нее два года назад ожидания: рождалась новая русская литература, богатая по тематике и востребованная читателем, и большая часть ее появлялась на страницах журнала «Красная новь». И у этого журнала образовалась широкая и постоянная аудитория.

Тираж в 25.000 экземпляров, каким он был в 1921 году, журнал удерживал недолго. Бумажный голод, естественный спад читательского интереса, как только стерлась новизна, конкуренция с другими новыми журналами, которые начали появляться, — все эти факторы снизили тиражи до 8.000 экземпляров в 1922 и до 7.000 — в 1923 году. Но затем они снова пошли вверх и, в итоге, поднялись до уровня примерно в 11.000 экземпляров, что в двадцатых годах считалось весьма солидным показателем. Хотя одни лишь числа не могут сказать нам, сколько человек в действительности читали «Красную новь», тем не менее мы четко знаем, что в 1925 году примерно 83 процента тиража уходило

по подписке (при этом подписчик сэкономил на каждом номере от двух до трех рублей), а остальное поступало в розничную продажу³³. Отсюда можно предположить, что через читальни, библиотеки и просто переходя из рук в руки журнал попадал к большому числу читателей, чем если бы в значительной своей части поступал к ним через прилавок. Невозможно определить, кто читал «Красную новь». Согласно первоначальному предложению Воронского об издании журнала, «Красная новь» предназначалась для «нового читателя: слушателей рабочих факультетов, командных курсов, советских курсов, советских и партийных школ» — иными словами, для новой советской интеллигенции³⁴. «Красная новь», безусловно, не была «массовым» изданием в американском смысле этого слова. Ни малейшей попытки потрафить обывательскому вкусу, ни каких-либо обычных «штучек» для увеличения тиража, ни рекламы зубных паст, фотоаппаратов или духов, к которой охотно прибегали другие советские периодические издания в период НЭПа, в «Красной нови» не было и в помине. Как и в толстых журналах девятнадцатого века, характер разделов и уровень публикаций предполагали образованного читателя — читателя, одолевшего, по крайней мере, курс среднего школьного обучения.

Только в середине 1923 года разделы «Красной нови» стали постоянными и обрели окончательные названия. Однако в основном структура журнала сложилась с самого начала. Ведущее место занимала художественная литература: примерно первая треть каждого номера отводилась под новейшие произведения в прозе и в стихах. Пьесы практически не печатались. И еще: в журнале твердо придерживались политики (от которой почти не было отступлений) предлагать читателю исключительно русские произведения и избегать переводных³⁵. Следующим по значению был раздел, посвященный теории литературы и критике, обычно под общим названием «Литературные края»; затем, под невыразительной шапкой «Критика и библиография» шли рецензии. Как и положено типичному толстому журналу, особое значение в нем придавалось литературе; все другие искусства, по причинам, о которых речь впереди, не удостоивались всестороннего и систематического обсуждения. Главное внимание уделялось произведениям молодых талантов современной России, особенно так называемых «попутчиков». Сравнительно скудно освещалось творчество эмигрантов: никаких статей об отдельных писателях — только редкие отрывочные заметки, обычно ругательные, обозревающие этого рода литературу в целом. К «буржуазным» писателям, оставшимся в России — Белому, Блоку, Замятину — отнеслись с большим расположением; каждому была посвящена отдельная статья, далеко не лестная. Что касается современных иностранных писателей, то читатель, полагавшийся только на «Красную новь», должен был довольствоваться на редкость односторонней картиной. Естественно любимыми авторами журнала выступали «разоблачители» буржуазной цивилизации (такие как Анатоль Франс и Эптон Синклер), друзья Совет-

ского Союза (как Ромен Роллан), убежденные коммунисты (как Анри Барбюс) и шедший вне всяких разрядов — апостол машинного века, Г. Дж. Уэллс. А таких писателей, как Манн, Пруст, Джойс, Хемингуэй, Лоуренс, Мальро, Элиот, Фитцджеральд — как бы вообще не существовало. И все же, ограничиваясь новой советской литературой, «Красная новь» лишь следовала поставленной с самого начала задаче. И в этом, как мы увидим, была сильная сторона журнала.

В разделе «Политика и экономика» публиковались обзоры и исследования, глубокие и широкие по охвату тем — от злободневных, таких как всеобщая грамотность или преступность среди малолетних, до касавшихся более отвлеченных теоретических предметов. Печатались и научно-популярные статьи. Этот раздел в «Красной нови» был в целом значительно интереснее, чем в журналах девятнадцатого века, прежде всего потому, что само его содержание, некогда чуть ли не «табу», теперь стало вполне респектабельным и привлекало лучшие умы. Среди них в «Красной нови» выступали Преображенский и Варга (экономика), Карл Радек (зарубежные новости с позиции Коминтерна), Н. И. Бухарин (экономическая теория и общие вопросы культуры), Л. И. Аксельрод (Ортодокс) (история политики и эстетика) и А. К. Тимирязев (научно-популярные статьи).

Значительное место занимали публикации документального и этнографического характера. Они заполняли раздел под шапкой «Из земли и городов», названный так по заглавию очерка М. М. Пришвина, и должны были выражать идею сближения сельской и городской жизни — животрепещущая проблема того времени, — а также надежду, что в публикуемых на страницах «Красной нови» литературных произведениях обе они представлены. Происходящее за границей — главным образом в Европе — освещалось в разделе, озаглавленном «За рубежом», который специализировался на репортажах и аналитических разборах чрезвычайных событий — таких как Рурский кризис или восстание в Марокко; там же печатались описания путешествий (именно там появилась «Америка» Маяковского, в № 2 за 1926 год, и «Мексика», в № 1 за 1926 г.). В конце 1927 г. прибавился еще один раздел — «Искусство». Некоторые разделы создавались специально в случае необходимости — чтобы ознакомить читателя с только что открытыми архивными материалами или мемуарами. Однако за все время, пока Воронский исполнял обязанности ответственного редактора, структура журнала, за редкими исключениями, не менялась. А это была структура типичного толстого журнала девятнадцатого века.

II

Почему же партия так долго решала, выпускать ли журнал? И почему Воронский выбрал для претворения этой идеи в жизнь именно такое неблагоприятное время?

Многие исследователи советской литературы упорно считают, что в первые послереволюционные годы у партии не было политики в области литературы. Это не совсем так. Хотя *программы* действий в отношении литературы в то время действительно не существовало, некая политика проводилась уже с того момента, как большевики захватили власть. Политика эта, в общем говоря, состояла в создании такой ситуации, которая побудила бы писателей горячо поддержать новый строй или, по крайней мере, не выступать против него. Пишущей братии разрешалось писать как угодно и выражать любые, какие заблагорассудится, чувства и мысли, при условии, что они не будут открыто контрреволюционными. Отсюда — основной принцип «свободной состязательности», означавший, что все литературные группы пользуются равным правом на существование и ни одной не предоставляется привилегии выдавать себя за рупор партии — дабы не отпугнуть остальных. Этот принцип логически вытекал из веры большевиков в то, что печатное слово обладает политической силой и является оружием массовой борьбы; к тому же он и отвечал весьма насущной потребности придать Октябрьской революции престиж и тон.

Те же самые соображения, даже в большей мере, присутствовали в 1921 году. Число писателей, которых можно было считать сторонниками Октября, таяло на глазах: их осталась горстка. Тем не менее каждому, кто мыслил в терминах базиса и надстройки, казалось несомненным, что в ответ на события, перевернувшие русское общество, где-то внутри его складывалась новая литература. И действительно, какое-то шевеление, которое вполне могло быть принято за новую жизнь, кое-где наблюдалось. В провинциальном городе Иваново-Вознесенске подали голос несколько молодых поэтов — первенцев пролетарской культуры. На берегу Тихого океана заявила о себе группа горячей молодежи — писателей и критиков — в объединении «Творчество». В Петрограде начали появляться рассказы о современной России так называемых «Серапионовых братьев». Из Сибири Максим Горький получил рукопись неизвестного автора, Всеволода Иванова. «“Партизаны” понравились Горькому, — писал Иванов много лет спустя, — он увез их в Москву, обещая напечатать и даже привезти денег. Но привез повесть обратно. Газеты могли печатать рассказы в половину листа [в «Партизанах» было много больше. — *Р. А. М.*], журналы — к тому же выходявшие нерегулярно — больше листа не осиливали...» Ясно, что для этого произведения требовался толстый журнал, но, как комментировал Иванов, «толстого журнала на всю страну не было»³⁶. А разве в больших городах и малых не могли тогда быть и другие писатели, чьи перспективные рукописи лежали под спудом, потому что их негде было печатать?

Таковые, несомненно, были, и для партии не могло быть безразличным, на какой путь они свернут. Хотя на полях Гражданской войны буржуазия потерпела поражение, в условиях НЭПа она заправляла

и издательствах и журналах, и к новым талантам проявляли пристальный интерес. Эмиграция выпускала несколько толстых журналов высокого качества, щеголявших выдающимися именами русской литературы. Самым известным и, с точки зрения большевиков, самым опасным был журнал «Современные записки». Что стоило молодым честолюбивым талантам, вроде Всеволода Иванова, не находившим возможности получить признание в России, послать свои произведения за границу, где их вполне могли напечатать рядом с Бунинным, Толстым и Мережковским? Несмотря на отсутствие дипломатических отношений между Россией и всеми крупными европейскими странами писатели сравнительно легко находили пути для почти регулярных контактов с Западом. Берлин, один из наиболее оживленных центров эмигрантской культуры, принимал непрерывный поток посетителей с Востока. Иногда было, в сущности, трудно сказать, кто там эмигрант, а кто гость; некоторые писатели — Андрей Белый и Шкловский, например, — практически постоянно поддерживали связь между теми, кто был в Германии и в России³⁷. Столь бойкое литературное общение таило в себе, если смотреть на него со стороны большевиков, огромную идеологическую опасность для писателей, которые, на тот момент, предпочли сохранить советское гражданство.

Писатели пролетарского происхождения или члены коммунистической партии не вызывали беспокойства: их преданность режиму шла изнутри. Но существовали и другие молодые перья, которые, хотя в общем и поддерживали цели революции, ни пролетариями, ни коммунистами не были и активного участия в политической жизни не принимали — писатели, которых Троцкий окрестил «попутчиками». У них не было несокрушимой веры, опирающейся на большевистские истины, ни безошибочного чутья, коренившегося в пролетарском происхождении, их легко могли сбить с правильного пути. А между тем такие писатели, по всей видимости, составляли подавляющее число среди молодых талантов. Большевики понимали, как важно их завоевать. Это в сжатой форме и выразил Воронский: «В то время, когда пышно расцветает мелкобуржуазная, мешанская, враждебная нам литература, сплочение близко стоящих к нам писателей необходимо потому, что только таким путем мы сможем повести идейную борьбу на книжном рынке»³⁸.

План, вкратце, состоял в том, чтобы организовать «центр», который привлечет бы лучших писателей, новых и старых, сочувствующих или, по крайней мере, не проявлявших открыто враждебности к Октябрьской революции; сплотить их под покровительством партии, тщательно затушеванным, чтобы избежать мысли о принуждении; и постепенно, на примерах, терпеливо убеждая, — полностью привлечь на свою сторону. В то же самое время такой центр, надо полагать, должен был ускорить «разложение» буржуазной литературы, перекрыв ей доступ свежей крови, а с другого конца, уменьшить опасности левой оп-

позиции, перехватив инициативу у таких групп как Пролеткульт и футуристы, чьи чересчур радикальные программы в области литературы таили в себе угрозу — по крайней мере, для многих большевистских вождей — конкуренции по части политической активности. И наконец, можно будет разоблачить глумливое утверждение эмиграции, будто большевики правят в пустыне, где полностью уничтожена культура. Объединенный фронт новой литературы будет образован под эгидой коммунистов, поднимется на гребень истории и воссияет на весь мир. Центром этой честолубивой программы предстояло стать журналу «Красная новь».

Принимая во внимание значение, которое большевистские вожди придавали новому журналу, удивляет, что они не назначили его ответственным редактором человека более видного, чем Александр Константинович Воронский. Он был верным старым членом партии, но из относительно незаметных. Родился Воронский в августе 1884 года в Тамбовской губернии и, как многие русские революционеры, происходил из семьи священника. *Vita* и *gesta** тут рано смешались в одно. Официальное образование молодого человека закончилось преждевременно в 1904 г., когда его исключили из Тамбовской семинарии за буйство. Несколько месяцев он оставался в Тамбове — пробавлялся уроками и подпольно, играя в конспирацию, участвовал в местном революционном движении, а затем отправился в С.-Петербург. Сразу по прибытии, в знаменательный 1905 год, он постарался, избрав своим поприщем революцию, вступить в ряды социал-демократов. К его удивлению, они не проявили восторга. «Они», в данном случае, были двое большевиков, впоследствии оказавшиеся в партии на высоких должностях — Сергей Малышев и сестра Ленина, Мария Ильинична Ульянова. На их взгляд, Воронский представлял собой типичного семинариста — юношу с чересчур богатым воображением и сверхромантичного, а потому вполне способного при аресте выболтать все, что знал. Оба всячески уговаривали его вернуться в Тамбов³⁹. Но не тут-то было: Воронский уговорам не поддавался. Он потребовал, чтобы ему немедленно дали задание и не какое-нибудь обыденное, а опасное, дерзкое, рискованное. В конце концов Малышев и Ульянова сдались. Трудно представить себе что-либо обыденнее, чем работа связного, с которой всегда начинали новички, включая и Воронского; но она была несомненно опасной, и Воронский остался доволен. Вскоре он на деле убедился, что для молодого человека без определенных занятий само существование в столице создавало немалый риск. Долгое время ему пришлось жить в полной изоляции, питаться когда придется и чем придется и редко проводить ночь под одной и той же крышей. Вскоре,

**Vita* — жизнеописание; *gesta* — описание подвигов (*лат.*) — два жанра античной литературы.

правда, он получил повышение: его поставили к печатному станку, доверили агитировать на фабриках и заводах и даже поставлять заметки для партийного органа — газеты «Социал-демократ», печатавшейся за границей. В конце концов Воронский стал регулярно получать деньги на жизнь из партийной кассы — стал профессиональным революционером.

Последующие десять лет он вел тяжкую однообразную жизнь типичного подпольщика: занимался пропагандой в Гельсингфорсе, Москве, Саратове, Одессе и Николаеве, дважды сидел в тюрьме и три года провел в ссылке в заполярном городишке Яренске⁴⁰. По меркам РСДРП его партийная карьера складывалась удачно. В 1912 году как делегат от Саратовской организации он участвовал в Шестой партийной конференции в Праге; через год после Октябрьской революции возглавлял Одесский совет, в 1920 году был избран в Губернский комитет (Губком) РСДРП(б) Иваново-Вознесенска, а во время Гражданской войны — во Всероссийский центральный исполнительный комитет (ВЦИК).

Но Воронский не был создан, чтобы быть профессиональным функционером. По-настоящему его интересовало писательство. Ссылка стала для него — как и для многих революционеров — его «университетом»: он жадно читал и учился превращать беглые записи в четкое выражение мысли. В 1911 году он опубликовал под псевдонимом «Нурмин», которым при случае пользовался и в двадцатых годах, свои первые опыты в литературной критике — ряд фельетонов и критических заметок о Горьком, Аверченко, Андрееве в одесской газете «Ясная заря», выходившей под редакцией В. В. Воровского.

Несколькими годами позже он и сам стал редактором, когда партия послала его в город текстильщиков Иваново-Вознесенск, в трехстах километрах северо-восточнее Москвы, издавать газету «Рабочий край». Это вовсе не было ссылкой в провинцию, а важным партийным заданием. Иваново-Вознесенск, один из крупнейших промышленных центров России, город с населением свыше ста тысяч жителей, с 1880 года оставался оплотом рабочего движения. В 1905 году там работал один из первых Советов рабочих депутатов, и большевики всегда могли рассчитывать на верность и поддержку ивановских ткачей. В новую работу Воронский погрузился с головой, отдавая ей всю свою энергию. По необходимости ему приходилось без конца писать на самые различные темы, но главной его заботой была литература. Именно в «Рабочем крае» он опубликовал свои первые серьезные критические статьи⁴¹ и, не теряя времени, сразу представил читателям газеты молодых пролетарских поэтов Иваново-Вознесенска. Лучшим из них — Д. Семеновскому, М. Артамонову, И. Жижину — он позднее помог снискать все-российское признание, напечатав их стихи в «Красной нови». Приверженцы пролетарской культуры всегда считали, что рабочая литература

должна естественно возникнуть из развитого классового сознания. Поэты из Иваново-Вознесенска служили красноречивым доказательством в пользу этой теории.

В начале 1921 года была принята новая кадровая политика, согласно которой было решено, что ответственных партийных работников следует передвигать «с места на место, дабы дать им возможность шире изучить советский и партийных аппарат и облегчить им задачу борьбы с рутинной»⁴². И Воронского перевели в Москву. В его случае, возможно, действовали и другие пружины. Между 1919 и 1920 гг. он написал, по крайней мере, два письма Ленину. Насколько можно предположить — письма эти известны только в переложении, — они не имели отношения к литературе; Воронский докладывал в них о местных условиях и партийном строительстве в Иваново-Вознесенске и Тамбове. Тем не менее, благодаря этим письмам Ленин знал, что Воронский — редактор «Рабочего края», а строку из второго письма — «Я сижу пока в Иванове» — вполне можно толковать как некий прозрачный намек⁴³.

К тому времени имя Воронского уже попало на глаза и самому влиятельному писателю России — Максиму Горькому. Горький, старший по возрасту, всегда был героем младшего собрата по общему делу, Воронского, и как писатель и как сторонник революции. В 1905 году Воронский видел Горького в Гельсингфорсе; Горькому он посвятил один из первых своих серьезных критических опытов; Горькому послал — под псевдонимом А. Климский — два рассказа в надежде на публикацию в большевистском журнале «Просвещение»⁴⁴, литературным редактором которого тот был; и еще перед самой войной была встреча с Горьким в С.-Петербурге. Но только когда Воронский стал ответственным редактором «Рабочего края», он всерьез привлек к себе внимание своего идола. Интерес Горького, всегда радевшего за пролетарскую культуру, вызвали стихи молодых поэтов, которых публиковал в своей газете Воронский — поэтов, чей «акцент» показался буревику революции подлинно пролетарским, хотя в их поэзии, противопоставлявшей машинную цивилизацию умирающему деревенскому укладу, звучали ностальгические нотки. Горький упомянул о своем открытии Ленину, и тот немедленно отдал распоряжение своему секретарю:

«Прошу (комплект) достать “Рабочий край” в Иваново-Вознесенске. (Кружок настоящих пролетарских поэтов.) Хвалит Горький. Жижин, Артамонов, Семеновский»⁴⁵.

Действительно ли Горький рекомендовал Воронского на пост ответственного редактора планируемого журнала, впоследствии журнала «Красная новь», нам неизвестно. Так или иначе, но когда Воронский прибыл в Москву в 1921 году, Горький уже был его коллегой.

Горький редактировал в «Красной нови» художественный отдел вплоть до своего отъезда из России в 1921 году. По договоренности ни одна рукопись не поступала в типографию, пока по ней не прошелся

синий карандаш Горького и, по имеющимся данным, карандаш расходовался щедро⁴⁶. Даже после того как Горький поселился в Италии, он по-прежнему, как свидетельствует Воронский, «формально считался редактором литературно-художественной части журнала»⁴⁷. И пусть это не совсем верно, по крайней мере в административном смысле, но Горький в течение всего своего пребывания за границей действительно продолжал тщательно читать журнал, не скупился на советы и рекомендовал Воронскому новых авторов⁴⁸. Воронского явно устраивало, чтобы Горький официально был связан с «Красной новью» и, добиваясь этого, он чувствовал, что может рассчитывать на его поддержку в остервенелых литературных войнах, бушевавших в те годы. Как действующий редактор он не забывал, что имеет дело с действующим писателем: чуть ли не каждое его письмо содержало просьбу дать что-нибудь для журнала и упреки, когда просьба эта не выполнялась⁴⁹. Со своей стороны, он старался быть полезным Горькому: постоянно посылал новые материалы, держал в курсе последних литературных сплетен, устраивал авансы за еще не написанные произведения⁵⁰ и однажды предпринял соответствующие шаги, чтобы очистить имя Горького, не давая притянуть его к одному криминальному делу⁵¹. Но ни потатчиком, ни лстецом Воронский не был. Мог быстро и едко осудить занятого и нередко раздраженного корреспондента за небрежение или грубость⁵². В двух больших статьях, написанных Воронским в двадцатых годах о Горьком, было много высказываний о «мировоззрении», которые герою этих опусов отнюдь не пришлись по вкусу⁵³. Восторженные оценки Горького, на которые не скупился Воронский, были несомненно искренними и без малейшей заинтересованности. Препклонение, которое он испытывал перед Горьким в юности, постепенно переросло в теплые, даже близкие дружеские отношения. По мере того как положение Воронского-литератора становилось все более шатким, он, видимо, все чаще смотрел на Горького как на единственного человека, кроме членов своей семьи, кому он мог безбоязненно излить свои опасения и разочарования, будучи уверенным, что они будут выслушаны с сочувствием.

Понадобилось немало лет — вплоть до 1926 года, — чтобы Горький изменил обращение «Воронский» или «товарищ Воронский», с которого обычно начинал свои письма к А. К., и стал обращаться к нему по имени и отчеству⁵⁴. При этом он всегда уважительно поощрял младшего собрата по цеху — его работу как редактора, как критика, а с 1927 года как многообещающего автора художественных произведений. Как он писал Воронскому в 1924 году, «я вообще умею ценить человеческую работу, и Вы можете быть уверены, что я хорошо представляю себе, каких трудов стало Вам поставить журнал так, как Вы сумели это сделать». Прочитав первые главы книги «За живой и мертвой водой», Горький написал Воронскому: «...если Вы можете — хотя бы на время, забывать о том, что Вы — критик, из Вас выработался бы очень хоро-

ший, очень интересный беллетрист». В 1929 году, возвращая одному из своих корреспондентов рукопись, нуждавшуюся, по его мнению, в редакции, Горький заметил, что «среди современных редакторов я не вижу никого, кто мог бы оценить ваш роман по его достоинствам. Это мог бы сделать А. К. Воронский, но, как вы знаете, он “не у дел”»⁵⁵. В искренности этих высказываний сомневаться не приходится: Горький повторял их другим своим корреспондентам и, как увидим далее, был, пожалуй, одним из самых негибких и откровенных защитников Воронского на протяжении всех двадцатых годов и даже когда тот оказался в числе гонимых⁵⁶.

Как ни странно, но, пожалуй, отсутствие у Воронского громкого имени и недостаток опыта тут как раз и нужны были партии. Чтобы привлечь лучших писателей, требовался редактор со вкусом, пониманием и тактом. И в то же время необходим был человек, которого не стали бы заранее связывать с какой-либо особой школой или с особым строем литературных идей. Крайне важная работа по политическому воспитанию могла быть доверена только большевику, но такому, кто в партийном аппарате занимал положение достаточно незаметное, чтобы не вызывать отталкивания и неуважения, которое писательская братия испытывает к профессиональным политикам, подвизавшимся в литературе. Несомненно, тут нужен был человек не слишком знаменитый, который стал бы прежде всего заботиться о собственном признании, но и достаточно известный, пользующийся уважением среди партийных функционеров. В идеале желательно было найти человека с честолюбием, готового пойти на риск, но скромного, способного подчинить личные честолюбивые стремления более широким нуждам литературного журнала.

Воронский отвечал всем этим требованиям, и успех «Красной нови» показал, что партия сделала правильный выбор. Он отнюдь не горел желанием служить послушным инструментом партийной политики, правда, и партия не имела намерения ограничивать его роль. Ему дали шанс проявить себя и он от него не отказался. Несмотря на неопытность, Воронский обладал хорошей базой; три года работы в газете «Рабочий край» явились ценной практикой: он научился писать быстро, хорошей прозой, освоил язык критики и знал, как поладить с молодежью. За два года в «Красной нови» он не только обрел признание, но и настолько овладел своим делом, что у него оставалось достаточно энергии и на кое-что другое. У большинства людей руководство таким журналом съело бы целый рабочий день, и Воронский, что и говорить, отдавал «Красной нови» всего себя и все свои способности. И все же полностью работа в журнале его не удовлетворяла. Очень скоро он, совместно с Бухариным, стал выпускать «Прожектор» — популярный вариант «Красной нови». Он приложил руку и к редактированию четырех наиболее значимых сборников того времени — «Наши дни»,

«Круг», «Альманах Красной нови» и «Перевал» (последний недолгое время). Организовал и возглавил издательство «Круг» — своего рода филиал «Красной нови», — публиковавшее печатавшиеся в художественном отделе журнала произведения отдельными книгами в твердых переплетах; участвовал в деятельности издательства «Красная новь»; редактировал литературную серию, выпускаемую Главполитпросветом, и работал редактором в беллетристической секции Госиздата. Не одобряя официальных литературных организаций, он, тем не менее, не отказался войти в совет директоров и президиум Всероссийского союза писателей (ВСП), состоявшего главным образом из «попутчиков», а позднее представлял эту организацию в Федерации объединений советских писателей (ФОСП).

Но Воронский не был только чиновником от литературы. Кроме чтения огромного числа книг и рукописей — удел каждого добросовестного редактора — он много писал сам, став крупным критиком и теоретиком. Его произведения появлялись в различных журналах, однако подавляющее число напечатано на страницах «Красной нови». За семь лет работы редактором этого журнала Воронский опубликовал без малого сорок больших статей в самых различных жанрах: обзоры, фельетоны, полемические заметки, теоретические исследования, «силуэты» отдельных писателей и рецензии. Многие из этих публикаций собраны в книгах, важнейшими из которых являются: «На стыке» (1923), «Искусство и жизнь» (1924), «Об искусстве» (1925), «Литературные записи» (1926) и «Литературные типы» (1927).

Работа Воронского в «Красной нови» внезапно оборвалась в 1927 г.: его сняли с должности редактора и исключили из партии, обвинив в «троцкистской» деятельности. Подробно о постигших его гонениях будет рассказано в последней главе этой книги. Тут достаточно сказать, что в дальнейшей его жизни периоды репрессий перемежались периодами пребывания на свободе. Он по-прежнему много писал и почти все написанное сумел напечатать, но в строительстве новой литературы практически активного участия не принимал. В партии его восстановили, хотя, насколько нам известно, в «ошибках», которые ему вменяли, он публично не каялся. Последний его арест относится к 1937 году — году «Великой чистки»; он был расстрелян в 1938 г.

О частной жизни Воронского известно крайне мало, разве что то, что у него были жена и дочь. Дневники, если таковые и велись им, в печати не появлялись; комплекты его журнала погребены в таких архивах, которые напрочь закрыты для иностранцев; из его, надо полагать, обширнейшей переписки опубликована лишь небольшая часть (письма к Горькому). Все эти лакуны, тем не менее, не столь уж важны: Воронский, истинный профессионал, наверняка хотел бы, чтобы о нем судили по тому, что им самим опубликовано. По духу его собственных статей, по свидетельству тех, кто был с ним связан, по пере-

писке с Горьким, перед нами предстает человек, богато одаренный такими качествами — энергия, напористость, честолюбие, — которые предполагают ригористичность, но в то же время наделенный мягкостью и даже наивностью — интересное сочетание, свойственное многим старым большевикам. Воронский был человеком сентиментальным, и это чувствуется даже в его повествованиях о своих злоключениях; его рассказы о политических ссыльных — автобиографичны, полны лирики и ностальгии о прошлом. При всем том в нем жила глубокая вера в правильности своих действий — вера, которая помогла ему пройти через все превратности своей судьбы, но очень плохо вооружила против цинического прагматизма Сталина. В его деятельности нельзя найти и следа карьеризма. Успех своего журнала он считал важнее собственных успехов, процветание советской литературы было для него намного важнее, чем любой значительный пост, какой ему могли бы дать. Хотя молодые писатели любили его, врагов — яростных, принципиальных — у него тоже хватало, однако даже они относились к нему с уважением.

П. С. Коган — один из самых заклятых и явных противников Воронского — писал о нем: «Он больше, чем кто-нибудь из современных критиков, мог взять на себя огромную задачу перевода нашей литературы на новые рельсы, так как сочетал в себе с революционным закалом истинное чутье и глубокую любовь к литературе»⁵⁷.

Ответственным редактором «Красной нови» Воронский пробыл всего шесть лет. Но и за шесть лет этот тихий невысокий человек в пенсне и черной косоворотке, имевший вид «вечного студента», стал одной из самых значительных фигур в русской литературе двадцатого века. Его исключительная энергия, его бескорыстие, его убежденность в том, что литература должна служить совершенствованию общества, его многогранность как литератора — полемист, критик, теоретик, организатор литературного процесса — все эти качества роднят его с великими издателями и критиками девятнадцатого века — Некрасовым, Белинским, Панаевым, Дружининым.

Почему большевистская партия решила сделать инструментом своей борьбы за новую литературу не издательство, не литературное сообщество, а журнал? И почему такой журнал, который чуть ли не через пятьдесят лет возрождает традиции, по мнению многих, непригодные для века, ценившего введение нового? Вопросы эти основополагающие при обсуждении той формы, какую в двадцатые годы приняла русская литература. Очень важно понять, что это за традиция, что она означала для большевиков в 1921 году и почему ее избрали в качестве модели для журнала и всей литературы, предназначавшихся выявить высокие идеалы нового общества.

ТРАДИЦИЯ

В письме к своему ближайшему другу В. П. Боткину Белинский писал:

«...Для нашего общества журнал — все, и <...> нигде в мире не имеет он такого важного и великого значения, как у нас <...> Журнал поглотил теперь у нас всю литературу — публика не хочет книг — хочет журналов и в журнале печатаются целиком драмы и романы, а книжки журналов — каждая в пуд весом».⁵⁸

Он не знал и половины того, что последует. В 1840 году, когда Белинский делился с Боткиным этими соображениями, толстый журнал пребывал еще во младенчестве; десятилетие спустя он стал влиятельнейшим литературным и (по мнению многих) общественным явлением России. Каждому мало-мальски образованному россиянину были хорошо знакомы такие названия как «Современник» (1836—1866), «Отечественные записки» (1839—1884), «Русский вестник» (1856—1906), «Вестник Европы» (1866—1918), «Русское богатство» (1876—1918), «Русская мысль» (1899—1918) и многие другие. И уж по крайней мере один из них он наверняка регулярно читал. По сегодняшним меркам их тираж был невелик⁵⁹, но значение их не шло в сравнение с числом выпускаемых экземпляров. Как указывал Белинский, «не больше пяти [индивидуальных. — Р. А. М.] сочинений разошлось у нас во сто лет в числе 5.000 экземпляров, — и между тем есть журнал с 5.000 подписчиков»⁶⁰. В стране, где газеты были выхолащены, университеты в основном — бессильны, а свыше девяноста процентов населения неграмотны, толстые журналы являли собой те оазисы, в которых развивалась культура. Там впервые появлялись в свет новые романы, повести, рассказы и стихи. Там мужала литературная критика, набираясь стойкости и силы. Там еле слышные ритмы общественной жизни разрастались в ровное, устойчивое пульсирование общественно-значимых споров и дискуссий.

Подобно университетам, журналы стремились объять все виды интеллектуальной деятельности, освещая ее в целом ряде отделов, которые были образованы по различным специальностям. И точно так же, как университеты не просто хранят и передают знания, но и умножают их и формируют, толстые журналы не только описывали общество, но и помогали характеризовать его, направлять и оживлять. И в этом рус-

ские журналы имели больше веса, чем их прославленные двойники в других странах — такие, как *The Edinburgh Review*, *Nouvelle Revue Française*, *North American Review*. В России толстые журналы выполняли множество функций, которые на Западе возлагались на общество в целом. Прежде всего, они предоставляли поле деятельности большинству творческих и энергичных людей того времени — людей, жаждавших перемен, но не находивших эффективного пути служить их воплощению при существующем укладе русской жизни. В Англии, в Америке или во Франции они, возможно, стали бы политиками, предпринимателями, общественными деятелями. В России занятия такого рода не значились в реестре узаконенных профессий, находились в зачаточном состоянии и были доступны только немногим избранным. Для молодых людей из низов, убежденных в ценности духовной жизни, выбор существенно значимых профессий был особенно ограничен. И вот в толстых журналах они находили место для себя, их талант ценился там выше социального статуса, а интеллект — выше престижа. А поскольку культура в России всегда находила наивысшее выражение в печатном слове, писательство для этих молодых людей обрело глубочайшее общественное значение.

История толстого журнала сравнительно коротка, совпадая, грубо говоря, с пятидесятилетним сроком существования «Отечественных записок», с 1839 г. по 1884 г. Его корни уходят в далекое прошлое — к фольклорным песням, передававшим настрой и ритм народной жизни от поколения к поколению; к древнерусским хроникам, запечатлевавшим отдельные события и даже порою комментировавшим их с некой точки зрения, похожей на редакторский карандаш; к так называемым «курантам» — рукописным выдержкам из докладных записок послов семнадцатого века, которым надлежало держать царя в курсе того, что происходило за рубежом. В середине восемнадцатого века слово «журнал» употреблялось для обозначения любого печатного издания, которое не являлось книгой или газетой, выходило периодически и публиковало различные материалы, а не только сообщения о текущих событиях. Первым русским журналом можно считать «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие». Публикуемые нерегулярно в С.-Петербурге между 1755 и 1764 гг. Академией наук и издаваемые Герхардом Фридрихом Миллером, «Сочинения» предлагали читателю ученые статьи, гуманитарные и естественнонаучные, на самые различные темы, библиографию русских и зарубежных книг и немного изящной словесности, русской и переводной. Само по себе это начинание не заслуживает серьезного внимания. Но им был сделан первый шаг. В последующие сто пятьдесят лет журнал оставался в России основной формой периодического издания, и хотя выпуск первой газеты датируется 1702 годом, вплоть до конца девятнадцатого века тягаться с журналами она не могла⁶¹.

В целом, журналы восемнадцатого века были пустыми однодневками. Их выпускали не профессиональные журналисты, а любители, не способные предложить читателю ничего похожего на то, что печатали «обозрения» типа английского «Monthly Review» (1749—1845), в котором в дополнение к литературе и критике публиковались статьи по различным вопросам из области естественных и гуманитарных наук. Тем не менее, именно благодаря этим журналам давала о себе знать проклевывающаяся в России урбанистическая цивилизация. Музыка, моды, живопись, драма, медицина, экономика — каждой посвящалось отдельное издание⁶². То же относится и к главным литературным направлениям; среди первых их представляли «Трудолюбивая пчела» Сумарокова (1756); «Полезные увеселения» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763), издаваемые кружком Хераскова; «Невинное упражнение» (1763) Богдановича. В этих первых журналах и зародилась традиция соединять в одном лице издателя и автора — традиция, которая несомненно упрочилась в девятнадцатом веке, когда Пушкин основал свой «Современник», и с тех пор соблюдалась многими писателями: Некрасовым, Михайловским и Салтыковым-Щедринным — авторами-издателями «Отечественных записок», Достоевским («Время» и «Эпоха»), Короленко («Русское богатство»), Горьким («Летопись»), а в наше время Твардовским — главным редактором и автором «Нового мира».

Чего явно недоставало в то время, да и в первые два десятилетия девятнадцатого века, так это журналов общего — «энциклопедического» — типа. Даже при том, что детище Карамзина «Вестник Европы» (1802—1830) и «Сын отечества» (1812—1830), выпускаемый Гречем, были больше по объему, чем журналы восемнадцатого века, и ставили перед собой задачи, о каких те не смели и мечтать, они, тем не менее, были ограничены в своем диапазоне: первый сосредоточивался на русской истории и археологии, второй — на литературе и истории. Как все журналы, им предшествовавшие, экономических, политических и социальных проблем они не касались.

Совершенно отдельно от журналов общего типа стоят двенадцать — если не более — «сатирических» журналов, начало которым, в 1769 г., положила Екатерина Великая своим журналом «Всякая всячина», выходившим до 1774 года⁶³. Хотя предполагалось, что «сатира» эта будет, так сказать, «с доброй улыбкой», направленная против недостатков отдельных личностей, а не системы в целом, она, тем не менее, читалась — а в большинстве случаев и писалась, — как критика политики и общества. В этом коренилась основная причина, почему ни одно из этих изданий долго продержаться не могло. Но они сыграли исключительно важную роль в истории журналистики, литературы и литературного языка. Они были первыми печатными изданиями, которые осмелились всерьез коснуться общества в целом, и не только его верхи, они первыми продемонстрировали, что можно обсуждать важные вопросы, пользуясь «презренной» до той поры повествовательной

прозой, первыми показали, что простой язык личной переписки и повседневных разговоров обладает достаточными ресурсами и вполне годится для целого ряда литературных форм, самыми употребительными из которых в этих журналах стали: анекдот, диалог, скетч, письмо к издателю и обращение к читателю. Быть может, оттого, что все эти журналы затрагивали одни и те же проблемы, смотрели на мир в одной и той же манере и что всех их постигла одна и та же участь, их привлекательность для последующих поколений журналистов несоразмерна срокам их существования и объема.

Большинство этих журналов выпускалось не в коммерческих целях; расходы на их издание редко когда окупались. Прежде всего, из-за очень маленького тиража. Первые выпуски «Всякой всячины» — журнала самой императрицы — выходили тиражом в 1.692 экземпляра, а тираж новиковского «Трутня» за 1769 г. равнялся в среднем 1.240 экземплярам, при том, что как только утрачивалась новизна, тиражи эти падали наполовину. Редкий журнал мог похвастать тиражом в 500—600 экземпляров; для большинства эта цифра колебалась между 250 и 300, а некоторые не могли достичь и ста. Так, крыловская «Почта духов» насчитывала всего 80 подписчиков. Предельное число зависело, разумеется, от размера книжки журнала и ее продажной цены. Пожалуй, в качестве показательного примера можно взять достаточно «толстый» и престижный «Московский журнал» Карамзина, который в 1791 г. имел 256 подписчиков, а в следующем, 1792 — 294 подписчика, и это более или менее покрывало расходы на его издание⁶⁴. Впрочем, подписчики на эти первые русские журналы жили по большей части в двух столичных городах; провинциальные помещики — те, что умели читать, — предпочитали что-нибудь попроще: лубочные книжонки, календари, сонники, песенники.

Форма, отлитая восемнадцатым веком, стала давать трещины в двадцатых годах следующего столетия, а в тридцатых — когда журналы расширили круг воздействия и стали добиваться успеха у тех, кто по тем временам считался широкой аудиторией — совсем раскололась. Первым журналом нового типа был болгаринский «Северный архив» (1822—1829), помещавший на своих страницах статьи по русской истории, описания всех значительных исследований, производимых в России, многочисленные «статистические» обзоры, а также потчевавший читателей серией приложений с нравоучительной и сатирической критикой тогдашнего общества. Вскоре и в других журналах появились рецензии на значительно большее число книг и регулярно добавлялись разделы, предназначенные освещать столь долгое время пренебрегаемую сферу экономики, например, строительство железных дорог, естественные науки, коммерцию, сельское хозяйство и географию. Формировался новый тип журнала — журнала, который стремился обслуживать не одну только литературу, или искусства, или гуманитарные знания, но все области жизни общества. Это и был так называемый

«энциклопедический» журнал. Пожалуй, первым такого рода журналом можно считать «Московский телеграф» Николая Полевого, основанный им в 1825 году. Главным его направлением оставалась литература: в нем печатались лучшие молодые писатели того времени — среди них Пушкин, Вяземский, Одоевский; рецензировались новейшие русские и иностранные книги; на его страницах появились портреты главных властителей дум — романтические божества: Скотт, Байрон, Шиллер и Гёте. Кроме того Полевой публиковал статьи по истории, мифологии, археологии, юриспруденции, экономике, математике и множеству других предметов. Он даже не гнушался представлять читателям последние моды и помещал картинки новомоднейших тогда стилей мебели.

Расширяя круг своих интересов, энциклопедический журнал прокладывал дорогу толстому журналу, который возник в конце тридцатых — начале сороковых годов. Толстый журнал отличался от энциклопедического во многих отношениях: его литературный отдел принципиально строился не на поэзии, а на прозе; много места отводилось литературной критике, сильной и злободневной; и самое главное, он не был губкой, готовой впитывать всё и вся, а тщательно продуманной структурой, организованной согласно принятой «линии», которая отражала определенную идеологию. Наиболее полное выражение эта линия находила в литературной критике, но пронизывала и формировала все отделы, придавая журналу цельность и единство. Этой стержневой «линией» могло быть славянофильство, как в погодинском «Москвитянине» (1841—1856), или народничество, как в «Слове» (1878—1881), или западничество, как в «Отечественных записках» в первые годы их существования, или марксизм, как в «Начале» (1899), или кредо кадетов, как в «Русской мысли». Когда менялись пристрастия, проблемы, мнения, вместе с ними изменялась и «линия». Но без собственной «линии» журнал не мог быть подлинно «толстым журналом». Стоило «линии» истощиться или исчезнуть, что обычно случалось в периоды ужесточения цензуры, и толстый журнал довольно скоро превращался в безликий набор или коллекцию случайных материалов.

Действие этого закона как нельзя лучше иллюстрирует известнейший журнал нашего века — впрочем, как и любой журнал века минувшего. «Современные записки» были основаны в Париже в 1920 году специально по типу и подобию толстых журналов девятнадцатого века; не случайно названия двух из них — «Современник» и «Отечественные записки» — прозвучали эхом, соединившись в его названии. Хотя, по мнению многих читателей «Современных записок», они были лучше любого из своих предшественников, журнал, по-видимому, не оказывал того воздействия, на которое рассчитывали его издатели. И один из них, И. И. Фондаминский-Бунаков, полагал, что знает почему:

«Дело в том, что все русские журналы были связаны с определенным мирозерцанием. Мирозерцание лежало в основании всякого

политического направления и каждого журнала. Такова уж русская традиция. Русский интеллигент неспособен ни жить, ни действовать без миросозерцания. Тут ничего не поделаешь...»⁶⁵.

Таким образом, следовало выработать «мировоззрение». Однако признать необходимость оно было куда проще, чем его сформировать. Издатели журнала принадлежали к эсерам, однако им хотелось обращаться ко всем оказавшимся в эмиграции русским, независимо от их взглядов, убеждений или предубеждений. Как же было это сделать? Марк Вишняк, главный редактор «Современных записок», так решал эту проблему:

«... Как в политике “фронт” и здесь должен быть достаточно широкий, — но не безграничный. Говоря конкретно: идеализм против материализма, понимая под первым все виды идеализма — от кантианства до положительной религиозности. Сотрудников не-идеологического толка не устранишь от участия в журнале — ни в коем случае! Только переводить их на другие рельсы, предлагать им — например, Ивановичу, — писать на политические, социальные, экономические темы, а не на общие, миросозерцательные!»⁶⁶.

Сколь бы существенна ни была для толстого журнала железная идеология, одна она еще его таковым не делает. Идеология, в конце концов, может присутствовать и в изданиях, которые пекутся о поэзии и не жалуют злободневную литературную критику или сосредоточены исключительно на литературе, — в изданиях, которые, иными словами, «толстыми журналами» не являются. Нет, тут должны наличествовать все упомянутые выше черты: компактность структуры, определенная идеология, литературная критика и предпочтение, оказываемое прозе. Все вместе они и составляют «толстый журнал», определяя его как жанр.

Первым русским журналом, удовлетворявшим всем этим требованиям, были «Отечественные записки» — не тот журнал, который в 1820 г. был основан Свиным и прекратился в 1831 г., а совсем новое издание, осуществленное Андреем Краевским в 1839 году. В объявлении, помещенном за несколько месяцев до выхода в свет первого выпуска, Краевский так писал о задачах и целях своего детища:

«...Споспешествовать, сколько позволяют силы, Русскому просвещению по всем его отраслям, передавая отечественной публике все, что только может встретиться в литературе и в жизни замечательного, полезного и приятного, все, что может обогатить ум знанием или настроить сердце к восприятию впечатлений изящного, образовывая вкус».⁶⁷

При таком широком диапазоне, полагал Краевский, необходимо не меньше 300—400 страниц в каждой ежемесячной книжке журнала. Иными словами, «Отечественные записки» должны были стать «*журналом энциклопедическим* в полном значении этого слова, т. е. [они. — Р. А. М.] будут вмещать в себе всё заслуживающее особенного внима-

ния русского читателя». Но Краевский тут же оговаривался, что подобный журнал не может представлять собою просто компиляцию: по каждой предлагаемой в нем теме должно быть высказано «свое собственное мнение, свой взгляд», который будет «не только выражаться в выборе статей, помещаемых в этих отделах, но и обнаруживался бы положительно в суждениях о современных учениях и литературных произведениях — в критике». В то же время этот «взгляд» нельзя будет свести к позиции той или иной «литературной партии». «Отечественные записки» будут выступать как независимое самостоятельное издание⁶⁸.

Краевский планировал восемь постоянных отделов и подробно описывал, чем каждый из них будет заниматься. Первым шел отдел под названием «Современная хроника России», в котором предполагалось освещать все касающееся «замечательных и любопытных явлений жизни русской»⁶⁹ во всех областях, включая — уникальная особенность журнала! — сообщения о деятельности правительства, представленной выдержками и заключениями из официальных документов. Здесь продолжались традиции прежнего энциклопедического журнала; но, хотя Краевский и придавал этому отделу первенствующее значение, он занимал в журнале лишь небольшую часть. Затем шел отдел «Науки», который должен был содержать статьи по географии, математике, статистике и теории литературы, причем особое внимание в нем должно было уделяться русской истории и истории русской литературы. Отдел «Словесность» включал как поэзию, так и прозу (в первом номере они составляли два отдельных раздела), и не в отрывках или в сокращенных вариантах, а в полном объеме; сюда же входили и переводы из иностранных литератур. Отдел «Художества» должен был представлять «статьи по теории и истории четырех свободных художеств: музыки, живописи, скульптуры и архитектуры»⁷⁰, а также хронику текущих событий, особенно отчеты о выставках в России и за рубежом. В отделе «Домоводство, сельское хозяйство и промышленность вообще» относительно двух последних продолжалась старая традиция: рассуждать о прозаических аспектах отечественной экономики. Зато первая — домоводство — была новшеством, которое свидетельствовало об известном росте материальной стороны цивилизации в России в самом высоком смысле; издатель надеялся содействовать благополучию домашнего очага, радостям повседневной жизни, подлинному «comfort» — содействовать способами, «понятными и, может быть, необходимыми для каждого отца семейства»⁷¹. В первом же выпуске журнала подробно обсуждались приготовление и вкусовые достоинства трюфелей. Отдел «Критика» должен был заниматься значительными литературными новинками, отечественными и иностранными: так, в первом выпуске печаталась длинная хвалебная статья о недавно выполненном переводе «Фауста» Гёте. Отдел «Современная библиографическая хроника» предлагал читателю перечень появлявшихся в печати из месяца в ме-

язя русских книг с их краткими характеристиками, а также наиболее выдающихся немецких, французских и английских. Наконец, в отделе «Смесь» предполагалось сообщать любопытные новости легкого содержания.

Все объявленные Краевским отделы наличествовали в первом выпуске «Отечественных записок» за январь 1839 г. и продолжали неукоснительно появляться на протяжении многих последующих лет. По сути, все журналы имели более или менее ту же структуру. Разумеется, специфические интересы и специфические нужды порождали варианты: так, в «Москвитянине» в отделе «Церковное красноречие» печатались проповеди, что отражало тесные контакты в сороковых годах его издателей с церковью. Однако было невозможно ввести сколько-нибудь существенные изменения, не разрушив сам жанр. В «Отечественных записках», как и в большинстве толстых журналов, в каждом выпуске по меньшей мере половину его занимали литература и критика, и оба эти отдела были намного интереснее и живее, чем остальные. С самого начала ведущим критиком был Белинский: он устанавливал и проводил «линию» (практически все написанное им с 1839 года и до самой смерти публиковалось в «Отечественных записках») и разумеется, что художественная литература, помещаемая на страницах журнала, иллюстрирует его теории «национальной» литературы — иными словами, «натуральной» (читай, реалистической) прозы. «Отечественные записки» возвестили начало новой эры русского журнализма. Очень скоро они завладели всем литературным полем, сумев привлечь всех лучших писателей и большую часть понимающих читателей. Если на первый выпуск подписалось 1.200 человек, то в 1847 году подписчиков было уже 4.000 — цифра, по меркам того времени, астрономическая. Главные соперники «Отечественных записок» оказались далеко позади: в том же 1847 году «Москвитянин» насчитывал всего 300 подписчиков, а «Современник» насреб лишь 233. Но вслед за «Отечественными записками», проложившими путь, открывались новые журналы, старые подновлялись. В конце сороковых годов толстые журналы заняли ведущее положение в культурной жизни России. И удерживали его целых полвека⁷².

II

Рассмотрим некоторые из главных сил, работавших на создание толстых журналов и принесших им широкое признание.

Одну из них можно назвать физической или количественной. Все озрастающая многослойность русского общества давала в руки журналистам — если только они умели пересмотреть свое представление о том, чем может заниматься журнал, — почти безграничный материал. Появление энциклопедических журналов показывало, что издатели это разумели. Меж тем по мере того, как грамотность и начатки культуры

стали проникать в общество, потенциальный журнальный рынок медленно, но верно расширялся. Восторги, которые Анна Андреевна, жена Городничего из гоголевского «Ревизора», расточает романам Барона Брамбеуса — тогдашнему популярному чтиву — показатель вершины просвещенности в заштатном городишке. Однако по сравнению с провинциальными дамами одного-двух предшествующих поколений героиня «Ревизора» шагнула далеко вперед; а так как общий уровень образования возрастал, ее внучки, надо полагать, выписывали, не задумываясь, новые журналы и даже, пожалуй, ежемесячно прочитывали их от корки до корки. Журналы эти предназначались умам, украшенным более или менее хорошим образованием. Обладатели этих развитых умов читали запоем и, возможно, даже подписывались на какой-нибудь из специализированных журналов; но им также требовалось что-то доступное и недорогое, открывавшее возможность быть *au courant** последних литературных новинок, а для этого как нельзя лучше годился толстый журнал. Среди этих новых читателей многими владел зуд сочинительства, и журналы были для них счастливой отдушиной, предоставляя широкую аудиторию и случай обрести интеллектуальный, а то и социальный престиж, если происхождение новоиспеченного автора ему это автоматически не обеспечивало, и, что часто было куда важнее, давало возможность заработать себе на жизнь. Вести борьбу с газетами за читателей, за свежие таланты, за интересный материал журналам тогда еще не приходилось. Конечно, после того, как в 1789 г. правительство разрешило существование частных издательств во всех городах России, книгопечатание резко возросло и с тех пор неизменно увеличивалось⁷³. (В тридцатых и сороковых годах девятнадцатого века недорогие и приятные на вид книги русских писателей, издаваемых А. Ф. Смирдиным, создали широкий книжный рынок не только в столице, но и в провинции.) Но книги, продукция одного-единственного автора, вряд ли могли иметь такой же спрос, как журналы, которые предлагали в десять раз больше имен и сюжетов за четверть цены.

Другим действенным фактором была экономика. В восемнадцатом веке, если молодой человек хотел зарабатывать себе на жизнь пером, он всегда имел возможность заняться переводом: жажда поглощать иностранные романы казалась неутолимой. Или, если, подобно Эмину и Чулкову, у него обнаружилась искра оригинального таланта, он мог сочинять плутовские повести, или приключенческие романы, или любовные истории в расчете на ненасытную аудиторию среди купцов, провинциальных помещиков и, по правде говоря, среди многих знатных дам. («Повесть о приключениях аглинского милорда Георга» — беллетриста Матвея Комарова, напечатавшего ее в 1772 г., выдержала

*В курсе (*фр.*).

тридцать изданий, из них семь при жизни автора). Иными словами, тогдашняя коммерческая литература состояла, в основном, из прозаических беллетристических произведений; и творившим в «высоких» жанрах — поэзии и прозе — редко удавалось заработать средства к существованию сочинительством. А так как коммерческий успех зависел от удовлетворения вкусов явно темной, неразвитой аудитории — и значит, приходилось добровольно приковывать себя к бесконечно вращающемуся колесу перевода — серьезный писатель со средствами не считал нужным за подобным успехом гоняться. Вот, например, как в начале девятнадцатого века реагировал на свое столкновение с миром московской коммерческой литературы поэт Константин Батюшков:

«Кто не бывал в Москве, тот не знает, что можно торговать книгами точно так, как рыбой, мехами, овощами и пр., без всяких сведений о словесности, тот не знает, что здесь есть фабрика переводов, фабрика журналов и фабрика романов и что книжные торгаши покупают ученый товар, то есть переводы и сочинения, на вес, приговаривая бедным авторам: не качество, а количество! Не слог, а число листов! Я боюсь заглянуть в лавку, ибо, к стыду нашему думаю, что ни у одного народа нет и никогда не бывало столь безобразной словесности»⁷⁴.

Именно на этой «безобразной словесности» и на ее потребителях построили свои карьеры трое примечательнейших людей начала девятнадцатого века: Николай Иванович Греч, Осип Иванович Сенковский и Фаддей Венедиктович Булгарин. Все трое писали повести и романы в том самом духе, какой Батюшков находил достойным сожаления, и все трое пользовались доброй славой в домах купцов, чиновников низших классов и провинциальных помещиков. («Барон Брамбес» — писатель, которым зачитывалась гоголевская Анна Андреевна — псевдоним О. И. Сенковского.) К тому же, сообразив, что их читатели хорошо примут и периодические издания, они, не теряя времени, принялись разрабатывать и эту жилу. По признанию Греча, его «Сын отечества» был «первым из журналов (если исключить «Вестник Европы»), которые издателю своему приносят не убыль, а доход, которые дают ему возможность посвятить себя избранному им делу. До того времени издавать журнал значило задолжать в типографию и в бумажную лавку»⁷⁵.

Булгаринская «Северная пчела» строилась по формуле: «информация и развлечение»; вместе с последними новостями, полученными из России и из-за рубежа, читателя развлекали повестями и рассказами, статьями о музыке и театре, обзором книжных новинок и обширным отделом «Смеси». Все это подавалось гладким непритязательным слогом. «Библиотека для чтения», издаваемая А. Ф. Смирдиным и редактируемая Сенковским, предназначалась провинциальным читателям и, насчитывая от 5.000 до 7.000 подписчиков, была, с коммерческой точки зрения, самым успешным журналом из всех, какие до тех пор принимались в России. Сам Сенковский составил себе на нем состояние; получая, кроме постоянного годового жалования в 15.000 рублей,

по 6.000 рублей за каждые 3.000 проданных им книг журнала и по 2.000 рублей за каждую последующую тысячу⁷⁶. Старые журналы, в которых большая часть отводилась поэзии, с поворотом журналов в сторону прозы быстро стали сходить на нет. В начале 1830 года одна только Москва могла похвалиться шестью журналами: «Вестник Европы», «Московский телеграф», «Дамский журнал», «Московский курьер», «Атеней» и «Галатей». Но тремя годами позднее из них осталось всего три; три выходили в С.-Петербурге и три в провинции. То есть, девять журналов на страну с населением в пятьдесят два миллиона и, надо полагать, кругом читателей свыше миллиона!

Эти трое — Греч, Булгарин и Сенковский — наглядно показали, что занятие литературой может обеспечить изрядный доход, и не видели причины этого стыдиться. Греч заявлял, что деньги, получаемые от сочинительства, — «это доход точно такой, какой от дома, от деревни, нажитых собственным трудом. Это — жалованье, получаемое за непрерывные, тяжкие, честные труды, и отнюдь не недостаточное для вознаграждения человека за многия лишения, за непрерывные досады, огорчения и даже обиды...»⁷⁷. В длинном рассуждении по поводу того, почему русская литература недостаточно развита, Булгарин винит в этом общество, ставящее во главу угла материальные достижения и очарованное всем французским; при этом, однако, по его мнению, «едва ли не важнейшее препятствие к успехам Словесности <...> есть недостаток возмездия за труды и время. Не один умный и образованный человек, который был бы отменным Автором, должен подавить в себе благородную страсть и писать просьбы и резолюции, чтоб избежать нищеты, которою угрожает ему занятие Словесностью. Воля ваша. Литератор должен быть привязан к Словесности душою и телом. Мы имеем примеры страсти богатых и знатных людей к Авторству, которая всегда оказывалась несколькими статейками и гибла в омуте наслаждений и честолюбия.

— Труд не для богатых»⁷⁸.

Подобные чувства лишь усиливали предубеждение, которое многие «любители», вроде Батюшкова, питали к малейшему намеку на «торгашество» в литературе. В начале девятнадцатого века это предубеждение распространялось и на журналы — на те цитадели торгашества, которые защищали Булгарин, Греч и Сенковский. Перемены, однако, были неизбежны. Кое-кто из «любителей» стал задаваться вопросом, так ли уж непременно успех, которого эти столь презируемые ими люди достигли, зависит от того рода сочинительства, каким они пробаваются? Иными словами, так ли уж неотвратимо хорошая литература и хороший заработок исключают друг друга? В конце концов, уважаемая литература вполне может рассчитывать на коммерческий успех, примером чему служила «Полярная звезда», в двадцатые годы приносившая своим издателям, Рылееву и А. А. Бестужеву, 2.000 рублей чистого дохода. Один из лучших журналов того времени, «Вестник

Европы» также был небезвыгодным занятием. Да и те же Булгарин, Греч и Сенковский постоянно заигрывали с теми самыми писателями, которые их шпыняли. Именно Пушкин более, чем кто-либо другой, сломал враждебность к деньгам в своих собратях по перу. Его знаменитое — «я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола»⁷⁹ — возвещало намерение быть профессионалом в булгаринском смысле этого слова и давало разумное объяснение, каким образом можно получать деньги, не теряя достоинства и благоприличия. В письмах он неоднократно говорит о своих произведениях на языке рынка и бухгалтерии. Так, он предлагал Гречу продать «кусок» из «Кавказского пленника» по бросовой цене, «чтоб товар не залежался»⁸⁰. А иногда и торговался, требуя заплатить побольше. Своим друзьям — Вяземскому, например, — которых шокировала сама мысль торговать произведениями литературы, как баранами или баранками, Пушкин отвечал, что он — не писатель восемнадцатого века и не может позволить себе сочинять стихи ради одного только удовольствия:

«...Должно смотреть на поэзию, с позволения сказать, как на ремесло. Руссо не впервой соврал, когда утверждает *que c'est le plus vil des métiers. Pas plus vil qu'un autre**. Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне — на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом. Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезаает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу; все это в порядке вещей...»⁸¹

С другой стороны, многие пассажи в пушкинских письмах и стихах, по всей видимости, говорят обратное: он протестует против коммерциализма. Но, как заметил Б. М. Эйхенбаум, Пушкин протестовал не против принципа коммерциализма, а против того рода коммерческой литературы, в которой практиковались Булгарин, Греч и Сенковский и которая была для Пушкина синонимом бесстыдного угождения дурным вкусам. Своей «Полтавой» Пушкин, по мнению Эйхенбаума, надеялся показать, что хорошая литература может иметь широкий успех и к тому же приносить деньги⁸². Постепенно и другие писатели пришли к воззрению, которое Пушкин, по необходимости, принял и рекламировал. Решительный поворот в отношении к коммерциализму можно, пожалуй, датировать 1832 годом, когда на Невском проспекте в С.-Петербурге открылись книжная лавка и библиотека А. Ф. Смирдина.

К тому времени Смирдин уже приобрел репутацию умелого предпринимателя в области торговли литературой. Сам он на сочинительство не претендовал, но природа одарила его редкостным чутьем по этой части и, говоря языком коммерсантов, каковым он и был, умением торговать по обе стороны улицы. Его прежде всего интересовало продать «товар», а какая это была литература, «высокая» или «низкая», его не занимало. Поэтому он считал правильным — с точки зрения торговой

*...что это самое полное ремесло. Не полнее других (*фр.*).

выгоды — протягивать одну руку Булгарину, другую — Пушкину. В 1829 г. он выпустил в свет плутовской роман Булгарина «Иван Выжигин» — бестселлер по меркам тех дней, — и одновременно вел переговоры с Пушкиным о контракте, по условиям которого приобретал с 1830 года право на все написанное Пушкиным в течение последующих четырех лет, обязуясь выплачивать ему помесечно 600 рублей на протяжении срока действия контракта⁸³. В 1832 г. Смирдин был готов приступить к осуществлению самого большого из своих проектов — выпуску серии недорогих, но приличного вида изданий русских писателей, которые удовлетворили бы и авторов, и покупателей их книг. На парадный обед, который он дал по этому поводу, явились чуть ли не все известные писатели того времени. И это само по себе свидетельствовало о том, что «аристократические предрассудки», в которых Пушкин укорял Вяземского, уже истощились. С этого момента и впредь «коммерциализм» стал признанной и все более необходимой принадлежностью профессионального литератора. За свою короткую карьеру Смирдин (в сороковых годах он, не рассчитав своих возможностей, разорился) издал свыше семидесяти писателей. Его лавка на Невском проспекте, с библиотекой да еще на бойком перекрестке, стала местом встреч всех писателей Петербурга. Белинский — первый великий классификатор в истории русской литературы — придавал «Смирдинскому периоду» значение, равное периодам «Ломоносовскому», «Карамзинскому» и «Пушкинскому»⁸⁴. Белинский понимал: отношения между писателем и читающей публикой необратимо изменились. По его мнению, как и по мнению почти всех новых писателей и критиков, не приходилось сомневаться, что как «профессионализм», так и «коммерциализм» играют ключевую роль в развитии мощной литературы:

«Можно ли предположить действительное существование литературы там, где может жить своим трудом и помещик, и разносчик, и продавец старого тряпья, но где не может жить своим трудом писатель, литератор? Что бы ни говорили, но аксиома неоспоримая, что нельзя в одно и то же время быть вполне и хорошим чиновником и хорошим литератором: чиновник непременно будет мешать литератору, а литератор чиновнику. Чтобы быть ученым, поэтом или литератором вполне, необходимо свое исключительное призвание, свое, так сказать, ремесло, свой род промышленности, говоря языком политической экономии»⁸⁵. Подобные суждения, которые приводили писателей в ярость, когда их высказывал Булгарин, теперь были общим местом.

Похожий сдвиг просматривается и в отношении писателей к журналами, считавшимся массовыми. И вновь дорогу тут прокладывал Пушкин. На его взгляд, альманахи — эти типичные прибежища поэзии, а следовательно, «высокой» литературы — устарели и были неэффективны; в них отсутствовало четко выраженное направление⁸⁶. Их место, считал Пушкин, должен занять журнал, который будет публиковать хорошую литературу, оказывать благотворное влияние на вкусы

публики и в то же время приносить доход. Хотя систематического плана для такого журнала поэт не оставил, повторяющиеся в брошенных им от случая к случаю замечания мотивы позволяют предположить, что он вынашивал замысел издания, весьма похожего на то, чем в конце концов стал толстый журнал. Такое издание, по его мысли, необходимо было строить не на поэзии, а на прозе: «Кстати о повестях, — писал он в богатом советами письме к М. П. Погодину, — они должны быть существенной частью журнала, как моды у «Телеграфа»...»⁸⁷ Журналу следует иметь сильное направление, как в *Edinburgh Review*, писал он, и сильную критику, которой будет по плечу заняться «уложением вкуса», «забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление»⁸⁸. Однако в вопросах вкуса напористость неуместна, считал он, и «Московский телеграф» сильно его разочаровал, встав в позу морализатора, потому что тем самым скатился до уровня дешевого журнализма Булгарина и Греча. Собственные попытки Пушкина основать журнал не привели к желаемому результату: «Литературная газета», которая начала выходить в 1829 г. в газетном формате, предназначалась не для широкой публики, а для узкого писательского круга; в основном там публиковалась поэзия, и за недостатком материала она быстро себя исчерпала. «Современник», который он помог выпустить в свет в 1836 году, чуть было тут же не пошел ко дну. Ни один из других журналов, выходивших в то время, не отвечал представлениям Пушкина о том, каким должен быть настоящий журнал, но сами эти его представления уже предвещали грядущую перемену. Через два года после смерти Пушкина появились «Отечественные записки», а за последующие пять лет толстые журналы обрели признание у русских литераторов, став естественным прибежищем для новых произведений литературы.

Наряду с постепенным признанием «коммерциализма» в литературе происходило и признание журнала и, неизбежно, той формы литературного творчества, которая теснейшим образом с ним ассоциировалась — художественной прозы. К началу сороковых годов, когда толстые журналы крепко укоренились, романы, повести и рассказы возвысились до престижного положения поэзии, уступившей им место. Правда, новые журналы продолжали публиковать и поэзию, но главной их опорой была проза. И в целом, эта новая журнальная проза оказалась куда более лакомой и питательной пищей, чем та, какой Булгарин и Сенковский потчевали своих читателей. Первоклассные писатели того времени уже не гнушались им как низшим родом литературы. На самом деле презируемый «триумвират» — Булгарин, Греч и Сенковский — немало сделал, чтобы подготовить условия, которые сделали возможным появление превосходной прозы. И что, пожалуй, еще важнее — создали для нее аудиторию⁸⁹.

Художественная проза, что и говорить, пользуется успехом у куда большего числа читателей, чем поэзия; поэтому к прозе, точнее к

беллетристике, неизбежно тяготеют массовые издания. И наоборот, она мало подходит для скромных альбомов и альманахов — естественной среды поэзии. К тому же у читателя беллетристика легче проходит вместе с другими формами прозы, публикуемыми в журналах; отсюда очевидно, что между рассказом и статьей по экономике меньше различия, чем между рассказом и стихотворением. А поскольку все эти прозаические формы объединены под одной журнальной обложкой и подчинены господствующей точке зрения, они имеют тенденцию приобретать некоторое единообразие и, возможно, даже становятся похожими на разные жанры в единой большой прозаической литературе. Эта тенденция особенно дает себя знать, когда понятие «литература» приобретает широкое толкование, когда границы между традиционными жанрами стираются и исчезают. Именно это происходило в сороковых годах девятнадцатого века и в двадцатых — двадцатого. Публика начала находить вкус в малых формах литературного творчества, пограничных в художественной литературе — сценках, фельетонах, этнографических очерках, путевых заметках — формах, которые, как считалось, документируют впечатления и события века и тем самым накапливают сырой материал для произведений будущих гениев⁹⁰ (не это ли имел в виду Пушкин, когда писал о «Московском вестнике»: «стихотворная часть у нас славная; проза может быть еще лучше, но вот беда: в ней слишком мало вздору»⁹¹). Отсюда всего лишь шаг к тому, чтобы рассматривать любой вид прозаического текста, трактующего проблемы своего времени, как горячее для огромной машины под названием художественная проза. Как мы увидим в следующей главе, толстый журнал создавал идеальную среду для развития более широкого понятия литературы.

Сферой деятельности, благодаря которой толстый журнал обретал единство, была литературная критика. В восемнадцатом веке, когда предполагалось, что писатель и читатель получили то же интеллектуальное наследие, то же образование и разделяют те же чувства, не было нужды истолковывать произведения литературы. «Критика» сводилась, в основном, к спорам внутри небольшого писательского клана. И хотя Карамзин зашел так далеко, что давал краткое изложение и описание тех новых творений, какие считал интересными, он просто привлекал к ним внимание читателя, а не объяснял, как их должно читать и что в них вычитывать. Даже Пушкин, то и дело выражавший недовольство отсутствием в России критики, в своих разборах предпочитал, словно добрый старый писатель восемнадцатого века, касаться личностей, а не реалий текста. Но все это изменилось с появлением толстых журналов. Там безраздельно господствовал критик.

Начиная примерно с 1810 года и далее, журналы постепенно развились настолько, что для выполнения разных функций — редактора, издателя, писателя и критика, — которые в течение восемнадцатого

века спокойно находились в руках одного-единственного человека, для каждой потребовался специалист (так, например, карьера Белинского разворачивалась в литературных журналах, из которых, правда, не все были «толстыми»: в «Телескопе» между 1834 и 1836 гг., в «Московском наблюдателе» и «Отечественных записках» между 1838 и 1841 гг., в «Отечественных записках» и «Современнике» между 1842 и 1847 гг.). Необходимость в посреднике между публикой и писателем стала особенно ощущаться с ростом массового читателя, и многим молодым людям, которые по причине своего происхождения или обстоятельств не могли оставить след ни на одной стезе, кроме литературной, стало ясно: перед ними открылось возможное поприще. К тому же, поприще почетное. Это новое поколение критиков вступило в пору зрелости в эпоху романтизма и Гегеля. Мир воспринимался как единое целое, все части которого отражали руководящую идею. Литература — для романтиков — и философия — для гегельянцев — являли собой совершенное выражение этого единства. Разве критика, как ее понимали эти молодые люди, не была ветвью и литературы и философии — двух высочайших видов человеческой деятельности, в которых пересекались все остальные? И разве не были толстые журналы — с их разными и многочисленными отделами, с их твердой унифицирующей точкой зрения — великолепной имитацией идеи множества в единстве? А если журналы, по всей видимости, представляли в миниатюре тело нации, то критика, по всей вероятности, представляла ее дух.

Ничего удивительного, что в умах читателей «линия» толстого журнала — а беря шире, все, что в нем печаталось, — превращалась в комментарии к экономическим и политическим пертурбациям в стране, независимо от того, имелось ли это в виду. Властям подобные комментарии автоматически казались подозрительными, а в периоды волнений в обществе даже близкими к подстрекательству. После европейских событий 1848 года царь распорядился создать специальную комиссию под председательством князя Меншикова с целью изучить толстые журналы, доложить об их содержании и составить предварительные рекомендации правительству о том, как следует с ними поступить. Заранее можно было сказать, что консервативные «Северная пчела», «Библиотека для чтения» и «Москвитянин» выйдут из этого испытания совершенно чистыми. Зато два самых значительных журнала — «Отечественные записки» и «Современник» — сочли опасными. Их редакторов, Краевского и Никитенко соответственно, вызвали в Третье Отделение, где заставили расписаться под постановлением, в котором значилось, что оба журнала «допускали в статьях своих мысли в высшей степени преступные, могущие поселить и в нашем отечестве правила коммунизма, неуважение к вековым и священным учреждениям, к заслугам людей, всеми почитаемых, к семейным обязанностям и даже к религии, повредить народной нравственности и вообще

подготовить у нас пагубные события, которыми ныне потрясены западные государства»⁹².

Далее там говорилось, что оба редактора заслуживают сурового наказания, но что царь по милости своей отпускает им вину, довольствуясь серьезным предупреждением, и налагает на них личную ответственность за содержание их журналов в будущем. От них потребовали, чтобы они не публиковали ничего вредного, и более того, чтобы «всеми мерами старались давать журналам своим правильное направление, совершенно согласное с видами <...> правительства...»⁹³. История эта смертельно напугала обоих. Никитенко попытался взвалить вину на других членов редакционной коллегии и, в конечном итоге, ушел из журнала; Краевский предложил свои услуги правительству. Был учрежден постоянный орган по делам печати — пресловутый Бутурлинский комитет, — который должен был служить дубинкой для самой цензуры.

В семидесятых и восьмидесятых годах цензоры пытались возложить на журналы вину за набирающую силу волну открытой революционной деятельности в России. В разные периоды русской истории цензура становилась то жестче, то мягче. Время от времени журналы закрывали — например «Телескоп» за напечатание «Философического письма» Чаадаева, «Современник» и «Русское слово» в связи с делом Каракозова. И все же запретить журналы царь не решался: слишком весомым было их положение в русском обществе.

III

В менее напряженной атмосфере конца века появилось несколько новых толстых журналов. Лучшие из них — «Русское богатство», «Русская мысль» и «Вестник Европы» — ни в чем не уступали своим предшественникам. Некоторые, являясь рупором недавно образованных и официально терпимых политических партий, пошли много дальше в определении своей точки зрения и придали ей политический характер. Таким, например, было «Новое слово», поначалу, в 1894 г., заявившее о себе как народнический орган, а три года спустя превратившееся в первый в России легальный марксистский журнал. Однако центр литературной и интеллектуальной жизни уже сместился. При всем блеске этих новых изданий от главного течения они оказались в стороне. Великая эра толстого журнала кончилась в 1884 году — когда цензура закрыла «Отечественные записки».

Что вызвало это смещение? Без сомнения, есть что-то в теории Б. М. Эйхенбаума, считающего, что фокус литературы, подчиняясь имманентным законам, вновь, как в пушкинское время, сместился в салоны и кружки, где типичной формой публичного выступления является не журнал, а альманах или сборник⁹⁴. Без сомнения, здесь действовали и глубокие изменения в самой структуре общества — в

особенности колоссальное расширение диапазона профессий, которым честолюбивая, идейная молодежь могла себя посвятить. Однако нам нет необходимости так далеко выходить за пределы непосредственного мира периодической печати, чтобы убедиться — важную роль, если не решающую, в упадке толстых журналов сыграла конкуренция.

По мере того как журналы хирели, газеты, хилые и пренебрегаемые читателями в восемнадцатом и девятнадцатом веках, стали набирать силу. В один из периодов сурового благоволения правительства к прессе все газеты получили важную привилегию, которой до тех пор пользовалась только официальная печать, — разрешение помещать рекламу и объявления частного характера. Примерно в то же время наряду с практикой распространения по подписке, стало входить в практику продавать публике отдельные выпуски газеты поштучно. В апреле 1865 года самые крупные газеты были освобождены от обязанности подавать статьи на просмотр цензору перед публикацией. Все эти новшества содействовали взлету популярности и распространения ежедневной печати. Но особенно войны семидесятых годов — прежде всего злосчастная война с Турцией 1877—1878 гг. — устроили судьбу газет. На все фронты посылались корреспонденты, а телеграф немедленно доставлял их репортажи жаждавшей новостей публике. С этого времени и впредь газеты постоянно набирали тиражи. В 1860 г. на всю Россию было только семь ежедневных газет и около ста не ежедневных. Но к 1891 г. число ежедневных газет выросло в десять раз, а не ежедневных более чем удвоилось. «Новое время» выходило тиражом 25.000 экземпляров в день, «Новости» распродавали 20.000 экземпляров утреннего и столько же вечернего выпуска. В значительной мере такой рост стал возможен благодаря развитию средств коммуникации и техники печатания. Естественно, что толстые журналы, которые выходили в лучшем случае раз в полмесяца, не могли состязаться с газетами в подаче последних новостей. К тому же, газеты вовсю вторгались в область социальных, политических и экономических вопросов, которые до тех пор составляли монополию толстых журналов, но о которых из-за цензуры им приходилось говорить обиняками. Начиная с царствования Николая II эти вопросы можно было обсуждать более или менее открыто и подавать их, фактически, как текущие новости.

Сильную конкуренцию составляли и все растущие в числе периодические издания, специализировавшиеся на науке, искусстве и отдельных профессиях. Они стремились исчерпать тот вид материала, который прежде заполнял нелитературные отделы толстых журналов. Среди прочих появилось даже издание — «Критическое обозрение» М. О. Гершензона, — в котором давалось изложение наиболее интересных статей, напечатанных в толстых журналах. Еще одна угроза шла со стороны иллюстрированных еженедельников — «Всемирная иллюстрация» (1869—1898), «Нива» (1870—1918) и «Вокруг света» (1885—1917). Они начали

выходить в шестидесятых годах, взяв за основу иностранные — в основном, немецкие — образцы, и к концу девятнадцатого века разрослись в массовые издания. Каждый номер «Нивы», например, печатался тиражом в 100.000 экземпляров. Множество страстных, но полубразованных новых читателей, появившихся благодаря распространению грамотности — читателей, которые в начале века если и подписались бы на толстый журнал, то рисковали мало что там понять, даже погрузившись в него с головой, — теперь получили новый вид периодического издания, приятнейшим образом служивший их вкусам и потребностям. Толстые же журналы — в силу ли традиции или своего характера — были плохо оснащены, чтобы конкурировать на массовом рынке. Наконец, и книга стала все чаще и активнее вторгаться в еще одну его заповедную область — в художественную литературу. Уже перестало быть аксиомой, что новые художественные произведения сначала непременно печатаются в толстых журналах и лишь затем появляются в твердом переплете. Новые технические изобретения, расширение массового рынка, усовершенствованные методы торговли и свора напористых предпринимателей весьма содействовали такому обороту вещей.

Символистские журналы, которые стали выходить в конце девятнадцатого — начале двадцатого века — «Мир искусства» (1898—1904), «Золотое руно» (1906—1909), «Аполлон» (1909—1917) и «Весы» (1904—1909) — дают превосходную картину перемен, произошедших в отношениях между литературой и периодической печатью. Прежде всего, эти издания были адресованы элитной аудитории и совершенно не заботились о доходах в противоположность толстым журналам, которые предназначались, в общем, образованному читателю и не были чужды коммерческим целям. Более того, в символистских журналах различие между писателем, критиком и редактором, тщательно соблюдавшееся в толстом журнале, все более и более стиралось. Три эти функции сплошь и рядом сливались в одном лице: писатель оказывался основателем и издателем журнала, служившего для выхода в свет собственных его произведений, которые затем он мог еще и подвергнуть разбору как критик. Но самой важной отличительной чертой символистских журналов была та, что они были целиком посвящены литературе и искусствам, почти никогда не поворачиваясь в сторону политики, социологии или науки. Так, «Аполлон» начал свое существование со следующими отделами: художественная литература, теория литературы и критика; теория искусства и критика; музыка; театр; сатира («Пчелы и осы «Аполлона»»); хроника и литературный альманах (приложение к отделу «художественная литература»). Такая структура отражает воззрения символистов, провозгласивших мир искусства самодостаточным, — это микрокосм, «источники и средоточия бесчисленных сияний жизни»⁹⁵, а потому совершенно не нужно опускаться что-либо иное, кроме него самого. Такой взгляд некоторым образом был логическим следствием тенденции, присущей критика

старых толстых журналов, рассматривать искусство как комментарий ко всем аспектам жизни.

Революция 1917 года нанесла окончательный удар по старому толстому журналу. После нее немногие из этих изданий — например, «Вестник Европы» и «Русское богатство» — продержались несколько месяцев, другие — например, «Русская мысль» Петра Струве — начали новую жизнь за рубежом. Но к середине 1918 года ни одного издания, представляющего этот жанр, во всей России не осталось.

ВОЗРОЖДЕНИЕ. ЛИТЕРАТУРА И ТОЛСТЫЙ ЖУРНАЛ, 1921—1923

Против создания толстого журнала в 1921 году восставала полувековая история. Четыре года неудач при каждой подобной попытке после революции подтверждали: история права. Как же случилось, что большевики не побоялись из всех сил проталкивать скороспелый, даже отчаянный проект?

Возможно, они почувствовали, что им нечего терять. С неудачами они были хорошо знакомы, а их престиж за границей упал ниже некуда. Воронский не относился к престижным фигурам. Однако вполне вероятно, что тут вмешались факторы более положительного свойства. В сознании большевиков толстый журнал ассоциировался со славным периодом русской литературы 1840—1885 гг., когда «реалистический» роман занял в ней доминирующее положение; а упадок в конце века толстого журнала совпадал с упадком литературы, докатившейся до «модернизма». Кое-кто из строителей нового общества находил признаки упадка во всем искусстве прошлого и готовился похоронить его целиком и полностью. Однако большинство товарищей по партии — в том числе Ленин, Воронский и Луначарский — рассматривали модернизм как отклонение от здоровой, в основном, традиции социальной активности, личного идеализма и политического радикализма, составлявших, в их понимании, сущность «реалистической» литературы девятнадцатого века, которая теперь, как они считали, возрождается в советском обществе. Стоит только вырезать раковую опухоль, полагали они, и тело вернет себе здоровье. И что, в таком случае, может быть естественнее надежды на то, что толстый журнал, средоточие великой традиции, тоже возродится? Быть может, они верили, что и впрямь настанет новый золотой век литературы, если восстановить среду, в которой она расцветала, если подтолкнуть ход истории. Во всяком случае, почему бы появлению печатного органа, пусть только внешне напоминавшего о блистательных днях «Отечественных записок» и «Современника», не стимулировать высокий дух литературы и ее продуктивность?

Программа партии в области литературы также неизбежно подводила к журналу. Издательство было учреждением слишком объемным, слишком безличным для благожелательных, но целенаправленных коммунистических указаний, в которых нуждались беспартийные писате-

ли. Книг выходило мало, а потому в 1921 году ими вряд ли стоило заниматься; литература тяготела к малым формам — зарисовке, анекдоту, рассказу, — ни одна из них не давала достаточно материала, чтобы потянуть на отдельное издание в твердом переплете. Свою роль, пожалуй, сыграло еще одно соображение — понимание того, что любой печатный труд производит совсем иное впечатление, когда соседствует с другими, чем когда стоит сам по себе. Значительная часть новых произведений не могла не хромать по части идеологии и, выпущенное отдельным изданием, оно, наверное, производило бы на читателей нежелательное, даже вредное впечатление. Однако помещенное в более широкий контекст, окруженное должным истолкованием тех же событий и настроений, такое сочинение вполне может быть сглажено и притушено; в ряде случаев дурное можно будет даже превратить в хорошее. Это будет своего рода цензура, произведенная посредством ассоциаций; и само собой очевидно, что только в журнале это можно осуществить. Наконец, куда легче осуществлять контролируемое и прочное воздействие на читателя через произведения, публикуемые регулярно через определенные промежутки, чем через сотни книг, которые печатаются не по графику.

Старая система, где роману отводилась высшая ступень, а художественной «литературе» особое место, обособленное от просто авторских «писаний», пришла в упадок. Теперь, в двадцатые годы, она почти совсем распалась. Возобладала тенденция считать литературой любое произведение независимо от структуры и цели. Даже различие между «поэтическим» и «непоэтическим» языком, в котором символисты и футуристы видели возможность революционизировать понятие жанра, уже мало что значило. В годы, когда требования, предъявляемые жизнью, казались совершенно неотложными, до ужаса волнующими, записная книжка, дневник, путевые заметки и приправленный комментариями журналистский репортаж стали уважаемыми жанрами, в которых, казалось, охотно перемешивались искусство и жизнь. Журнал, в особенности в его энциклопедической фазе, создает благоприятную среду для такого представления о литературе; он собирает огромное разнообразие стилей, манер и сюжетов — как литературных, так и нелитературных, — не проводя между ними строгих различий. Разумеется, каждый отдел посвящен, в основном, своей тематике; но очень часто границы между отделами произвольны, в особенности, где дело касается беллетристики и репортажа. Так, в «Красной нови» то, что согласно всем правилам относилось к путевым заметкам, нередко можно было встретить в соседстве с рассказами, иногда со статьями по экономике и политике, а иногда в своем собственном отделе, отведенном под воспоминания о путешествиях. (Например, «Дневник Кости Рябцева» — известный роман Николая Огнева о жизни школы двадцатых годов — оседлал сразу два отдела: первая часть печаталась вместе с беллетристикой, вторая — в отделе «Из земли и городов».) В сущнос-

ти, отделы в журнале не так уж и нужны, и многие обходятся без них. Хотя, редактор, естественно, озабочен тем, чтобы найти для каждого материала выигрышное место — обеспечить контраст, выпуклость, разнообразие, но значение имеет только конечный эффект. Журнал задуман как единое целое.

Традиция толстого журнала дополняла марксистскую методологию рассмотрения литературы и общества. Старый толстый журнал исходил из того положения, что обществу присущ некий облик — физиономия, которая отражается в различных отраслях культуры и многообразной интеллектуальной деятельности; обилием своих отделов журнал брался имитировать общественный интеллект в его наиболее интересных и значительных вариантах. Сам этот факт наделял равенством различные виды литературных и нелитературных произведений, которые появлялись на страницах журнала. Отсюда был всего шаг к марксистскому положению, которое гласило, что культура любой эпохи во всех проявлениях подчинена той или иной господствующей идее и что прозрения социологов способны заострить перо поэта.

Наконец, возможно, для появления толстого журнала в обществе должны сложиться определенные условия. Во всяком случае, тут напрашивается любопытная параллель между первыми годами советской власти и Россией 1840-х годов — два периода, когда толстые журналы переживали свой золотой век. Оба периода породили людей, которые почти болезненно ненавидели прошлое как время чужеродное, бесправное, но верили, что с созданием новой культуры («советской», в одном случае, и «народной», в другом) можно это прошлое преодолеть. И те и другие полагали, что эта новая культура будет опираться в первую очередь, хотя и не исключительно, на литературу, черпающую свое вдохновение в разнообразной интеллектуальной деятельности и питающую глубокое уважение к науке и философии. И те и другие форсировали распад старой системы жанров — что, во-видимому, типично для периодов особенно сильного обновления литературы — и определяли цели, пределы и характер литературы очень широко, требуя, чтобы она отказалась от привилегий, дарованных ей как игрушке элитных верхов, повернулась лицом к массовой аудитории, оставила поэзию, взяв курс на прозу, и обратила внимание на третьесортные сочинения как на своего рода подпочву, из которой со временем, быть может, поднимутся могучие деревья. Оба периода озаменовались радикальными изменениями в экономике и социологии литературы, крахом системы меценатства, обретением главенствующего положения писателями-профессионалами, образованием массовой читательской аудитории и появлением профессиональных критиков. Эти параллели можно было бы расширить, даже за счет самих литературных произведений, писавшихся тогда и печатавшихся.

Какие бы факторы ни были тут замешаны, совершенно ясно, что решение возродить, в 1921 году, толстый журнал было удачным. Воз-

родившись, он начал действовать по системе законов, которые, видимо, управляют всеми толстыми журналами независимо от отдельных требований повседневности. За семь коротких лет, что у штурвала стоял Воронский, «Красная новь» повторила, в усиленном темпе, главную линию развития толстого журнала, по которой оно шло на протяжении XIX века. Первая фаза, 1921—1923, соответствовала тридцатым годам предшествовавшего столетия, когда складывался энциклопедический журнал. И тут и там главной целью были количество и разнообразие. Но в 1923 г. — как и в 1840-х — стало очевидно, что одного лишь общего согласия в вопросе о целях литературы, даже среди «прогрессивных» умов, еще не достаточно: обилие материала создавало разнообразие, разнообразие порождало споры, а споры — необходимость обрести твердую позицию и ясно высказать свои установки. Редакции «Красной нови», как и редакциям журналов 1840-х годов, нужно было обстоятельно изложить теорию литературы, которая до сих пор лишь подразумевалась, и развить критическую методологию. На этом этапе она стала подлинным толстым журналом, отбирая авторов согласно проводимой ею «линии». Но в 1927 г. «Красная новь» вступила в третью фазу, которая соотносима с четырьмя десятилетиями, начиная примерно с 1880 года: теперь это был исключительно литературный журнал. Проза и поэзия заполнили его целиком, вытеснив все остальное; физиономия поблекла, «линия» исчезла. Подлинный толстый журнал кончился.

Заявление о целях, с которыми «Красная новь» открылась в 1921 году, выдавало такие же честолюбивые стремления, как и программы журналов конца 1820-х:

«Журнал “Красная новь” издается при участии виднейших представителей коммунистической мысли Советской России. Отдел художественного слова редактирует т. Горький. Придавая большое значение вопросам философии, физики, биологии и других отраслей науки, редакция ставит своей задачей возможно широкое привлечение в качестве сотрудников представителей научной мысли».⁹⁶

Ни о «попутчиках», ни о «пролетарских» писателях, ни о других писательских группах не было сказано ни слова. Брошенное как бы мимоходом имя Горького ясно давало понять, что приглашаются все: память о том, сколько во время Гражданской войны Горький помогал писателям любых убеждений, все еще была свежа в общественном мнении, и каждый молодой искатель литературной славы знал, что Горький кипами читает невестребованные рукописи и не скупится на советы. В то же самое время слово «коммунистический» подсказывало, что от автора требуется проявлять интерес к современным темам и элементарное, по крайней мере, уважение к большевикам.

«Современность» — вот что оказалось самым важным требованием в новом искусстве в первые два года существования журнала. Отсюда проистекало и все остальное. На этом пункте в то время сходились, в

основном, все марксисты. Воронский, надо думать, говорил за них всех, когда напоминал читателям, что «большим художником может быть только пророк-художник, художник-водитель, художник-трибун». И так как все, что писатель делал в те дни, «падает прежде всего на чаши весов революции и контрреволюции», — он должен в своем произведении «точно и недвусмысленно сказать, с кем он, за что думает бороться в ближайшем будущем»⁹⁷. Он должен быть за или против. Третьего тут не дано. Писатели, бежавшие из России, сделали выбор, но это выбор против истории, а потому — против искусства, и наказанием за него будет творческое бесплодие и творческая смерть. Писатели, оставшиеся в России, тоже сделали выбор. И пусть их не одолевают сомнения и колебания: художник, творящий в согласии с обществом, как показал Плеханов в работе «Искусство и общественная жизнь», творит лучше. Революция открыла путь к такой творческой гармонии, и писатели теперь имеют возможность делать в полную меру то, что даже лучшие писатели-классики могли делать лишь частично — говорить всю правду о мире, не искаженную вымыслами обреченного общества. Естественно, их воззрения будут большевистскими, но таков, в конечном счете, вердикт истории и выбор в пользу истории — единственный, который согласуется с желанием художника быть плодотворным.

«Современность», таким образом, вытачивала инструменты для критики, которые Воронский и его коллеги применяли в течение «энциклопедической фазы» истории «Красной нови». Надо сказать, что инструменты эти походили на грубые орудия культуры каменного века. К писателю подходили не столько как к отдельной личности, сколько как к члену группы; группы же, в свою очередь, рассматривались по их отношению к Октябрьской революции. Так, Воронский делил попутчиков на две категории: одна, «новая интеллигенция», включала таких писателей, как Тихонов, Иванов и Сейфулина, которые, не будучи коммунистами, боролись за Советы; другая, «осколки старой интеллигенции», охватывала два поколения писателей, демонстрировавших букет предрассудков против революции, — Горький, Эренбург, Пильняк, Никитин⁹⁸. Типичная критическая статья 1921—1922 гг. исходила из положения, что произведение искусства является картиной действительной жизни. Сначала критик определял, какая среда, какие ситуации или взгляды описаны в данном произведении, подвергая их такого рода анализу, какой произвел бы социолог-марксист или марксист-экономист. Затем он возвращался к тексту анализируемого произведения, чтобы, выбрав подходящие отрывки, сопоставить их с результатами произведенного анализа: чем ближе было соответствие, тем выше искусство писателя. Например, в статье о Всеволоде Иванове Воронский сначала определяет, что люди подобные персонажам, выведенным автором, действительно существовали в реальной жизни, а затем вновь

обращается к произведениям, чтобы сделать вывод: 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...»⁹⁹ Анализ картины деревни в Гражданскую войну у Бориса Пильняка следовал от того, что существовало в реальной жизни, затем назад, минуя литературу, к тому, что вероятно было необходимо для ее существования: Красная армия была в деревне мощной и дисциплинированной силой, а потому ее командиры нашли общий язык с «новой, молодой деревней» и ее самым «передовым» слоем. Творчество Пильняка оценивалось по верности этой реальности, и в нем обнаруживался серьезный промах: оно правдиво отображало анархию, бушевавшую в деревне в определенные периоды, однако было ошибкой считать, что анархия была «типична» для всех слоев деревни во все периоды Гражданской войны. Сколь незначительную роль анархистские идеи сыграли в революции можно видеть из того, «чем деревня становится сейчас»¹⁰⁰. Критик, прибегая к методу, который можно назвать «манипуляцией временем», мог проверять описания, сделанные писателем о том, что было «тогда», тем, что знал о положении дел «сейчас».

Сходные приемы использовались для оценки воззрения писателя на современную реальность, чему придавалось первостепенное значение. «Хулиганство» Есенина в личной жизни и в поэзии никак не дифференцировалось и приписывалось наличию такой тенденции в крестьянстве, из которого он вышел. Воронский считал есенинское пьянство прискорбным отклонением в талантливом поэте, но с документальной точностью отдавал ему должное¹⁰¹. Точно так же Воронский нашел ключ к прозе Замятина в философии «энтропии и энергии». Но при этом его мало заботило, действует ли эта философия в литературном мире Замятина и насколько служит его творческим планам; значение имело само качество идеи независимо от ее функции в произведении¹⁰². Иными словами, умонастроение писателя не считалось интересным ни само по себе, ни относительно того, как оно формирует произведение искусства; внимание привлекало то, что говорится о фактах жизни. Если господствующей тональностью в романах и рассказах Иванова была «радостность», то она имела значение лишь постольку, поскольку предполагалась типичной для большевиков. По этой причине произведения Иванова получали «добро» как «чудесный, художественный документ нашей эпохи, выясняющий с внутренней, психологической стороны, почему мы, большевики, оказались победителями в Гражданской войне»¹⁰³.

Этот порядок и приемы анализа следовали принципам марксистской критики, намеченным Плехановым в предисловии к его книге «За двадцать лет». В работе критика Плеханов видит две стадии: первая — определить «социологический эквивалент» и вторая — провести «эстетический» анализ. Первая, более важная, состоит в том, чтобы

-перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии»¹⁰⁴. Из переложения Воронского (оно яснее, чем оригинал) мы, таким образом, узнаем, что «данное произведение созрело на основе таких-то черт классовой психологии; мы определяем, в какой мере эта психология, эти чувства, мысли, настроения соответствуют интересам всего общества в лице наиболее передового и наиболее жизнеспособного класса в данный исторический период. Таким путем познается место, роль, определяется вес данного учения, художественного обобщения в текущей общественной борьбе»¹⁰⁵. Мы, собственно говоря, должны решить, следует ли данному произведению выдать паспорт; а затем можно приступить к рассмотрению «главного дополнения» к первому акту и произвести «анализ его [художественного произведения. — Р. А. М.] художественных достоинств»¹⁰⁶. К чему же все эти процедуры на самом деле сводятся? Плеханов говорит нам, что «особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается». Общественное же настроение всякой данной эпохи, в свою очередь, «обуславливается свойственными ей общественными отношениями»¹⁰⁷. Иными словами, «эстетический» акт, который Плеханов считает весьма существенным, не имеет значения сам по себе (точно так же, как не производится независимо и ни у Плеханова, ни у Воронского никакого определения не удостоивается); он имеет значение лишь в силу того, что представляет собой социальное явление. Две стадии — это, в лучшем случае, две фазы одной и той же операции.

Здесь имелись все материалы, необходимые для изготовления дубинки. А поскольку никто тогда в «Красной нови» не выяснял «идеологию» пролетарских писателей (они еще не создали ни одного произведения, и выяснять было нечего), полновесные удары дубинкой обрушились бы на попутчиков. Но в «Красной нови» действовали осторожно. Журнал не мог навязывать писателям такую современность, какая была ему желательна.

Цело в том, что большинство молодых писателей-попутчиков вряд ли увлекала перспектива стать «художником-пророком», да и было крайне трудно определить, какие чувства они испытывают к Октябрьской революции, за исключением явного интереса к самому событию как таковому. В отличие от своих предшественников, они всячески уклонялись от прямых высказываний. Взять хотя бы четыре версии есенинской автобиографии: каждая была предельно кратка, и каждая представляла другого, даже диаметрально противоположного человека. В задачу Есенина, конечно же, вовсе не входило составить свою *difficilium vitae*; он показывал четыре ипостаси поэтического чувства. В сумме эти версии не создавали личности с твердыми воззрениями и, следовательно, обходили тот вопрос, на который такие люди, как Воронский, ждали от писателя ответа¹⁰⁸. «Художник-провидец» и «ху-

дожник-пророк», о которых говорил Воронский, — эти звания больше подходили представителям предыдущего поколения, начавшего с того, что идентифицировало общественное благо с прозрениями своего искусства и кончившего тем, что превратило общественное благо в искусство. Многие новые писатели — пролеткультовцы, октябристы и некоторые футуристы — занимались, в основном, одним и тем же, объявив целью искусства служение обществу, а его стратегией — агитацию и пропаганду. Но подавляющее большинство, в частности и так называемые «попутчики», предпочитали проявлять сдержанность. Большая часть «попутчиков» писала на современные темы, но глядя со стороны, соблюдая дистанцию, часто с иронией — с позиций, которые, когда таланты оценивались критерием «за» или «против», казалось, намеренно уводили от налагаемой на художника ответственности. «Серрапионовы братья» даже вписали в свое *credo* право художника не интересоваться ничем, кроме своего искусства, предоставляя ему, и только ему, определять формы выражения этого искусства.

Пожалуй, революция преподавала этим молодым писателям суровый урок. Произошел бы раскол в русской литературе, если были бы четко определены различия между искусством и жизнью, писателем и краснобаем, символом и лозунгом? Сидели бы сейчас в Париже, Праге и Берлине достойнейшие таланты века? Иссаж бы и погиб божественный дар Блока? Поставили бы к стенке и расстреляли Гумилева? Покинул бы, в 1921 году, Россию Горький, кто как никто другой воплощал в себе художника-борца? Только писателей второго сорта — всяких Демьянов Бедных, Либединских, Тарасовых-Родионовых — не смущало, что идеалы брали в них верх над художником. Исключение составлял, конечно, Маяковский: никто не мог отрицать, что он писал сильные революционные стихи. Однако многим приходило на ум, что эта сила куплена за счет более светлой и мягкой лирической стороны его поэзии. Бесконечное талдыченье об «искусстве и идеологии», заполнявшее все двадцатые годы, указывает на глубокое, но малоприятное осознание того, что два этих понятия никак не сочетаются. Большинство новых писателей предпочитали, чтобы их не вынуждали делать выбор.

Такая позиция озадачивала и раздражала большевиков. Воронский же ей в известной степени сочувствовал, однако искренне верил, что «современная» точка зрения, ясно изложенная, ни коим образом не посягает на свободу творчества, которую молодые писатели за собой оставляли. Разве они ставят себя выше русских классиков? «Если бы старое искусство, — напоминал молодежи Воронский, — было пассивным, созерцательным, обездоленным, то оно не заставляло бы людей действовать, бороться». Напротив: «Собакевич и Манилов, Плюшкин и Ноздрев возбуждали вполне определенные чувства, за которыми следовали вполне определенные действия, отнюдь не в пользу этих гоголевских персонажей». Русская литература, — заключал Воронский, —

играла «почетную, благотворительную роль <...> в деле борьбы с царской деспотией...»¹⁰⁹ Почему, в таком случае, молодые советские писатели колеблются, встать ли им на сторону истины? Любая точка зрения лучше, чем никакая: даже если она неверна, ее всегда можно исправить. Напоминая писателям, что «плавание без руля и ветрил, беззаботность в области общего мирозерцания, сознательный аполитизм с возведением его в божка и принцип — это смерть для писателя в наши дни, какими бы данными он ни располагал»¹¹⁰, Воронский просто повторял избитые фразы. «Нейтралитет», «маскировка», «объективизм» — три ярлыка, которые навешивали на писателей, пытавшихся «раствориться» в своем материале, уйти от комментариев, — считались даже хуже, чем прямая враждебность, такое отношение придавало равное значение всем сторонам жизни и, следовательно, внушало, что все они равно значимы и равно ценны. Обвиняющие персты указывали на поэтов «Кузницы», на многое в ранних вещах Горького и, в особенности, на «Серапионовых братьев», ссылаясь на рассказ Николая Никитина «Барка» как на предостерегающий пример: изображая белого офицера так же сочувственно, как и красного, Никитин создавал впечатление, будто их воззрения равноценны¹¹¹. Только Всеволод Иванов — единственный среди Серапионов — удостоивался похвал, потому что он, казалось, писал с безошибочно большевистских позиций.

Что же, в таком случае, делать? Заставить новых писателей пройти курсы по большевизму? Или с позором изгнать из литературы? Если быть последовательным, только так и нужно было поступать, и Воронский не раз выступал в таком духе, словно был готов защищать инструкцию по пропаганде и агитации до последней строки. Искусство — пусть никто этого не забывает! — есть «классовое оружие», и задача художника состоит «в борьбе с новым мещанством, которое заражает советский воздух <...> борьба во имя старых, славных заветов, во имя испытанных лозунгов революции. Это — основное, остальное приложится»¹¹². (Так и представляешь себе, как читатель спешит на баррикады с ружьем в одной руке и с книжкой «Партизаны» Всеволода Иванова в другой.) Но когда дело доходило до конкретных случаев, подобные выступления превращались в пар — в пустую риторику. Настаивать на идеологической чистоте означало бы, в конечном счете, изгнать из «Красной нови» всех, кто в те годы владел пером. Политика партии состояла не в том, чтобы отогнать писателей, а в том, чтобы их привлечь; и никто не делал из этого секрета: новообращенных принимали с распростертыми объятиями, тщательно следили за тем, чтобы не было и намека на принуждение.

Но как сохранить идеологическую чистоту, от нее отступая? Воронский нашел решение: на коммунистической идеологии он настаивает как на идеале, но, допуская, что попутчики до нее не дотягивают, находит в их творчестве конкретные показатели прогрессивных сдвигов. Да, их недостатки очевидны: «осколки старой интеллигенции»;

Горький, например, «ушиблен жестокостью и азиатчиной русской жизни» и ни слова не говорит о мощи освободительного толчка; Пильняк «путает кожаные куртки и допетровскую Русь»¹¹³. Писатели, представляющие «новую интеллигенцию», помешаны на крестьянстве в ущерб пролетариату, о котором не пишут почти ничего. При всем том они в основном сочувственно относятся к городским рабочим и коммунистам, и их промахи в описании реальной жизни проистекают, по мнению Воронского, не из враждебности, а из неведения; «старики», как далеки бы они ни были от цели, тем не менее полны здоровой ненависти к буржуазной цивилизации и в глубине души считают, что большевизм — единственный для России выход. В 1923 году Воронский уже находил не одно свидетельство их движения по пути вперед: воспоминания Горького — их только что начали печатать в «Красной нови» — говорили о возрождении художественной силы писателя, а это, надо полагать, отражало более здоровые политические воззрения; Пильняк, по всей видимости, расставался со своим анархическим взглядом на Октябрьскую революцию¹¹⁴. Годом позже Воронский увидел серьезное доказательство фундаментальной перемены в групповом письме, посланном в 1924 году тридцатью шестью известными писателями-попутчиками на совещание Отдела печати Центрального Комитета. В письме содержался протест против зашатавшегося со стороны пролетарских критиков и выражалось чувство солидарности с пролетарскими и крестьянскими писателями¹¹⁵. Приводя это письмо, Воронский напоминал своим читателям, что в 1921 году ни один попутчик таких заявлений в своей преданности не делал. Чего же еще, в таком случае, желать? Сказал же Ленин, что к коммунизму ведут разные дороги; в отношении попутчиков, считал Воронский, политика тактичного убеждения оказалась мудрой.

Реальный критерий «современности» — то, чем действительно определялось принимаемое журналом к печати между 1921 и 1923 гг., — сводился всего лишь к следующему: авторы литературных произведений должны были сосредоточиться на России 1917—1921 гг., изображать ее по возможности сочувственно, — по крайней мере не враждебно, и отражать точку зрения «новых» людей — не обязательно большевиков, но непременно тех, кто остался в России и, следовательно, принял Октябрьскую революцию, пусть и без восторга. Даже этот критерий подвергся некоторому размыванию, когда дело дошло до писателей старшего поколения, происходивших из пролетарской среды. По большей части их творчество при всем желании нельзя было назвать «современным». «Ворова мать» Ляшко (КН. 1921. № 4), в которой рассказывалось о женщине слишком чистой, чтобы вписаться в окружающий ее мир, и «Смена» Низового (КН. 1921. № 4), где речь шла о распаде крестьянского образа жизни, подрывали лирико-сентиментальный тон народнических описаний прошлого века. Пришивив специализировался на вечном мире природы. Касаткин и Подъячев черпали

свои темы исключительно из довоенной деревни. Вересаев — врач, ставший писателем, — поставлял изящные виньетки о Пушкине и Толстом. Горький никогда ни о чем послереволюционном не писал. Только Неверов, единственный из всех «стариков», которых привлекали в «Красной нови», создал значительное произведение на современную тему — роман «Ташкент, город хлебный», сразу ставший классикой. Правда, по иронии судьбы, роман этот публиковался не в «Красной нови». То, что писавшееся названными авторами было старомодным и, в целом, хуже написано, чем предлагаемое молодыми писателями, по-видимому, не было существенным. Это имело символическое значение.

К сожалению, свое требование «современности» Воронский изложил недостаточно четко, не прояснив с должной тонкостью различие между идеалами, или целями, и тактикой. Он, несомненно, создал впечатление, что будет проводить агрессивно-пуристскую политику по отношению к попутчикам. Радикальные поборники пролетарского искусства, нетерпимые к размыванию принципов даже во имя тактических ходов, вполне могли подумать, что человек, говорящий таким языком — языком, который, казалось, ничем не отличался от их, — должен будет отвергнуть всех, кроме разве что горстки попутчиков, и собрать вокруг себя пролетарских писателей, писавших, возможно, корявым стилем, зато обладавших безупречной, надо полагать, идеологией. Приток в «Красную новь» все новых непролетарских писателей — в том числе и таких, как, например, Пильняк, вряд ли пробольшевистских — они могли трактовать только как отход от боевитости, капитуляцию перед врагом. Позже Воронский отказался от агрессивной манеры, но дело уже было сделано: всю оставшуюся жизнь его обвиняли в чересчур мягком отношении к вражеской идеологии. Впрочем, он никогда и не был таким уж воинственным — все это, в сущности, было для него лишь манера речи, не более того — и он дорого заплатил за то, что не сумел внятно объяснить начетчикам, какова его позиция.

Мы можем быть уверены, что сами писатели разбирались в различии, которое Воронский так неумело нащупывал. Доказательство тому — их число и разнообразие. Хотя за два первых года существования «Красной нови» в журнале появилось всего семнадцать новых имен, цифры здесь еще ни о чем не говорят. Дело в том, что за ними стоит значительная часть талантливых и оригинальных писателей, которые в те годы начинали публиковаться в России¹¹⁶. Большинство из них стали советскими классиками. Что же касается сравнительно немногих тогда восходящих звезд, которые так и не появились на страницах «Красной нови», — Михаила Булгакова, Вениамина Каверина, Михаила Слонимского или, как ни странно, Константина Федина — то, пока архивы журнала не будут открыты для исследователей, мы не сможем сказать, чье это было решение — Воронского или их самих¹¹⁷.

«Красная новь» открывала объятья не одним только начинающим. Воронский считал важным публиковать и писателей старшего поколения — более или менее своих ровесников — которые были бы для молодежи в литературе тем, чем большевики в политике были для комсомольцев: наставниками, образцами, живой связью с революционной и прогрессивной традицией. Только четверо «стариков» — Вячеслав Шишков, Михаил Пришвин, В. В. Вересаев и Алексей Толстой — происходили из интеллигенции. Большинство же были выходцами из крестьянской среды и до революции вели скитальческий образ жизни, который прославил Горький своими произведениями и биографией. Многим удалось поместить несколько рассказов, очерков или стихотворений в провинциальной печати; кое-кто достиг высот столичной — опубликовался в журналах типа «Русская мысль». При обычном ходе вещей все они канули бы в Лету, но обстоятельства помогли им спастись: их прошлое отвечало требованиям времени. Многие из них, хотя и не состояли в большевиках, принимали достаточно активное участие в антиправительственных выступлениях при царском режиме, чтобы считаться «революционерами». Алексей Чапыгин, Николай Ляшко, Александр Яковлев, Иван Касаткин и Николай Никандров — все удостоились скромного места в истории русской литературы, главным образом благодаря тому, что их имена связаны с первыми выпусками «Красной нови». Что до известных литераторов старшего поколения, то они почти все эмигрировали — исключение составили Белый, Сологуб и Замятин. Но даже если бы они пожелали публиковаться в «Красной нови» — что сомнительно, — Воронский едва ли смог бы еще смягчить и без того уже не слишком крутые правила, чтобы их прикрыть: в них соединилось все, что марксисты считали самым отвратительным в литературе только что миновавшей эпохи. Сологуб знаменовал собой порнографию, Белый — вычурный стиль и безнадежно реакционную антропософию, а Замятин — хотя и критиковал английскую буржуазию в ранних своих вещах, — вздорную обывательщину.

В первые два года Воронский предоставлял в журнале примерно равное место обоим поколениям. Однако два писателя из старших затмевали всех остальных — Горький и Алексей Толстой. Горький был, безусловно, козырным тузом. Хотя собственный его вклад в «Красную новь», да и в литературу тех лет вообще, был скуден, сам он приобрел значение государственной фигуры — и его отъезд из России в 1921 году не только не умалил это значение, но даже придал ему величия. Толстой двигался в обратном направлении. После службы у белых он в 1919 году осел в Париже, а в 1921 выпустил в свет первый том «Хождения по мукам», встреченный аплодисментами эмиграции и свистом у большевиков; затем, ко всеобщему удивлению, он вернулся в Россию, почти сразу после отъезда Горького. И не успел блудный сын ступить на родную землю, «Красная новь», только что повсюду поносившая его, не менее других обвиняя во всех смертных грехах, вдруг решила, что

писатель он как-никак первоклассный, и предприняла печатание, из номера в номер за 1922 и 1923 годы, последнего романа Толстого — «Аэлита». Правда, вряд ли эту вещь можно было назвать «современной», даже в том расплывчатом смысле этого термина, в каком его употреблял Воронский. Это, конечно, была научная фантастика, и в ней было куда меньше от большевистских взглядов, чем от романов о межпланетных путешествиях, которые Жюль Верн и Г. Дж. Уэллс сделали чрезвычайно популярными в России. Тем не менее, требовался некий прощающий жест, и страницы «Красной нови», как ведущего советского журнала, подходили для этой цели лучше всего.

И все же мы не можем уверенно проследить, по какому принципу шел отбор в первый период существования журнала. И еще раз убеждаемся в том, что тогда это был типичный «энциклопедический» журнал. В него брали практически все, что могли заполучить, — исключая, конечно, вещи отпетых реакционеров. Количество было важнее последовательности. (В беллетристическом отделе даже предлагались несколько таких авторов — например, Эренбург и Пильняк, — на которых в критическом отделе смотрели весьма косо.) Главным было заполнить журнал. А качество... качество придет потом, когда будет выработана строгая «линия».

Публиковавшиеся в «Красной нови» этого периода статьи по литературе — хотя и не были хуже тех, какие писались другими обозревателями русской жизни, — не отличались ни высоким уровнем критики, ни глубокими социологическими познаниями. Воронским, как и его коллегами, двигали добрые намерения, но он был жертвой своего убогого литературного образования и, пожалуй, в еще большей степени, некоторых учений, из границ которых он не мог выходить. Одним из них было марксистское. Даже в 1923 году никакой марксистской теории искусства еще не существовало, не говоря уже о разработанных методах критического анализа. В прошлом многие марксисты, разумеется, писали о литературе, но их высказывания не имели достаточного веса, чтобы осесть в фундаменте целостного учения. Да и мало кто в ту пору видел необходимость в таком учении. Большинству марксистов отдельная «теория» литературы казалась столь же лишенной смысла, как отдельная экономическая наука: и та, и другая являлись функциями марксистского мировоззрения. Тот, кто постиг марксизм, постиг все. Обычной практикой тех лет было считать высказывания Маркса и Энгельса об обществе, об экономике или законах диалектики вполне приложимыми к искусству. К такой практике — а это считалось абсолютно правильным методом — прибегал, например, Н. Ф. Чужак: он выбирал из Маркса абзац, где говорилось о диалектике, и подкреплял им свое положение о том, что искусство не может сосредоточиваться на том, что *есть*, а должно обращаться к тому, что будет¹¹⁸. Поскольку литература — результат социального процесса, то все, что, по-видимо-

му, оставалось делать критику, — это связать причину со следствием, указав на те образцы литературного искусства, которые наиболее живо откликнулись на колебания и толчки в жизни общества. Поэтому никаких программ для литературы не требуется, при условии, что она целиком посвящена реальной жизни. А так как марксисты, в основном, придерживались единого мнения о том, что такое реальная жизнь, они не могли не быть единого мнения о том, какой должна быть литература — современной и пролетарской.

Положение это стало нормой. Разногласия, породившие несколько школ в советской литературе, сводились к тактическим вопросам и не затрагивали основ (даже резкие и необщительные октябристы объясняли образование своей группировки в 1922 году тактическими разногласиями). И нигде упомянутое положение не было так полно проиллюстрировано, как в «Красной нови»: между 1921 и 1923 гг. там подвизались критики самых разнообразных воззрений и дарований: Арватов, Брик и Асеев — теоретики ЛЕФа; Плетнев и Яровой — пролеткультисты; Фриче и Коган — сугубые последователи экономического детерминизма; Якубовский — член «Кузницы», увлекшийся возможностью применения павловского учения о рефлексах к литературе. Только в 1923 году Воронский наконец осознал, что в литературе нет единого марксизма, как нет его и в политике. Тогда он решил всерьез заняться своим литературным образованием, и с этого момента критика в «Красной нови» заметно изменила курс.

Не будем, однако, поспешно отвергать эту раннюю критику, невзирая на ее примитивность. Она выполнила несколько важных функций. Прежде всего, познакомила читающую публику с новыми писателями и дала полуофициальное благословение их усилиям. Далее, она была серьезной, искренней и, в целом, доброжелательной и великодушной, показав писателям, — чего не смогли бы сделать никакие постановления и лозунги, — что среди сподвижников власти есть у них друг, принимающих их творчество всерьез. От писателей же ожидали, что они, в свою очередь, прислушаются к критике и употребят все силы, чтобы исправиться. Судя по некоторым данным, как мы увидим это у Всеволода Иванова и Пильняка, многие писатели, по крайней мере, сделали вид, что следуют предложенным путем. Но даже если они игнорировали критику — как поступала подавляющая часть писателей — подобное одобрение в смутные и трудные времена дорогого стоило; без него литературный ренессанс наступил бы, вероятно, намного позже, если бы вообще когда-нибудь наступил. По совести говоря, нельзя не отметить, что сам Воронский, при всей своей простоте, имел чутье на настоящую литературу. Он на удивление редко ошибался в выборе авторов, которых особенно выдвигал. За спотыкающейся в поисках нужного слова речью нередко чувствуются подлинные прозрения.

Наконец, благодаря этой критике стали возможными богато представленные эксперименты в области стиля и языка, которые в начале двадцатых годов широко позволяли себе писатели на страницах «Красной нови». Примечательно разнообразие этого экспериментирования.

Вот перед нами длинные, на целые строки — сколько, не в счет! — тянущиеся перечисления — манера, типичная для «орнаментального» стиля:

«В Нижнем Новгороде, в Канавине, за Макарьем, где по Макарью величайшей задницей та же рassiживалась московская дневная Ильинка, в ноябре, после сентябрьских миллионов пудов, бочек, штук, аршин и четвертей товаров, смененных на рубли, франки, марки, стерлинги, доллары, лиры и прочие, — после октябрьского разгулья, под занавес разлившегося волгой вин, икор, “Венеций”, “европейских”, “татарских”, “персицких”, “китайских” и литрами сперматозоидов — в ноябре в Канавине, в снегу, из заколоченных рядов, из забитых палаток, из безлюдья — смотрит солдатскими пуговицами вместо глаз — тот: ночной московский и за Великой Каменной стеной сокрытый: Китай. Безмолвие. Неразгадка. Без котелка. Солдатские пуговицы — вместо глаз»¹¹⁹.

А вот простое изобразительное повествование, напоминающее манеру, характерную для девятнадцатого века:

«Барин сидел в угловой комнате и пил вино. У образа горела лампадка, на круглом старинном столе зажжены были свечи, и на подоконниках окон тоже. За окнами мрак, но тут было тепло и уютно. Пальто, шляпа и пистолет лежали на ближайшем стуле, как будто бы он только что уходил или собирался уйти из дома. Сидел он в черной бархатной рубашке без пояса, с серебряным галуном по подолу. На столе стояли два стакана, словно барин ждал кого-то в гости. Опорожнив бутылку, он ставил ее под стол, а из-под стола брал непочатую, откупоренную. Жмурясь на свет из темноты комнаты вышел к барину Петруха Цапай. Барин равнодушно взглянул на него, налил в порожний стакан вина и сказал, тыча горлышком бутылки в налитый стакан:

— Пей, мошенник!»¹²⁰

Вот «сказ»:

«И какой-то такой чудак сказал, что в Питере жить плохо? Замечательно жить. Нигде нет такого веселья, как в Питере. Только были бы денежки. А без денег... Это точно, что пропадешь без денег. И когда же придет такое великолепное время, что человеку все будет бесплатно?»¹²¹

И экзотическая «примитивная» манера:

«Было, видишь, так.

Полюбила девушка — Кузымил, красивая девушка (как черемуха весной) доброго бога — Вуиса, сочного, крепкого — как шишка кедровая.

Ладно.

Вышла на слань к солнцу, лицо повернула, волосы распустила. Говорит:

— Вуйс! Вуйс! Я тебя люблю.

Прилетел Вуйс — радостный бог.

Улыбнулся, сказал:

— Ты — хорошая. Я тебя тоже полюбил. Только бог — Кутай — старый, сердитый бог. Нельзя мне тебя любить, рассердится Кутай.

— Люблю Вуйса, — говорит Кузымилъ, а у самой глаза, как у мара-ла блестят — красивые глаза...»¹²²

Все эти стили, как и многие другие, которые мы не упоминаем, принимались в «Красой нови» за «реалистические». С одной стороны, при повышенном внимании к «содержанию», «теме» и «идеям», обыденнейшие литературные построения, комбинации и коды — литературные стратегии, так сказать, — выпали из поля зрения. С другой, многообразие и экспериментирование воспринимались как «копирование» многообразия и экспериментирования, якобы существовавших в советской жизни. Красочная ткань ивановской прозы, казалось, «вполне соответствует изображению звериных, здоровых духовно и физически людей», на описании которых он специализировался¹²³. Эллиптическая манера Пильняка тоже копировала «стиль нашей эпохи»: сжатый, точный, деловой стиль, рядом с которым даже чеховский казался многословным¹²⁴. Если тут, в литературе, и был элемент фантастичности, то это потому, что «в нашем быту так много страшного, фантастического, невероятного, не укладывающегося в нормальные рамки»¹²⁵. Если новая проза производила впечатление крикливой, хаотичной, рехнувшейся, бессвязной, нервной, ломаной, вихляющей туда-сюда, то это было отражением самой русской жизни. В конце концов, при сложившихся в те годы обстоятельствах «спокойное и ровное отношение тех, кто жил раньше в тихих усадьбах, творил в тиши кабинета — тут физически невозможно»¹²⁶.

Тем не менее, литература двадцатых годов была чем-то большим, чем суммой отдельных произведений; она была похожа на общество, у которого есть своя физиономия, своя характеристика, не сводимая к достижениям даже самых блестящих своих членов, и формируемая, некоторым образом, даже самыми ее незначительными участниками. Именно потому, что «Красная новь» предоставляла свою трибуну так щедро, она дает одну из самых ясных, из всех имеющихся у нас, картин литературы того времени.

II

Вся новая литература так или иначе откликалась на революцию и Гражданскую войну. Это были главные темы того времени, и писатели разрабатывали их на разном фоне: деревенском (Артем Веселый), городском (Михаил Зощенко), интеллигентской среды (Мариэтта Шагинян), среды белых офицеров (А. Дроздов), красных командиров (Сер-

гей Семенов), партизанской (В. Тамарин), аристократической (Борис Пильняк) и так далее¹²⁷. Даже молчание означало признание происшедших перемен — или, во всяком случае, воспринималось как такое: писатель, отстранившийся от своего времени, все равно оценивался по его стандартам. Пожалуй, ни одно событие в новейшей истории Европы не имело равного воздействия на целое литературное поколение. И конечно, ни одно событие недавнего прошлого не превратилось так быстро в миф и не продолжало так долго завораживать умы и сердца.

Из этого смятения чувств родился новый стиль — твердые поверхности, которые блестяще отражали, но слабо преломляли. Стиль этот колеблется между преуменьшением и преувеличением, обманывая наши ожидания на каждом шагу. Высокий лиризм пропитывает то, что обыденно, даже мерзко; фактографичность, почти вгоняющая в скуку, передает то, что необыкновенно, даже героично. Писатель гоняется за парадоксальным и формирует свой мир из гротескного. А так как восприятие читателя нарушено, так как ему отказано в чувстве удивления, жалости и страха — чувствах, которые он хранил для присущих войне моментов проявления страсти, мужества и насилия, он убеждает себя, что преподносимая ему картина «реальнее», чем в обычном художественном вымысле, и таким образом готов навесить ярлык «сенсационность» на любые попытки вызвать благоговение и ужас. Новые писатели подняли бы на смех рассказы Леонида Андреева о войне не потому, что очевидность в них преуменьшена, а потому, что утрирована.

Так как эта новая литература действительно сторонится очевидно-го, велико искушение назвать ее сложной и утонченной. На самом деле она не такова. Учитывая величие ее темы, это была на удивление малозначительная литература — маленькая по охвату, маленькая по эмоциям. В ней есть насилие и смерть, но нет трагедии; есть действие, но нет героического; есть противостояние, но нет выявления его сути. Может быть, причина в том, что ей, этой литературе, недостает твердой этической, моральной сердцевины, и поэтому она неспособна ставить — разве только подспудно — большие общечеловеческие вопросы, которые ставит первозрядная словесность. Так, облегченная трактовка войны, которая в высшей степени эффективна под пером преследующих высоко нравственные цели Гаршина и Толстого, превращается в болезненно извращенную у новых писателей, а лирическое возвышение обыденного становится зачастую пародией на натурализм. Не совсем это имел в виду Воронский, когда отмечал, что значительная часть произведений новой литературы бледна и безразлична к нравственности. Он хотел сказать, что ей недостает ясной идеи. Замечание верное, пусть и с ложной посылкой.

То же, в основном, можно сказать и о трактовке характеров. Хотя вряд ли существует профессия или сословие, которое нельзя найти в

произведениях этих писателей, человек играет здесь до странности подчиненную роль. Ему может быть предоставлена возможность проявить себя героически, но при этом он лишен главных человеческих качеств: способности размышлять, сомневаться, любопытствовать, делать выбор. Для героя приключенческого романа подобные изъяны — только достоинства; а значительная часть беллетристики этого периода — это не что иное, как приключенческие романы о войне, и у их героев должны быть сильные руки, чтобы нагнать ход событий, и зоркие глаза, чтобы его живописать. Герои эти неизменно принадлежат к пролетариям — не только потому, что в них воплощено единство воли и действия, которое лежит в основе пролетарского мифа, но и потому что их эффективность зависит от служения правильному набору событий. Горных, молодой чекист из «Недели» Либединского, одерживает победу, тогда как его чувствительные товарищи-коммунисты терпят неудачу, именно потому, что он, полуграмотный паренек, никогда не имевший привычки думать, действует круто, повинуясь инстинкту, и поэтому нащупывает тайный пульс событий¹²⁸.

Только несколько писателей двадцатых годов, прежде всего Всеволод Иванов, использовали подобных героев в качестве иронического комментария к порабощению человека миром, который недостойн его возможностей. В других случаях эта тема — богатейшая и распространеннейшая — раскрывалась через героя, вообще неспособного к каким-либо решительным действиям. Война сорвала с него амуницию, полученную от общества, семьи и цивилизации, и он стоит голый — даже без недоступного ему фигового листка. Его набор готовых реакций теперь не востребуем. Ситуации, в которые он попадает, для него неразрешимы, он находится во власти событий, которые не умеет контролировать и которых не понимает, а его обрывочные воспоминания не дают ему ключа к действию. Таков Добряков, «пылинка» без стремлений и целей, герой «Рвотного форта» Николая Никитина (КН. 1922. № 4). Хотя Добряков — армейский офицер и, казалось бы, должен быть человеком действия, большую часть времени он проводит в мечтах. Холостяк, он приучил себя находить замену сексуальной жизни в воспоминаниях о единственной своей любви в далеком прошлом и в перелистывании дешевого любовного романа, который за двадцать лет дочитал до дыр. Таков большевик-неврастеник (неизменный герой этой ранней прозы, несмотря на горячие протесты большевистских критиков, заявлявших о его «нетипичности») — например, Мартынов («Неделя» Либединского), чье буржуазное прошлое парализует его большевистскую волю, или Терентий Забытый («Страда» Аросева), чьи изнурительные видения неудовлетворенной любви кончаются наркотическим состоянием¹²⁹. Люди этого сорта дрейфуют между далекими берегами — воспоминаний и действия, понимая, что к твердой земле им никогда не пристать. Сокрушенные текущими событиями, они почти всегда погибают. Но в их печальной судьбе нет нравственной значи-

тельности, потому что они не способны критически осмыслить происходящее, поставить перед ним такого рода вопросы, которые придали бы величие их ситуации. А зачастую они служат лишь безвкусными аллегориями старого мира, смытого отливным течением истории.

Эти пустые люди подвержены разрушительному действию периодически возвращающегося недуга, который писатели начали диагностировать и описывать лет пятьдесят назад, — болезни рационалистического ума. В девятнадцатом столетии героев самого изощренного ума создал, несомненно, Достоевский — людей, способных выстраивать идеи своего века в грандиозные, нередко выдающиеся структуры. В них, однако, то краеугольный камень оказывался не на месте, то не хватало какой-нибудь балки. И построенное, в конечном итоге, рушилось. А они продолжали строить, даром что знали: возводимое ими — с трещиной. «R. U. R.» Чапека, «Машина времени» Г. Дж. Уэллса, «Машина останавливается» Е. М. Форстера, «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова были первыми в длинном списке современных утопий, которые созидал человек в поисках свободы только для того, чтобы понять: плата за свободу — рабство.

О бессильном отчаянии, которое овладевает человеком, когда до него доходит, что равнодушный мир смеется над его настойчивым желанием жить содержательной жизнью, писал Чехов. Другие писатели создавали образы бунтарей — людей, чувствующих в себе силы жить по своему уставу, вопреки сложившемуся порядку вещей. В «Петербурге» Белый исследует парадокс вечного импульса к созиданию, который правит механизмом ума: каждый акт созидания одновременно является и актом разрушения, но при этом — только через разрушение возможно созидание. Так, бомба уничтожает своего создателя, но и освобождает его от навязчивой идеи, побудившей его создать ее. Передонов, герой «Мелкого беса» Сологуба, отнюдь не просто параноидальный шизофреник, хотя роман обычно читается как клинический случай из области психопатологии. Передонов еще и артистическая натура, единственный обитатель мерзейшего провинциального городишки, наделенный воображением и способный вдохнуть жизнь в то, что мертво. Слов нет, его создания — пародия на артистичность (они отвратны и пакостны, экскременты ума и души), но они представляют тот мир таким, каков он есть, и каким только и может увидеть его Передонов. Кстати, общество относится к нему с уважением, чтя в нем высочайшего представителя тех дурных начал, которые оно втайне лелеет, но не умеет и не смеет выразить. Оно боится Передонова и преследует его, потому что он слишком отчетливо видит и слишком усердно разоблачает. Вот почему его видение объявляют ненормальным, хотя оно наиреальнейшая реальность, и почему лучшее его создание — недотыкомка — остается при нем. Он не может о нем никому рассказать и мстит за недотыкомку актами разрушения. Леонид Андреев описывает — далеко не так художественно — тот же парадокс: созидание че-

рез разрушение на войне; это своего рода новая демократия, в которой всех делает равным участие в бойне. «Друзья! — восклицает доктор в «Красном смехе». — У нас будет красная луна и красное солнце. И у зверей будет красная веселая шерсть, и мы сдерем шкуру с тех, кто слишком бел...»¹³⁰

С распадом духовного начала уходят и все замечательные ценности гуманизма девятнадцатого века. Под романтической любовью притаилась некрофилия («Бездна» Андреева). Гордость, честь, патриотизм прикрывают алчность, лицемерие и дикость («Дуэль» Куприна). Единственной реальностью выступает смерть, единственным значительным поступком — насилие. Даже революционные движения, с их обещаниями справедливости и верой в высокие качества человека, подвергаются нападкам за несбыточные мечты. Одним из первых писателей, сделавшим героем художественного произведения революционера, был Михаил Арцыбашев. Но его герой отнюдь не строитель нового мира; его функция — уничтожение старого общества, да и самой революционной идеи. Шевырев, герой одноименного рассказа, остро чувствует нужду, страдание и несправедливость, творимые и увеличиваемые обществом, но он же считает, что человек «подл от природы» и что любовь, сострадание и самопожертвование — необходимые, чтобы общество стало лучше, — вовсе не присущи человеческой натуре, а лишь «продукт идей», что «это то же платье, чтобы скрыть неприглядную наготу и защититься от хищных инстинктов»¹³¹. Да и революционером он становится просто для того, чтобы разделаться с обманувшими его верованиями. Весь его идеализм перечеркивает его последняя акция: окруженный полицией, он бежит в переполненный зрителями театр и, ворвавшись в шикарную ложу, вслепую палит оттуда из пистолета по толпе внизу.

В литературе первой половины двадцатых годов духовное начало было полностью аннулировано, разум — отброшен, мысль — изгнана, конфликт — стерт, совесть — искоренена. Организационным началом новой беллетристики выступает не человек, а нечто совсем иное: состояние общества (хаос, террор), страсть (алчность, зависть), идея (азиатчина, большевизм). Личность теперь лишь функция вещи, идеи, события, которые существуют сами по себе, совершенно отдельно от любого персонажа. Ирония создается не тем, что мысль неверно понятая, а тем, что никто не пытается ее понять, или, вернее, что нет никого, кто мог бы ее понять. В лучшем случае, ум, душа служат теперь для того, чтобы приоткрыть окно в бессмысленный, безумный мир. Один из самых известных тому примеров в новой беллетристике — поезд из «Голого года» Пильняка: ползущая, покачиваясь и скрипя, теплушка; — теплушка, набитая вонючими, голодными, тифозными людьми, которые едут в ней, сами не зная куда; и дана она глазами умирающего в бреду человека.

Из столкновений героя и событий ни один писатель не смог создать великое искусство. Правда, попытки показать, что личность — явление сложное, были; попытки, которые под более искусным пером, быть может, вывели бы на значительные человеческие проблемы. Так, Клычков, большевистский комиссар в «Чапаеве» Фурманова, умеет строить отношения, принаравливаясь к ситуациям, в которые попадает, и умеет переломить себя. Личность (железный идеолог), событие (насушенные требования жизни в партизанском отряде) и ситуация (необходимость политически образовать Чапаева) помогают создать образ более многогранного человеческого существа и нечто вроде романной ткани. Но достижения эти кажущиеся. На самом деле Клычков — своего рода умелый делец, чей рост измеряется вовсе не самопознанием, а ловкостью, с какой он ухватывает любую возможность, примиряет разногласия и изобретает решения. Его человеческий статус зависит от его эффективности как комиссара. Он — раб событий, и кажущаяся сложность его умственного и духовного мира — не более, чем умение выкручиваться в трудных обстоятельствах¹³². Подобно всем литературным героям начала двадцатых, Клычков лишен подлинной нравственности.

Творчество всех этих молодых писателей косвенно восставало против романа. Как уже упоминалось, новой литературе не были свойственны чувства поиска, исследования нравственных проблем, не было интереса и восприимчивости к ним — того, что неотъемлемо присуще роману. Да и по своим «физическим» параметрам — количеству страниц — новая литература была невелика. Термин «роман» иногда применяют к таким произведениям как «Чапаев» Фурманова или «Голубые пески» Всеволода Иванова; на самом деле это раздутые собрания коротких эпизодов. Из более или менее известных произведений того времени только «Хождение по мукам» Алексея Толстого можно по праву назвать романом; однако в нем поражала неизменно звучащая очень старомодная нота. Даже классический рассказ был не слишком в ходу, исключение составляет разве только старшее поколение писателей. Ляшко или Низовой. Типичными формами беллетристики стали анекдот, очерк, бытовая зарисовка и, в дополнение к ним, множество разнообразных форм, стоящих между художественной и документальной литературой, как то: дневник, переписка, путевые заметки. Из того, что в этот начальный период печаталось в «Красной нови», ближе всего к рассказу были этюды о психическом состоянии, повествования о страсти: «Бес» Дроздова (КН. 1922. № 5), где говорится о разрушении старых гуманистических ценностей чувственностью и страхом; «Волк» Шимкевича (КН. 1921. № 3), где скотство, озверение показано как присущие человеку; «Тиф» Семенова, в котором героем выступает бес-сознательная Воля к Жизни.

Молодые писатели использовали повествовательные приемы, которых в романе обычно избегают. Наиболее распространенными из них был сказ — повествование от лица одного из персонажей, который в то же время служит глазами и ушами, воспринимающими ряд событий, участником которых не является. Сказ оказался удобным художественным приемом для новой литературы: при сказе повествователь традиционно человек малообразованный, с ограниченным умом и воображением, а потому совершенно неспособный расцвечивать то, что видит. Такой повествователь является превосходным кандидатом на место скудоумного простака, которому писатели тогда симпатизировали. И поскольку он буквалист, который обязательно будет честно передавать только то, что видел сам или что рассказали другие, его можно было использовать для обоснования применения разных повествовательных манер и голосов. Таким образом, постоянно расширялись возможности играть словом и получало подкрепление господствовавшее тогда видение действительности как случайного, неструктурированного, не обдуманного заранее ряда впечатлений. Перед нами, следовательно, возвращение к старому дороманному представлению, что кто-то рассказывает историю, а также протест, не высказанный прямо, но часто достаточно явный, против «хорошо сделанных» произведений литературы девятнадцатого века. Жизнь, согласно новым писателям, слишком непредсказуема, чтобы кроить ее по готовым лекалам.

В своем желании быть «честными» писатели намеренно отменяли традиционные притязания литературы на то, что она будто копирует «реальную» жизнь: вместо того, чтобы скрывать техническую сторону писательского мастерства, они всячески ее демонстрировали, выставляя напоказ все стыковки и швы своего искусства, приравнивая это к самому творчеству. Хотя интересные примеры техники «обнажения приема» встречаются уже в произведениях многих дореволюционных писателей, прежде всего Розанова и Бунина, именно символисты сделали ее своей эстетикой. От них она перешла в советскую литературу, где, пожалуй, наиболее умело была применена Виктором Шкловским в его статьях о Гражданской войне. Другие писатели протестовали против дурной, по их мнению, привычки, развивая фабулу — обычно в форме приключенческих историй, — насыщать роман пустыми диалогами и бесконечным анализом. Примерами новой эстетики изобилуют произведения Серапионовых братьев, особенно Вениамина Каверина, Николая Никитина и Всеволода Иванова, а также писателей, участвовавших в неофутуристском журнале «ЛЕФ», прежде всего произведения Осипа Брика: главную роль в них играют — часто за счет достоверности — ситуация и событие; внимание безоговорочно сосредоточено на настоящем, причем интерпретация событий почти или полностью отсутствует, не делается даже попытки анализировать характеры; жизнь видится как неизбывное настоящее; она раскрывается в случай-

ностях и немилосердно бьет по тем, кто пытается выудить из нее смысл. Беллетристика эта резко отличается от «орнаментальной», подчеркивая повествовательную линию, хронологический смысл времени и более или менее единый уровень языка; однако и приближается к ней, считая, что жизнь в основном бессмысленна и не поддается интерпретации.

Если, как не без сарказма говорят, после Марселя Пруста стало невозможным писать романы во Франции, потому что Пруст довел эту форму до совершенства, то мы можем сказать, что после Андрея Белого стало невозможным писать романы в России, потому что он эту форму разрушил. «Петербург» — это антироман. В нем пародируются сюжеты стандартного романа девятнадцатого века. Белый нанес им смертельный удар. Используя эти сюжеты для развития своего романа, он одновременно осмеивает романную традицию, из которой их черпает. Перед нами сюжет о нигилистах (сильно напоминающий «Бесов» Достоевского) с двойными агентами, студентами-неврастенками, революционерами-психопатами, тайными свиданиями, подметными письмами и всеми прочими прелестями политической мелодрамы. Есть здесь сюжет изменяющей мужу жены (из «Анны Карениной»?), украшенный бегством с усатым итальянцем (неосуществленное желание из «Семейного счастья»?) и сюжет ненависти между отцом и сыном, осовремененный эдиповым комплексом. В конце романа все они сводятся на нет взрывом бомбы, тикавшей в банке из-под сардин. Так литературные мифы и ситуации, известные каждому образованному русскому, собраны в своего рода синекдоху — и уничтожены. Ни один писатель начала двадцатых не мог равняться талантом с Андреем Белым, но настроен его антиромана был насыщен воздух того времени.

Таким образом, как мы видим, многие темы и настроения новой литературы имели широкое хождение в дореволюционной словесности: насилие, смерть, обманчивые соблазны цивилизации, душевный надлом, релятивизм в оценке нравственных ценностей, культ примитивизма, поиски свободы через чувственность, восприятие мира как гротескного фарса и даже некоторые философские и религиозные мотивы — например, великая миссия России, причастной и к Востоку и к Западу. «Орнаментальный» стиль, который считали типичным для двадцатых годов, черпал в основном из Ремизова и Белого. Переформирование системы жанров привело к логическому завершению процесс, длившийся, по крайней мере, уже сорок лет. Бунт против романа был, без сомнения, делом таким же давним, как толстовское «отречение» от литературы.

Парадокс состоял в том, что в 1920 году никто из значительных писателей предшествующего поколения не мог влиять на новую литературу непосредственно, так как все они были ошельмованы художественно и политически. И тем не менее они оказывали мощное и ре-

шающее воздействие на ее курс. Чтобы понять этот парадокс, нам придется рассмотреть творчество двух новых писателей — Бориса Пильняка и Всеволода Иванова. Хотя оба пользовались огромной популярностью среди читателей, они также были писателями для писателей: именно они открыли те пути — те каналы, по которым поток русской литературы хлынул в творчество молодых писателей. И именно «Красная новь» сыграла решающую роль в создании Пильняка и Иванову репутации больших писателей, утвердив тем самым их влияние.

ПЕРВОПРОХОДЦЫ: ПИЛЬНЯК И ИВАНОВ

Борис Пильняк принадлежит к тем писателям, кого не назовешь великими, но которые существенно меняют литературную историю своей страны. Ему не было дано подлинного дара беллетриста — пламенной натуры, способной соединять добрые намерения, обширную начитанность и мощной силы наблюдательность в единый сплав захватывающего искусства. Он был вторичен — эклектик, прилежный ученик Белого, Ремизова и Бунина. Однако как раз отсутствие оригинальности и определило его на значительную роль: он приспособил технику и стратегию своих учителей для разработки новых тем — революции и Гражданской войны. Благодаря ему они обрели респектабельность, какую сами по себе уже не внушали; а так как в начале двадцатых Пильняк пользовался исключительной популярностью и имел множество подражателей, две эти темы глубоко и надолго укоренились в новой литературе.

Пильняк начал году в 1915, с аллегорий в «примитивном» стиле, который уже с конца девятнадцатого века разрабатывали писатели, восстававшие против разума, гуманизма и эстетики. Культ насилия и смерти (Андреев), секса и инстинктивных желаний (Арцыбашев), ребенка, дикаря, бродяги (Сологуб, Гумилев, Горький), попытки разрушить красоту абракадаброй, диссонансом, уродством, бесформенностью или простоватостью — таковы лишь некоторые из тех стилистических, в каких решались эти темы. Палитра Пильняка в ранних рассказах была неяркой, его видение, в целом, — лирическим и доброжелательным, а технические ресурсы сугубо общепринятыми. В «Целой жизни», например, рассказывается о двух птицах; спаровавшись, они без сожалений выпускают своих птенцов в широкий мир и, в конечном итоге, расходятся, когда самец утрачивает способность обеспечивать выводок. Чувству, верности, да просто привычке — основам человеческого брака — нет места в этой сфере чистого инстинкта. В рассказе «Год их жизни» весь живой мир объединен одним всепоглощающим желанием: зверолов Демид весной сошелся с Мариной и начал с ней ребенка, а год спустя медведь Макар, прирученный Демидом и всегда живший с ним, достигнув зрелости, уходит искать себе пару. Пильняк представляет своих зверей и естественного человека в спокойной приглушенной манере, не акцентируя простую, самоочевидную мораль этих

рассказов — достоинства, которые он в дальнейшем, к сожалению, утратил.

Но экскурсии в экзотическое носили лишь характер упражнений; его честолюбие метило выше. «Снега», еще один рассказ из этого же периода, предвещал то направление, по которому его проза двинется впредь. Здесь герой — интеллигент, который, устав от цивилизации и обманных велений разума, женится на простой крестьянке. «Да, — размышляет он, — на год ближе к смерти, на год дальше от рождения» — и это все, весь смысл прожитого года. Бывшая его любовница понимает, что он хочет сказать, хотя и не согласна это принять: «Было сотни религий, сотни этик, эстетик, наук, философских систем — и все менялось и меняется, и не меняется только одно, что все, все живущее — и человек, и рожь, и мышь, рождаются, родят и умирают...»¹³³

Конфликт, который в большинстве других ранних рассказов выражен лишь подспудно, здесь высказан в полный голос: инстинкт противостоит интеллекту, природа — цивилизации, хаос — логике. Эта тема оставалась типичной для Пильняка, какими бы узорами он ее ни расширял. Однако обычно он не дарит своим героям столь блаженного покоя, когда они приходят к своему открытию. Напротив, он предпочитает застать их в тот момент, когда они осознают конфликт в своем внутреннем мире, и наблюдать вносимый туда разлад. Ибо человек — и действующая сила, и ее жертва, влекомая состязющимися велениями своего интеллекта, который стремится понять себя и ищет этого понимания через порядок и систему, и через инстинкт, бесформенный и вечный, но составляющий основу всего сущего. Отсюда тот парадокс, который Пильняк реализует в повторяющемся образе запертого в клетке волка; человек строит ее стены все выше и выше, стараясь закрыть себе доступ к тому, по чему томится. Он почти всегда пытается перепрыгнуть через эти возведенные им стены, но спокойная, упорядоченная жизнь за их пределами истощила его энергию. Если же он оказывается снаружи, назад пути ему уже нет; все его иллюзии остались позади. Такова та правда, которую в рассказе «Заволочье» сознают его герои — страстные искатели, ученые. Их путешествие в Арктику — путешествие в прошедшее время, в поисках человека в первозданном состоянии. Но находят они лишь бесконечный, беспредельный край холода и льда. Напрасно их интеллект взывает в пустом пространстве — в этом отсутствии замысла должен, должен быть замысел! Им отвечают лишь порывы ледяного ветра. И другого ответа нет. И хотя они не согласны его принять, они знают — это правда¹³⁴.

Для более длинных рассказов Пильняк разрабатывает этот конфликт в целую космологию. Первозданная идиллия помещена теперь в огромный таинственный край, называемый то «Азией», то «Востоком», то «Монголией». С ним граничит мир, в котором человек создал порядок и симметрию, мир с урбанистической машинной цивилизацией, и называется он «Европой». Все на свете служит либо первому, либо

второму. В каждом свои агенты, занимающиеся бесконечным саботажем. У каждого армия, которая неустанно ведет войну с другой стороной. В каждом есть внутренние эмигранты — люди, которые с тоской засматриваются на другой мир, но ни за что не покинут свой, и именно на этих разобщенных, терзаемых чувством вины душах останавливает свой взгляд Пильняк, наблюдая, как накал чувств склоняет чашу весов то в одну сторону, то в другую. Вот тогда, когда он стал вводить историю России, в особенности ее недавнюю историю, в созданную им космологию, он обрел свой голос и завоевал широкую известность. Революция 1917 года стала — в его произведениях — последней схваткой в этой огромной космической борьбе. Таков сюжет его первого романа «Голый год» (1922).

Революция для Пильняка вовсе не конфликт между пролетариатом и буржуазией, а между Востоком, представленным крестьянством, и Западом, который представляет урбанистическая Россия. А что же большевики? Да крестьяне и произнести слово «революция» правильно не могут, однако понимают, что она не имеет ни малейшего сходства с тем, что большевики, как они заявляют, делают. «Бей коммунистов, — кричат мужики. — Мы — за ре-во-лю-ху!»¹³⁵ Потому что большевики как последователи «научной» идеологии попросту защищают — правда, под другим названием — всю ту структуру цивилизации, ради освобождения от которой и разразилась настоящая революция.

«В доме Ордыниных, в исполкоме (не было на окнах гераний) — собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки губ утюжены. Из русской, рыхлой, корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не помолчишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили — и баста».¹³⁶

Они, в сущности, — контрреволюционеры. И за свою гордыню должны поплатиться: Азия торжествует, сметая все, даже крестьянство. Финальная картина являет собой суровый вечный Рай, незамазанный грехом самонадеянного человеческого ума:

«Лес стоит строго, как надолбы, и стервами бросается на него метель. Ночь. Не про лес ли и не про метели ли сложена быть-былина о том, как умерли богатыри? — Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют, визжат, кричат, режут, по-бабы в злости, падают дохлые, а за ними еще мчатся стервы, не убывают, — прибывают, как головы змея — две за одну сечену, а лес стоит как Илья Муромец»¹³⁷.

Вселенная Пильняка была построена из готовых материалов. Взгляд на революцию как на стихийный всплеск накопившихся в недрах крестьянской массы волн недовольства и гнева был в то время избитой истиной. Как сказал Блок, большевизм и революция существуют не в Москве, не в Петербурге, «большевизм — настоящий, русский, набож-

ный», он «где-то в глуби России, может быть, в деревне. Да, наверное, там...»¹³⁸. «Азия» напоминала о тысячелетней истории, которую впервые стали описывать, когда летописцы обратили взгляд на Восток, где по бескрайним степям кочевали враждебные орды; а затем с нашествием монголов ее превратили в миф — миф, постоянно возобновлявшийся по мере того как русская торговля и военная сила продвигалась на Восток; миф, украсившийся — в конце девятнадцатого века — открытием философий Китая и Индии, персидской и турецкой литературы, а в последнее время вновь оживший благодаря религиозному подъему, вызванному новым открытием православия, увлечению антропософией и авторитету Владимира Соловьева. Одно из ответвлений этого мифа — тема двух России, «азиатской» и «европейской», деревенской и городской, почвы и салона — владело русской интеллигенцией целое столетие, если не более того. В своей версии Пильняк, в основной ее части, следует так называемым евразийцам: презрительное отношение к интеллигенции как порождению западной цивилизации; неприятие Европы — не столько из-за нее самой, сколько из-за чуждости русским проблемам; отрицание того, что капитализм (европейское изобретение!) способен содействовать развитию России; интерпретация революции как очищающей, обновляющей силы и убеждение, что русские не являются ни европейцами, ни азиатами, они — смесь тех и других, иными словами, евразийцы¹³⁹.

Пильняк соединил эти известные положения в единый взгляд на мир и ввел в новый литературный контекст. Темы восточного начала и особенно примитивизма он перенес на крестьянство, а тему о двух Россиях переложил в терминах социальных конфликтов своего времени. В результате получилась такая версия революционного опыта, которая вызвала у писателей немедленный отклик и не перестает волновать их и теперь. Она обросла крепкой плотью мифа. Ей противостоит большевистская версия, которая определяет на роль героя пролетариат. Но большевистский миф так и не овладел умами литераторов; вряд ли удастся вспомнить хотя бы одно выдающееся произведение в русской художественной литературе, которое бы на нем основывалось. Он был навязан сверху, и в периоды относительной разрядки писателями попросту игнорировался. В годы недавней «оттепели», например, вновь встали прежние вопросы об отношении интеллигенции к миру чувств, к природе, к почве и крестьянству. Наличие этих двух составляющихся между собой мифов и тщетные попытки — сколько бы их ни делали! — убеждают, что в ближайшем будущем опасность стать монолитом советской культуры не угрожает.

Взгляды Пильняка на революцию характеризуют его как человека, принадлежащего к крайнему правому крылу полутчиков, балансирующему на грани контрреволюции (а по мнению многих пролетариев, туда уже скатившемся). Тем не менее, его нельзя было сбросить со

счета или проигнорировать: он пользовался огромной популярностью у читателей, да и у многих молодых писателей. В свете политики партии, проводимой в отношении попутчиков, — политики, которую формировал Воронский, — Пильняк представлял собой особенно сложный случай: он, как никто другой, был тем писателем, которого требовалось «подогнать» под советскую действительность тех дней, какой ее видели большевики. Знаменательно, что первая значительная критическая статья о современном прозаике была посвящена не Иванову, как можно было ожидать, а Пильняку. И честь эту ему оказывал сам Воронский¹⁴⁰.

Воронский начал как опытный боксер, прибегая к тактике умиротворения противника. Похвалил пильняковские рассказы и романы за блестящее по точности изображение глухой провинции в период Гражданской войны. И даже согласился с тем, что в некоторых отдельных случаях революцию и впрямь можно было представить как бунт против города и против коммунистов. Но — и в его «но» все дело — он не мог принять эту картину в качестве серьезного истолкования революции в целом. Славянофильская отрывка Пильняка запятнала его талант. Еще большие опасения вызывали у Воронского примитивизм Пильняка и его домысел, будто революция попросту новая секс-кампания в широком масштабе. «Я чувствую, — говорит одна из героинь рассказа «Иванда-Марья» (рассказ этот в «Красной нови» не публиковался), — что вся революция — вся революция! — пахнет половыми органами!» По поводу этого предложения, которое должно навеки покрыть Пильняка позором, Воронский раздражается справедливым гневом. «Кому и для чего нужна вся эта патология? Получается не то Розановская мистика пола, не то превращение мира в дом терпимости»¹⁴¹. Пильняк должен сбросить за борт гнилой этот груз, пересмотреть свои убеждения, сделав их достойными своего яркого дара наблюдательности, претворить внешнее признание революции в подлинную причастность к ней. Только так сможет он стать Советским писателем. «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”»¹⁴².

До сих пор Воронский говорил лишь то, что можно было ожидать от человека, волей-неволей защищавшего пролетарский миф. Осуждение Пильняка также шло в терминах, привычных для десятков других большевистских критиков. Однако Воронский сделал одну важную оговорку: он полагал, что Пильняк исходил из добрых намерений и что художник он искренний. А если так, то ляпсусы молодого писателя, свидетельствовавшие о дурном вкусе или политическом недомыслии, безусловно, происходили из незнания истинного положения вещей. Стоит Пильняку осознать реакционную природу развиваемых им идей, и он отшатнется от них в ужасе и изберет правильный путь. Тут-то и вступал в дело мудрый критик; он действовал как своего рода идеоло-

гический шаман: обнажая корни зла, он помогал писателю изгнать нечистую силу. Примитивизм Пильняка, утверждал Воронский, — это симптом века, а не какая-то уникальная, экзотическая болезнь. К тому же у примитивизма есть и положительная сторона: это здоровая реакция на довоенную «декадентшину» в литературе во имя реальной жизни и свежего воздуха, свидетельство глубокого разочарования писательской молодежи в «ценностях современной буржуазной культуры». И все же в своей основе примитивизм был нездоровым явлением, которое, как видно из практики писателей вроде Замятина, говорило об «усталости от бурных дней революции» и вполне было в силах подстегивать в писателях скрытое тяготение к бегству в мир экзотического и фантастического¹⁴³. Теперь, когда Пильняк это понял, он непременно переменится.

Воронский, надо думать, взял этот тон бесстрастного лекаря, чтобы облегчить Пильняку желательную перестройку и дать ему сохранить лицо: больного не в чем винить — виновен вирус, а не он. Однако, в конечном итоге, от Пильняка ожидали демонстрации явных признаков того, что он принял лекарства и оздоровил свой талант. В противном случае болезнь могла только ухудшиться: «скорбь, мистицизм, слякоть, безвольная романтика» приведут к художественной смерти и могиле среди третьеразрядных декадентов вроде Арцыбашева¹⁴⁴. И словно для того, чтобы усилить этот тезис, Воронский никогда не публиковал явно «славянофильских» — как например, «Санкт-Питер-Бурх» — произведений Пильняка в «Красной нови», да и «Голый год» напечатал в отрывках, исключив все рассусоливания по поводу истории, революции и секса.

Высказывания Воронского имели особое значение: они, через голову Пильняка, были адресованы всем тогдашним молодым литераторам, и не только тем, кто поддался на «примитивизм». Они давали знать, что «чуждое» классовое происхождение не обязательно закрывает писателю возможность карьеры в советской литературе. Прошлые грехи могут быть прощены, а искреннее желание исправиться будет принято с благожелательным пониманием. Говоря о Пильняке — а, следовало понимать, и о других писателях, — Воронский из всех сил старался не замечать недоброжелательность. Он даже предпочел закрыть глаза на явный сарказм, с каким Пильняк изображал большевистских активистов в «Голом годе», и считал их за образцы новых людей. (Возможно, что на этой стадии своего развития Воронский воспринимал читаемое очень буквально и не уловил сарказма, хотя это трудно себе представить.) Таким образом, писателю как бы верили на слово; и если он сознательно стремился пересмотреть свои «воззрения», он мог рассчитывать на благожелательное понимание и помощь. Воронский — пусть даже в целях полемики — полагал, что молодые писатели искренни; и статья о Пильняке, в свою очередь, являлась несомненным свидетельством добрых намерений критика.

«Пильняку дано многое, — заявлял Воронский, — и требования к нему должны быть повышенные»¹⁴⁵. Таковыми они и были. Воронский, надо полагать, ожидал, что Пильняк заглянет в собственное сердце, заточит свое перо под другим углом и примется создавать произведения в соответствии с тщательно документированным им, Воронским, реестром его сильных и слабых сторон. Очень похоже, что Пильняк именно так и поступил или, по крайней мере, сделал вид. Во всяком случае, «Материалы к роману», написанные в 1923 г. и напечатанные двумя выпусками в «Красной нови» в 1924 г., выглядят сознательной попыткой снискать расположение Воронского¹⁴⁶.

В «Материалах к роману» рассказывается о подъеме в России промышленного производства. Подобно многим другим произведениям двадцатого века, посвященным производству — «Делу Артамоновых» М. Горького, например, или «Дороге на Океан» Л. Леонова, — «Материалы» охватывают большой отрезок времени, начиная с первых предварительных усилий подчинить себе природу и кончая взглядом в будущее, управляемое машиной. Описывая — близко к манере Эптона Синклера — окружающую обстановку в месте, где происходит действие (Коломна и окрестности), Пильняк делает это так тщательно и детально, что создается впечатление документированной действительности. Он сосредоточивается на двух периодах бурных социальных сдвигов — 1905 и 1921 гг. — и по обыкновению исследует их воздействие на людей и общественно-государственные институты. Как и в «Голом годе», нас ведут в разваливающуюся помещичью усадьбу, в обывательский дом и примитивное социалистическое сообщество. Но на этот раз опорная точка у автора другая. Пильняк ведет рассказ главным образом о внутренней жизни фабрики, охватывая период более чем в шестьдесят лет. И это, несомненно, кажется свидетельством его шага вперед к признанию новейших времен. Пильняк идет даже дальше, проводя различие между угнетающей человека машинной цивилизацией капитализма и освобождающей его машинной цивилизацией коммунизма, которую он обволакивает цветистой лирикой, напоминающей поэтов «Кузницы». Различие же, естественно, то самое, какое делают коммунисты. Как наставлял Пильняка Воронский:

«Властью человека над природой измеряется движение человеческого духа, и если «сплошная механика» сейчас гасит его, — ключ — в социальном неравенстве, в упадке и распаде строя, основанного на господстве человека над человеком, а не в том, что техника, как таковая, вытравива все духовное»¹⁴⁷.

Точно такой же довод звучит и в «Материалах», где он вложен в уста героя-большевика, Андрея Кожухова. Огульное проклятие всей и всяческой технике в пользу жизни в первозданной простоте поручено произнести самому непривлекательному герою из числа старой интеллигенции, инженеру Эрликову. Хотя допетровская Русь по-прежнему выступает идеалом, от «историософии» и «азиатчины», столь не по-

нравившихся Воронскому в «Голом годе», не остается и следа. Портрет Кожухова подстроен под тот образ, какой большевики сами себе создали, и лишен малейшей иронии. Кожухов — единственный персонаж, которого Пильняк провел через обе части, обрядил его в доспехи старого революционера (правда, они уже в 1924 г. потеряли товарный вид), наделил идеальными качествами сказочного героя — решительностью, дальновидностью и человечностью. Наконец, Пильняк явно старался играть на тех приемах своего письма, которые были отмечены Воронским и заслужили его особой похвалы: пильняковский лиризм становится сочнее, изображение различных региональных типов — полнее и детальнее, пейзаж — красочнее и точнее. И еще. В нескольких авторских отклонениях Пильняк заверял читателя, что фрагментарная манера изложения, вызвавшая недовольство многих критиков, избрана им намеренно.

Очень соблазнительно истолковать эти повороты в творчестве Пильняка, как просчитанные ответы на замечания, высказанные Воронским в его «Силуэтах». У нас нет уверенности, что это так, хотя «Материалы к роману» были первым большим прозаическим произведением Пильняка, появившимся на страницах «Красной нови», — факт, который наводит на мысль, что Воронский, возможно, оценил его в указанном ключе. Если так, то он ошибался. Пильняк вовсе не порвал с принципами своего более раннего творчества; он просто переставил компоненты. Основополагающий миф оставался нетронутым; только теперь мы видим его в процессе воплощения: разворачиваясь, он дает определение ходу истории и создает ритм и движение сюжета. Все начинается с нескольких людей, «коим вздумалось Русь поднять на дыбы, пройти по болотам, шляхи поставить линейкой, оковать гранитом, железом и сталью, прокляв заклятую избяную Русь, — и пошли...» [I, 4]. Вот так выросли поселки, города, фабрики, подавляя первозданную природу. Но то, что кажется прогрессом, на самом деле — самонадеянное искривление интеллекта и воли, которые, в свою очередь, учат человека бояться, а затем бежать того, что дает ему цельность. Это — все тот же миф о Рае. Практически, Пильняк вводит нас в своего рода сад:

«Если свернуть от шоссе, проехать полем, перебраться вброд через Черную речку, пробраться сначала через черный осиновый лес, затем через красный сосновый, обогнуть овраги, пересечь село, потомиться в суходолах, снова протрястись по корягам, на пароме — как триста лет назад — переплыть через Оку, проехать лугами по ивовым рощам, — то — там уже затерялся проселок, исчезнул, растворился в зеленой мураве — приедешь в Каданок, в Каданецкие болота. Здесь нету дорог. Здесь кричат дикие утки. Здесь пахнет тиной, торфом, болотным газом. Здесь живут тринадцать сестер-трясовиц-лихорадок. Здесь на песчаных островках буйно растут сосны — у трясин тесно сошлись ольшаники, землю заткал вереск — и по ночам, когда бродят тринадцать

сестер-лихорадок на болотцах, по воде бегают бесшумные, нежгущие, зеленые болотные огни, страшные огни, и тогда воздух пахнет серой, и безумеют в крике утки. Здесь нет ни троп, ни дорог, — здесь бродят волки. охотники, да беспутники. Здесь можно завязнуть в трясине...» [I, 8].

Мир этот самодостаточен и полностью гармоничен (недаром язык, вызывающий его к жизни, всегда возвышен!), но так как в нем заключена тайна жизни и смерти, он еще и зловещий, пугающий. Вновь и вновь утверждается он через «бунт, народную вольницу», которая подымается, «чтобы разгромить «чугунку» и «шляхи», и — чтоб разбиться о бетон и железо, о сталь городов, чтоб снова исчезнуть в проселках» [I, 4]. И кончается спор с этой дикой стихией именно так, как предрекали марксисты — торжеством техники. Человек победил, наступает благоденствие.

Так, да не так. Подобно тому, как утопия, которую рисует себе Кириллов в «Бесах» Достоевского или Позднышев в «Крейцеровой сонате» Толстого, жидетя на прекращении рода человеческого — в первом случае благодаря массовому самоубийству, во втором благодаря половому воздержанию, — так и утопия, которую рисует себе герой-большевик из «Материалов к роману», жидетя на принесении человека в жертву машине, которую он создал, чтобы освободиться от всякой зависимости. Финальная сцена «Материалов» служит предзнаменованием этого заключающего парадокса:

«За стеклом, в абсолютном свете бесшумно работали турбина и пародинамо, людей не было видно. Всмотрелись, — увидели: прислонившись к решетке под турбиной, склонив голову на грудь, спал монтер, с тряпкой в руке. Вошел смазчик с чайником и с куском хлеба, прошел к лестнице в котельное и спустился по ней вниз.

— Смотрите, — сказал Форст Кожухову, — ночь. До смены еще далеко. — Машина — это консолидированный человеческий гений. Монтер спит, смазчик ушел пить чай к угольщикам... Машина работает одна, без человека... Присмотритесь, — как она работает!.. Она работает одна, без человека!.. Замечательно!» [II, 96].

Человек перехитрил самого себя. И вот результат: он сам обрек себя на уничтожение, от которого стремился спастись. История совершила полный круг. Рай, который он строит, — издевательская копия того Рая, из которого он пытался бежать: фабричные трубы вместо деревьев, лампы вместо звезд, генераторы вместо солнца, железнодорожные пути вместо лесных троп, машинное масло вместо первозданного перегноя. И человек принимает этот «Рай» со вздохом облегчения, хотя он бесконечно ужаснее, чем то, против чего сам же восставал. Но своими затуманенными мозгами он не в состоянии оценить иронию того, что с ним произошло. Он — дитя той традиции антииндустриальной беллетристики, которую «Молох» Куприна, «Джунгли» Эптона Синклера и «Мать» Горького помогли создать в русской литературе.

Все произведения Пильняка — аллегории; «Материалы к роману» — самая откровенная из всех. События, окружающая обстановка, герои, даже художественные средства структурированы как контрастные параллели, повторяющие основополагающий миф: село/город; поле/фабрика; душа/разум; прошлое/настоящее; крестьянин/рабочий и так далее, причем второй элемент представляет собой искаженный или пародийный образ первого. Персонажи служат средством выражения аллегории. На одном полюсе представлена крестьянская девушка Даша, т. е. праматерь Ева: «от всей от нее одуряюще пахло всеми запахами ее лесного жилья <...> и вся она, невысокая, коренастая, была точно вытесана из булыжника — огромная грудь, огромный живот, огромная задница, огромные руки» [I, 18]. На другом — большевик, Андрей Кожухов, прагматик-мечтатель, который предназначен превратить мирное, неосмысленное существование сотен и тысяч Даш в целенаправленное и полезное, связав его с фабрикой. Пока еще Даша не испорчена, но она заявляет о своем намерении поступить на фабрику уборщицей, а это означает, что губительный процесс начался. *Что* ее ожидает, нарисовано типично мрачными красками антииндустриального романа:

«...Машина кинула бы ее на завод, машина съела бы ее несложную мораль и этику, съела бы ее румянец, заставила бы ее толкать вагонетки с углем к печам, дышать копотью, остротами мастера, — потом мастер велел бы ей прийти к нему на квартиру или в праздник за Оку в Луровский лес, а там бы она пошла по рукам, как ходят все заводские девки, и в этих вшивых бараках, где живут кучами, где нет и не может быть радости, где собралось человеческое отребье, она почла бы за счастье, что ее взял мастер, потому что это и бутылка водки — было бы счастьем...» [I, 22].

Между Дашей и Андреем проходит свой путь Эрликсов. Он — инженер, проектирующий и строящий машины, хотя понимает, какая это чудовищная сила; он томится по вольному состоянию естественного человека и в то же время страшится его безымянности. Эрликсов — человеческий вариант запертого в клетке волка, которого он некогда видел на базаре. Заведя роман с Дашей и дружбу с Андреем, он надеется разрешить терзающий его конфликт между разумом и интуицией и стать Человеком. Но конфликт этот неразрешим и, в результате, буквально раздирает его на части: искупая грех разума, Эрликсов бросается на огромный маховик одной из машин, которую сам помог создать. Этот кумир, сотворенный человеком, дабы служить ему, в итоге его же под себя подминает.

У русского читателя, который на протяжении многих поколений относился к литературным героям как к живым людям из плоти и крови, герои Пильняка вызвали отторжение и разочарование. У них нет своего лица. Они не меняются, не развиваются, им недостает глубины души, мотивации поступков; даже их физический облик едва представлен, такую ничтожную долю своих отнюдь не скудных возможно-

стей художественного описания уделяет им автор. Как верно заметил Виктор Гюфман, герои Пильняка действуют за сценой, а нам сообщаются результаты — в письмах, дневниках, речах¹⁴⁸. Они — просто эмблемы, рупоры настроений и идей, и как таковые, могут, в лучшем случае, лишь приоткрыть окно на происходящие вокруг них и с ними события. Пильняк в основном художник ситуаций и окружающей среды. Лучше всего ему удаются массовые портреты: пролетариат, крестьянство, семьи, села, города, отдельные периоды истории.

История для Пильняка не является ни структурированным повествованием, ни случайным нагромождением событий, а мифом, который лежит в основе всего в жизни. Принимая различные формы, но оставаясь в сущности той же самой, она неподвластна ни времени, ни усилиям человека ее направлять. То, что кажется историческими изменениями, лишь нарастание сил, которые всегда были, есть и будут. Таким образом, «Материалы к роману» на самом деле заканчиваются в тот момент, когда повествование возвращается вспять к тому, что условно называется шестнадцатым веком, — когда совершается акт самопорабощения, осуществляемый во имя самоосвобождения. Эта концепция истории является и концепцией времени. Попытка внезапными скачками в повествовании уравнивать в сознании читателя прошлое и настоящее говорит о применении «субъективного» времени, вполне ожидаемого в художественной литературе. При этом, по сути, даже здесь действует строгий закон. Порядок, в котором разворачиваются события, всегда один и тот же, независимо от того, что думают люди, или как автор расставляет их компоненты; исход всегда предreshен. Время, как и история, является постоянным состоянием бытия, единицей, которая делает все события и жизненные испытания одновременными. Мы не можем ни учесть его нашими календарями и часами, ни манипулировать им с помощью нашего воображения.

По сути дела, Пильняк отмечает то изменение в концепции времени, которое произошло с упадком романа в конце девятнадцатого века. Оно ощущается в чеховском чувстве повторяемости явлений жизни, в его предположении круговых структур (как, например, в рассказе «На подводе»); оно нет-нет да просматривается у Бунина (один из лучших примеров — рассказ «Братья»), но особенно эта проблема занимала символистов, от которых ее перенял Пильняк. В жертву новой концепции времени были принесены привычные стратегии повествовательной прозы. Пильняк работает, по собственному определению, используя «ассоциативные параллели и антитезы» [1, 64], и путем разворачивания сюжетной линии во времени и пространстве. Поэтому мы должны читать его так, как читаем подавляющее число новейшей поэзии — по вертикали, так сказать, собирая воедино по частям картину из разбросанных по строчкам намеков. Он сознательно разрушает сцены и эпизоды, которые могут вызвать повышенный интерес даже к рудиментарной фабуле. Так, он прерывает сцену погони полиции за

Андреем Кожуховым как раз в том месте, с которого большинство писателей стали бы ее развивать. В этом отношении Пильняк расходился с Серапионовыми братьями — Кавериним, Лунцем, Ивановым, — которые считали «бесфабульность» одной из весьма дурных черт дореволюционной беллетристики и всячески старались в своих писаниях восполнить этот ее пробел. Напротив, при чтении Пильняка мы вспоминаем технику Андрея Белого: создание хаоса путем внезапного переноса места действия и изменения перспективы. Но Белый, по крайней мере в «Петербурге» и «Серебряном голубе», использует абрис традиционной фабулы ради усиления своих романов. Ничего подобного Пильняк в «Материалах» не делает. И не выказывает ни малейшего почтения к условностям жанра; в сущности, разрушение этих условностей, начавшееся в конце девятнадцатого века, доведено здесь до крайности. «Материалы» — удачное описание процесса: относясь «к роману», это произведение представляет собой набор страниц из дневника, писем, исторических трактатов, этнографических эпизодов, анекдотов, драматических монологов, политических лозунгов, возвышенных речей и непристойной брани, тончайшего мастерства «литературы» и бесформенного бормотанья. Перед нами все стили языка прозы, литературные и нелитературные, какие тогда употреблялись. Накладываясь друг на друга якобы случайно, они предназначены подтвердить представление Пильняка, что весь человеческий опыт — а не только то, что мы традиционно относим к области литературы, — служит великому непреходящему мифу. Таков избранный Пильняком способ выразить универсальность.

Именно эта якобы неструктурированная безыскусственность, граничащая с хаосом, и создала Пильняку в начале двадцатых репутацию «реалиста», наблюдательного летописца своего времени. На самом деле в каждой его фразе просматривается искусный литератор. «Материалы к роману», как и все написанное Пильняком, отличаются единством, в основе которого не только всепроникающий миф, но и мастерски выполненный набор формальных приемов.

Наиболее частый из них, пожалуй, — повтор. Перед нами воистину весь каталог риторических фигур: *anaphora* («Годы шли: Девятьсот девятнадцатый. / Девятьсот двадцатый. / Девятьсот двадцать первый...» [II, 77]; *parallelism* («пришел, пошел по шашам.... [I, 4]; *parachesis* («давно народом восславленный... [I, 4]); *parallelism* («Мужику нашему как дикарь — сла-вя-ни-ну! — решаться, решиться, решить» [I, 6]; *parallelism* («жили вместе, в тесноте, страде, пьянстве, верили богу, черту, начальству, сглазу...» [I, 16] и многие другие.

Еще поразительнее. В распоряжении Пильняка имеется запас главных эпизодов, тем и образов, которые кочуют из одного произведения в другое не в качестве лейтмотивов (их значение разнится от контекста к контексту), но как строительный материал — кирпич и известковый

раствор. Так, значительная часть «Голого года» собрана из того, что вошло в ранний сборник рассказов «Былое». В пределах одного произведения есть фразы, строки, абзацы и даже целые эпизоды, которые автор позволяет себе повторять в разных местах. Иногда повторение это едва различимо, как, например, там, где при сохранении структуры эпизода содержание в него вкладывается иное — своего рода *exergasia*. Однако, как правило, мы имеем дело с дословным воспроизведением уже использованного ранее — в такой степени дословным, что «Материалы» выглядят таким попури из самозаимствований. Подобная техника служит нескольким целям. Во-первых, повторы действуют в качестве стимуляторов, которые побуждают читателя реагировать предсказуемым образом — жалеть, томиться, злиться; очень скоро мы понимаем, чего от нас ждут, даже если отказываемся эти ожидания оправдать. Во-вторых, повторы обеспечивают место действия (своего рода *tautotes*), вокруг которого можно строить ряд сцен — например слово «лежанка» организует внутренний вид дома: «...в доме есть лежанка <...> у лежанки <...> на лежанке <...> у лежанки <...> рядом с лежанкой <...>» и, наконец, «перед лежанкой» (II, 63—64).

И последнее. Повторы усиливают звучание пильняковской темы — жизнь в основе своей всегда одна и та же, потому что она существует в непреходящем настоящем времени и попросту повторяет, в разных контекстах, все, что уже было. По сути дела, на протяжении всего своего творческого пути Пильняк писал одно большое произведение. И так его и не закончил, но оставил нам куски из него в виде тех романов и рассказов, которые создал.

Широко пользуется повторами и Андрей Белый. У него, как и у Пильняка, целый репертуар образов, кочующих из произведения в произведение. Однако тут есть существенное различие: Белый — символист, а Пильняк — нет. Каждое произведение Белого представляет собой организованную структуру, где каждый символ наделен множеством значений, зависящих от их положения во всем произведении и взаимоотношений с другими символами — значений, которые постепенно проявляются по мере развертывания сюжета, в ряде прозрений. У Пильняка образ не является символом. Его образы не несут в себе скрытых значений; они функционируют как знаки, непосредственно относящиеся к понятиям, и их функция, в пределах данного произведения, остается неизменной, а зачастую и не меняется при переносе из одного произведения в другое. Они — превосходная иллюстрация к определению, которое дает один из персонажей «Петербурга»: «Не путайте аллегорию с символом: аллегория это символ, ставший ходячей словесностью»¹⁴⁹. Волк, мужик, ветер, метель, фабрика, революция — это эмблемы, этикетки пильняковского мира — статичного мира, в котором видимость и реальность одно и то же, а события показаны не в процессе, а после того, как свершились. «Идея», которую Пильняк проводит в своих произведениях, прочитывается почти сразу, иногда

уже на первой странице, как, например, в «Материалах», а все последующее является лишь дополнением и разукрашиванием.

Очень близко к повторам «литературное эхо», которое вслед за Бельм, Ремизовым и Бунными, обильно использует Пильняк. Один из самых ярких примеров — описание фабрики в «Материалах». Пильняк играет здесь на пейзаже, ставшем шаблонным для русской литературы девятнадцатого века. «Эти места, — говорит нам автор, — имели все, чтобы не быть той поэзией, какую считали подлинной столетиями». Иными словами, из этого пейзажа ничего не выпало, в нем есть все, что может найти в подобных картинах верный читатель Тургенева или Гончарова. И при всем том он — другой. Обозревая окрестности, подобно чувствительному повествователю из «Бедной Лизы» Карамзина, автор видит «древнюю Москву-реку», которая теперь «зажата штабелями дров, ящиками торфа, барками на воде, свистящим пароходом, и не видна вода...» Зеленые холмы по берегам реки? Теперь это «горы каменноугольных шкварков». Петляющая сельская дорога? Теперь — «две колеи железных рельсов от декавыльки». Ласковые уменьшительные, которые так любили, описывая природу, употреблять Карамзин и Тургенев, есть и здесь, только теперь вместо «птичек» и «кусточков» нам подносят «паровичок» и «вагончики». Шелест листьев превратился в «шум, заводской шум, очень скучно...», неизбежный монастырь на дальнем холме — «не нужен»; небо стало чем-то таким, на что «не хочется смотреть»; старая усадьба, стоящая среди лип и акаций, также подверглась трансформации: «пред тобою <...> случайные три липы, тополь, — и за тополем, в акациях — «приезжий дом», «дом холостых», дома из цемента под черепицей в стиле шведских коттеджей, дома для инженеров, в спокойствии и солидности...» А мирная деревенька, с непременною матерью и дитем, превратилась в «избушки, как скворешницы, в полисадах с маком и лопухами, с мальчишками в пыли и бабой у калитки и с поросенком в луже.» [II, 65] Кроме того, что «литературное эхо» служит теме разложения и распада, оно еще привлекает к рассказу нашу память и придает ему патетическое звучание. А своей иронией предьявляет обвинение — обвинение писателям девятнадцатого века: то ли по безрукости не умели они схватить нить подлинной реальности, то ли умышленно лгали о том, что видели, используя «художественный вымысел», чтобы исказить или утаить правду. И в этом отношении Пильняк продолжил еще одну тему предшествовавшего литературного поколения.

Многие из этих приемов, несомненно, орнаментальны. То есть они не служат основному мифу и не играют сколько-нибудь существенной роли в раскрытии темы и формировании структуры: их можно двигать с места на место, расширять и сокращать, а можно и совсем убрать. Таковы, например, крестьянские псевдопословицы, вроде «Лошадь — два пуда зерна стоит, а полдеревни изб — пуд» [I, 6], которыми усеяны «Материалы к роману». В одном месте Пильняк нанизывает цепочку

таких пословиц на целый абзац [I, 8—9]. Или он может таким же образом использовать литературную реминисценцию:

«Вор, дурак просто и Иванушка-дурачок, хам, холуй, смердяков, гоголевец, щедриновец, островский — и с ними юродивые-Христа-ради, Алеши Карамазовы, Иулиании Лазаревы, Серафимы Лазаревские — жили вместе...» [I, 10].

Такие приемы — часто попросту каталоги — существенно обогащали произведение в целом: они помогали создавать и держать ритмический тон — крайне искусственный, — который пронизывает все части «Материалов» и придает им единство. Даже самые незатейливые, на вид безыскусные эффекты могут быть тщательно разработанными риторическими построениями. Например, структура предложения, которая у Пильняка создает впечатление полнейшей случайности, на самом деле создана по принципу паратаксиса, где «и» служит (в значительной степени как в древнерусской литературе) и в качестве союза, который соединяет паратаксические единицы, и в качестве относительного местоимения, которое их друг от друга отделяет. То же можно сказать о многих «реалистических», даже «натуралистических» описаниях Пильняка. Вот, например, фабрика в «Материалах»:

«... Дым, копоть, огонь — шум, лязг и скрип железа — полумрак, электричество вместо солнца — тишина, допуски, калибры, вагранка, мартены, кузницы, гидравлические прессы и прессы тяжестью в тонны...» [II, 66].

Что и говорить, очень эффектный образчик импрессионизма. Но и в высшей степени искусственный: ритмические группы (дым, копоть, огонь — шум, лязг, скрип), игра на контрастах, визуальных, слуховых, световых и паратаксический синтаксис. Даже машины не столько функциональные части оборудования, сколько знаковые слова, выбранные ради их экзотического звучания.

Эта атмосфера искусственности создана намеренно. Ею утверждается принцип литературности, согласно которому автор открыто и демонстративно манипулирует «материалом». И обосновывается это — в «Материалах» — присутствием автора-персонажа, который начинает и заканчивает повествование, вставляет связующие звенья между эпизодами и событиями, отступает на задний план, когда вперед выдвигается другой повествователь или «глаз», разыгрывает беспомощность, когда дело касается случаев, которые он якобы только регистрирует, и сам участвует в событиях, о которых рассказывает, всегда сохраняя свою характерную манеру речи. Во всем этом он сходен с типичным повествователем из произведений в стиле *сказа*. Но к этой категории Пильняк не относится; он — писатель со слишком изощренным, слишком понимающим, слишком расчетливым умом. Каждое движение у него тщательно спланировано. Даже те пассажи, которые подобны свободному ассоциативному потоку, — потоку сознания — являются хорошо организованными внутренними монологами. Автор-повествователь не

оставляет нам сомнений по части его функции в произведении, сплошь и рядом прибегая к тому, что формалисты называют «обнажением приёма»: «Я вышел из Белого и Бунина, — говорит он нам, — многие многое делают лучше меня, и я считаю себя вправе брать это “лучшее” или такое, что я могу сделать лучше (— А, Перегудов и Даль, я ни от кого не скрываю, что взято мной у вас для этой повести!)» [I, 3]. Четвертый «отрывок» вводится следующим образом: «...из главы “Мусор”, который не вкладывается в план повести, но который все же необходим пред тем, как приступить к развитию действия» [II, 15].

Только при этой своевольной, часто игривой самоуверенности можно было дать себе право на такое разнообразие стилей и жанров, какое используется в «Материалах». И при этом не делать даже малейшей попытки скрыть, что все в них — от искусства. Напротив, его швыряют читателю в лицо, и все подпорки выставляют напоказ. Демонстрируя властность, искусственность, эксплуатацию огромного материала, якобы случайного, изощренный литературный ум заявляет о своем праве поступать, как ему заблагорассудится. Во многих отношениях причудливая эта литературность напоминает словесное жонглирование древнерусских сочинителей вроде Даниила Заточника и Илариона, творивших в период, когда литературный талант измерялся числом источников, которые ему удавалось присвоить и вплести в новое узорчатое полотно. Из недавних времен Пильняк внес в двадцатые годы культ искусственности, которому особенно поклонялись символисты («Ах, книги краше роз!»¹⁵⁰), веруя, что создают мир лучше мира природы, так как неодушевленное выше одушевленного.

Пильняк оказывал сильное влияние на молодых писателей тех лет. Его взгляды на жизнь, его стилистические ходы, его образы — всему этому широко подражали попутчики — как например, Николай Огнев — и пролетарские писатели — как например, Артем Веселый. Поговаривали о «школе Пильняка» в литературе или, уничижающе, о «пильняковщине». Через Пильняка новая поросль, сама того не ведая, знакомилась с Буниным — с гнетущим, почти мучительным чувством лирического пейзажа, в котором нет человека; с Ремизовым — с риторикой, пристрастием припадать к источникам, культом старинной русской песни и речений, крайне «литературным» взглядом на мир; и особенно с Белым — с игрой словами и чувством иронии, граничащей с гротеском. Но ни один из этих начинающих беллетристов так и не достиг уровня писателей старшего поколения, ни по качеству, ни по диапазону. Хотя оба поколения разделяли сходное мировоззрение, то, что молодые брали у «стариков», использовалось чаще всего механически. Они перенимали новации, приемы, изощренные «художества», но проходили мимо литературных систем, на которых все это основывалось. Пильняк для своих аллегорий подобрал шелуху с символов Белого. Белый знал, что Пильняка считает его учеником, и это явно

его раздражало. Он, как писал об этом Шкловский, жаловался, что «на него вещи Пильняка производят впечатление картины, на которую не знаешь, с какого расстояния смотреть» — другими словами, что Пильняк просто брал чужие материалы и механически их соединял, не считаясь с контекстом, из которого они были взяты¹⁵¹. Однако Пильняк показал, как такое можно делать, и его последователи, в свою очередь, превосходно усвоили этот урок.

После «Материалов к роману» Воронский не напечатал ни одного крупного произведения Пильняка и не написал о нем ни одного критического этюда, сравнимого по размерам и значимости с «силуэтом» 1922 года. По единодушному мнению критиков «Красной нови», Пильняк, с середины двадцатых годов, перестал расти, повторялся и в истории русской литературы должен был занять весьма скромное место как автор проходных вещей¹⁵².

Одним из мотивов этого охлаждения к Пильняку, возможно, был политический. В пятом номере «Нового мира» за 1926 год он опубликовал «Повесть непогашенной луны». Эту историю о смерти видного коммуниста на операционном столе — а фактически политического убийства — все истолковали как объяснение Пильняком, хотя он это отрицал, кончины М. В. Фрунзе в сходных обстоятельствах. Повесть вызвала бурю. Кажется, особенно радовались пролетарские критики: повесть была посвящена Воронскому и, в их глазах, являлась красноречивым доказательством того, каковы последствия его политики «цацканья» с попутчиками. Воронский отреагировал немедленно, опубликовав письмо в «Новом мире». Среди прочего в нем говорилось:

«Подобное изображение глубоко печального и трагического события является не только грубейшим искажением его, крайне оскорбительным для самой памяти тов. Фрунзе, но и злостной клеветой на нашу партию.

Повесть посвящена мне. Ввиду того, что подобное посвящение для меня как для коммуниста в высокой степени оскорбительно и могло набросить тень на мое партийное имя, заявляю, что с негодованием отвергаю это посвящение»¹⁵³.

Есть данные, что письмо это не было искренним: что Воронский не только одобрил повесть, когда Пильняк ему ее прочитал, но также верил в истинность инсинуации, которую она содержала. «Меня обвиняют, — писал он Горькому, — в инспирации Пильняка. Кое-что он, правда, узнал от меня, но в самом главном я не повинен»¹⁵⁴. Это «кое-что» звучит загадочно и наводит на размышления. Что бы оно ни означало, инцидент этот навлек на Воронского большие неприятности, поссорив с «высокими людьми»¹⁵⁵ в момент, когда его собственное положение в «Красной нови» (которое, по ряду причин, мы рассмотрим в следующей главе) стало действительно очень шатким. Если верить Федору Гладкову, Воронский удержался только потому, что вы-

полнил условие — опубликовать отречение именно в том роде, как он сделал¹⁵⁶.

Политическая ситуация, возможно, была тут лишь вторичным мотивом. Воронский так и не порвал с Пильняком окончательно, что непременно сделал бы, если бы вопрос стоял о поправлении политической ответственности. Вплоть до самого конца своего пребывания на посту ответственного редактора он нет-нет да публиковал то рассказ, то очерк Пильняка и в своих обзорах текущей литературы неизменно писал о нем с уважением, чуть ли не с восторгом. Более существенной причиной следует, пожалуй, считать то, что примерно в это время, году в 1925, влияние Пильняка на других писателей его поколения пошло на убыль. В этом, безусловно, сказался сдвиг в литературной моде. Простота, прямолинейность, психологический анализ, сильные характеры, логически последовательная структура — качества, совершенно полярные тем, за которые превозносили Пильняка — определяли художественный язык этой моды. Немалую роль в ее установлении, как мы увидим, сыграла и «Красная новь». Пильняк просто отстал от времени — анахронизм в свои тридцать один год. Отсталой оказалась и та критика, которая поначалу сделала Пильняка приемлемым для «Красной нови», как, вероятно, и для большинства читателей-марксистов. Если — что вполне возможно — Воронский опубликовал «Материалы», считая, что эта вещь знаменует фундаментальную перемену в ориентации Пильняка, то поступил он так, потому что действовал согласно канону, по которому беллетристическое произведение должно быть копией «жизни» (и потому легко ошибся, приняв рябь на поверхности за смещение донных пластов в глубине), — канону, по которому подобные перемены были весьма желанны, так как это производило критика в арбитры, а писателю оставалось с благодарностью принимать каждое его слово. Но новая эстетика принесла с собой новое прочтение текста, обнажавшее то, что лежало в его основе, — то, что Воронский, надо полагать, упустил; а опыт, без сомнения, привел к пониманию, что критик и писатель естественные враги.

Но и Пильняк изменился. После 1925 г. он почти полностью отказался от орнаментального стиля, евразийских тем и аллегорий, предпочтя им лирические персонажи. Однако, словно в насмешку, ни Воронский, ни читающая публика не заметили — или не пожелали оценить — то, что на этот раз было действительно фундаментальной переменой. Это тем более обидно, что многое из этого и последующего принадлежало к лучшему из написанного Пильняком. Его лирический репортаж вполне читается даже сегодня. В 1929 г. он опубликовал роман «Красное дерево» — пожалуй, лучшую из его сравнительно длинных вещей, но до советского читателя он не дошел, так как был издан в Берлине и поэтому в России его тут же запретили как политическую непристойность. До конца своей писательской карьеры, завершившейся восемь лет спустя, Пильняк оставался экспериментатором. Однако его

первые произведения так крепко врезались в общественную память, что он не мог избавиться от сложившегося мнения; это стало его судьбой: о нем судили по менее значительным произведениям («Голый год» — не в счет) даже в то время, когда нечто похожее на подлинную литературную оценку, не замаранную политикой, стало уже возможным.

II

Главным соперником Пильняка, если говорить о популярности, в начале двадцатых годов был Всеволод Иванов. «Партизаны» возвестили о появлении нового писателя, с которым нужно было считаться. «Бронепоезд 14-69» и «Голубые пески», следовавшие друг за другом и «Красной нови», практически сделали из него классика при жизни. Оба писателя были первыми, кто стремился создать литературу из опыта Гражданской войны. Сравнение поэтому оказалось неизбежным. Тем более, что практически во всех важных отношениях, они были совершенно разными, причем Иванов в значительно большей степени представлял образец того, чего ждали от «нового» писателя.

Прежде всего это касалось стиля. Никто не мог отрицать, что в творчестве Иванова обозначились мазки той же кисти «орнаментализма», которая прошла по Пильняку: разные языковые уровни в одном произведении, с особым пристрастием к диалектам и регионализмам; острый слух на игру слов и риторические приемы; склонность к лирическому пейзажу за счет характеров. Но все это у Иванова работало на другие, чем у Пильняка, цели, потому что он — как и следовало ожидать от одного из «Серапионовых братьев» — брал за основу сюжет. Мы не найдем у него больших скачков во времени и месте действия, напротив, мы сопутствуем плавно текущему повествованию, где события, по всей видимости, хронологически следуют одно за другим. И еще потому, что Иванов редко когда вступает в объяснения с читателем (одно из худших обыкновений Пильняка), а заставляет его входить в повествование непосредственно. Творя без какой-либо видимой философии, не говоря уже о разработанной космологии, как у Пильняка, Иванов производит впечатление писателя, которому просто интересно сочинять историю, сплетать сюжет. И краски у него по сравнению с Пильняком, неброские, мягкие; он сдержан, скуп на орнаменталистские эффекты, и никогда не гладит себя по головке публично.

Во всех ранних произведениях Иванова действие происходит в Сибири, и это помогло ему сразу составить себе имя. Не то чтобы тут было нечто новое — Достоевский сделал Сибирь местом действия в «Записках из Мертвого дома», Лесков и Шишков писали о ней в своих этнографических очерках, Мельников-Печерский — в своих романах, Чехов — в записках о поездке на остров Сахалин, Гончаров — во «Фрегате «Паллада»», Андрей Белый — в «Петербурге». Но интерес к Сиби-

ри ни у читателей, ни у писателей не притупился: литература никогда не занималась этим необъятным краем в той степени, в какой занималась, скажем, Кавказом. А в 1920-х Сибирь приобрела огромное значение: там в кровопролитных схватках Гражданской войны брат шел на брата, туда заявились со своими требованиями иностранцы и долго продолжали их там отстаивать. На этих огромных просторах, казалось, решалась судьба новой России. Иванов, сам сибиряк (а не временный гость из европейской части России, как большинство его предшественников), писал о своем родном крае в манере, которая по тем временам казалась фотографически точной, и поэтому то, что он писал, было совершенно чуждо туманному метафизическому «Востоку» Пильняка.

Подобно Пильняку, Иванов пытается создать из персонажей своих произведений социологию литературных типов. Но внимание Иванова сосредоточено на других категориях. Пильняка, как мы видели, интересуют две крайности социальной шкалы — дворянство и интеллигенция, с одной стороны, и неиспорченное крестьянство, с другой. У Иванова также есть дворяне, есть интеллигенты и крестьяне, но они составляют второй план. Его глаза скошены на низший слой общества и останавливаются только на тех его членах, которые не вписываются четко в определенный класс (например, ремесленники) или вообще *déclassés* (например, моряки, цирковые актеры, бродяги). Такие люди не сидят на одном месте, и именно эта их склонность к перемене мест, эта подвижность интересует Иванова. Он ввел в советскую литературу новый тип — человека, которого из безликой массы вырывает война, и он, переступив через черепки старого общества, бросается в волны событий; таков Селезнев («Партизаны»), богатый крестьянин, возглавивший партизанский отряд, или Запус, моряк, ставший революционером («Голубые пески»), или Вершинин, рыбак, превратившийся в красного командира («Бронепоезд 14—69»). Они были первыми героями новой литературы, первыми легендарными фигурами в мифологии революции, которых советские писатели, за неимением живых образцов, призваны были создать.

Но более всего в произведениях Иванова читателя поражало их настроение и атмосфера. Воронский, кажется, первым — в статье, которую написал об Иванове в 1922 г., — нашел для этого настроения нужное слово. Он назвал его «радостным», имея в виду, что Иванов воссоздает мир, «где все напоено могучей первобытной жизненностью, красотой, девственной нетронутостью и цельностью, где люди, как окружающая их природа, по-первобытному сильны и здоровы»¹⁵⁷. Истоки такого взгляда на мир, считал Воронский, — в происхождении Иванова. Его отец воплотил в своей жизни классовую борьбу пролетариата на интеллектуальном уровне: приисковый рабочий, он благодаря упорному самообразованию стал школьным учителем. Сам Иванов, почти так же как Горький, исходил пол-России в поисках случайного заработка. Талант, честолюбие и стечение обстоятельств вырвали его

из неизвестности: его жизненный путь поразил Воронского как «наглядный аргумент революции», «наглядный показатель того, как далеко шагнул вперед этот демос, как много творческих, свежих сил таит он в себе»¹⁵⁸.

Этой «радостностью» лучше, чем всем другим, измерялось расстояние, отделявшее Иванова не только от Пильняка — певца дисгармонии, упадка, мрака и отчаяния, — но и от довоенных писателей с их «эгоцентризмом, психологизмом, андреевщиной и достоевщиной и <...> внутренней опустошенностью» — писателей, у которых много что замечтал Пильняк¹⁵⁹. У Иванова читатель не находил и намека на то мучительное копание в своей совести, которым ряд довоенных писателей — например, Блок — занимались публично; ни того самооплакивания, которое характеризовало героев замятинских рассказов о городской жизни в годы Гражданской войны; ни того трагического восприятия истории, которое пропитывало только что опубликованную первую книгу «Хождения по мукам» Алексея Толстого; ничего похожего на холодную отстраненность от текущих событий, которую проявляли Ахматова, Пастернак и Бунин; ни той сексопатологии и безумия, на которых составил себе имя Сологуб. Иванов, видимо, начисто со всем этим порвал и писал в честной, прямолинейной, прозрачной манере о простых, но фундаментальных вещах, которые в те годы касались каждого русского: о насилии, смерти, героизме, чести, бесчестье, победе, поражении. На читателей он во многом производил то же впечатление, что и молодой Горький в пору его ранних рассказов, которые воспринимались как возвращение к утверждению жизни в противовес господствовавшему тогда в литературе климату уныния. (Разве не знаменательно, что тридцать лет спустя Горький протянул Иванову дружескую руку и организовал его дебют в «Красной нови»?) Но младшего писателя считали здоровее, чем его наставника; он казался неповинным в том чувстве своей никчемности, которое преследовало многих героев Горького. События, происшедшие за промежуток в тридцать лет, не прошли даром. Теперь рабочая формула вполне могла звучать так: Горький плюс революция равняется Иванову.

Эти качества — радость, здоровье, энергия, свежесть и новизна — определяли образ, который Воронскому хотелось создать и для своего журнала, о чем говорило само его название — «Красная новь». Открытие в первом номере литературного отдела повестью «Партизаны» имело для Воронского глубокое символическое значение: эта повесть, заявлял он, «...наметила художественную физиономию журнала»¹⁶⁰, и выделял ее как иллюстрацию того, что имел в виду, когда говорил о «новой» литературе. Неудивительно поэтому, что Иванов стал фактически официальным беллетристом «Красной нови» — по крайней мере, в середине двадцатых Воронский опубликовал его вещей больше, чем любого другого прозаика: тринадцать рассказов, три

повести («Партизаны», «Бронепоезд 14—69», «Хабу»), один роман целиком («Голубые пески») и другой в отрывках («Северосталь»).

При всем том, подобно другим критикам тех лет, Воронский трактовал Иванова неправильно. То, что все они находили в Иванове, у него безусловно было, и противопоставление его Пильняку и предыдущему литературному поколению тоже в определенной степени справедливо. Однако никто из них не заметил, что Иванов глядит на мир циничным, нигилистическим и совершенно безнадежным взглядом.

Иванов был объявлен мастером создания характера. У него, говоря словами Воронского, «надо всем земля радостная и опьяненная, господин ее — человек»¹⁶¹. Да, верно, что «человек», взятый сам по себе, в этих повестях и рассказах действительно выглядит жизнеутверждающим, здоровым, уверенным. Но он не возвышается над своей средой и его никак не поставить над ней — что так соблазнительно сделать, особенно русским критикам с их страстью к «типам» и «героям». Не говоря уже о том, что это вообще дурная в критике практика, в случае Иванова она — губительна. Дело в том, что Иванов строит свои произведения не на характерах, а на сюжете и ситуации. Две его ранние повести, «Партизаны» и «Бронепоезд 14—69», и роман «Голубые пески» — вовсе не средство представить героев, а приключенческая проза, сконструированная из отдельных эпизодов, нанизанных на элементарную сюжетную линию и организованных по классической приключенческой формуле: цель — крушение — разрешение конфликта.

Рассмотрим повесть «Партизаны», где рассказывается о четырех непутевых плотниках, которые, совершив преступление против властей, подаются в горы; преследуемые исполнителями закона, они становятся партизанами, умирают героической смертью и возводятся в красные герои. Рассказ о них построен на ряде сцен, на шаблонных эпизодах. Это — сцена попойки, сцена постройки амбара, сцена охоты, сцена сельского престольного праздника и так далее. В каждой из этих сцен возникает несколько характеров, которые действуют только в пределах данной сцены, а в следующей уже отсутствуют, сменяемые новой группой характеров. Несколько характеров — плотники, например, — участвуют в ряде сцен, но они принадлежат к типичным «проходным» героям приключенческого жанра, чья функция — связывать одну сцену с другой. У них нет своей твердой или постоянной индивидуальности; они изменяются, принимая окраску в соответствии с той ситуацией, в которой действуют. Заметим, что происходит с отрядом польских улан, которые выезжают из города усмирять крестьян:

«Но чем дальше они отъезжали от города и углублялись в поля и леса, тем больше и больше менялся их характер <...> Отъезжая дальше от города уланы и с ними прапорщик Висневский чувствовали себя так, как чувствует уставший, потный человек в жаркий день, раздеваясь и залезая в воду. Там, у низеньких домишек уездного городка, осталось то, что почти полжизни накладывал на них город, — и уваже-

ние, и сдержанность, и еще многое другое, заставлявшее душу всегда быть настороже. Все это сразу стерли в порошок и пустили по ветру бесконечные древние поля, леса, узкие, заросшие травой колеи дороги и возможность повелевать человеческой жизнью»¹⁶².

Учитель Кобелев-Малишевский (вклад Иванова в избитый характер беллетристики двадцатых годов, — нервического интеллигента) оказывается в роли доносчика: он выдает уланам местонахождение партизан. Но когда мы встречаем его в следующий раз, он уже сам в партизанском отряде. Как такая перемена могла произойти, как этот характер, слабый и жалкий, превратился в сильный и решительный, нам даже обиняком не сообщают ни слова. Здесь также правит ситуация. Доносчик нужен, чтобы обосновать погоню за плотниками и объяснить, почему они становятся партизанами. Учитель — самый подходящий, вероятно, кандидат на эту роль, потому что он единственный здесь интеллигент, а интеллигентам нельзя доверять — во всяком случае, в мире Иванова. Позднее ситуация требует появления персонажа, умеющего писать приказы и прокламации для партизан, и учитель, как единственная в поле зрения фигура, обладающая необходимым умением, выдвигается на передний план. И ни малейшего упоминания о том, что он — то, что называется «и нашим и вашим». В сущности, он вовсе не характер, а персонаж, обслуживающий ситуацию.

А что такое плотники, которые заняты в каждой сцене и, видимо, являются подлинными «героями»? Они действительно изменяются, превращаясь из туповатых мастеровых в классово-сознательных партизан; но нам показывают только результаты перемены в последовательных стадиях, а не сам процесс. Более того, их память не содержит прошлого опыта; они сами не сознают своей трансформации, так как она вызвана не внутренним развитием, а целиком зависит от ситуации. Иванов с самого начала тщательно закрепляет за ними характеристику добропорядочных, неглупых, но легко возбудимых мужиков, сторонящихся и красных, и белых, они и плотничать не нанялись бы, если бы не необходимость заработка. По воле случая они забредают в деревню на престольный праздник. Самогонка льется рекой, а тут налетают блюстители закона — изъять перегонный аппарат и произвести аресты. В последовавшей кутерьме один из плотников убивает милиционера, и, чтобы избежать возмездия, все четверо подаются в горы. Вместе с ними уходит и владелец аппарата, богатый крестьянин Селезнев. Из города выезжает карательный отряд, и это вынуждает преследуемых беглецов, спасая свои жизни, перейти к сопротивлению. Кроме неопределенных разговоров о том, чтобы поднять восстание в городе и установить крестьянское правление, независимое от красных (что сами красные, по-видимому, забывают, когда решают этих людей канонизировать), у них нет ни идей, ни планов, ни убеждений. Даже их мученическая смерть — результат глупости: они попадают в ловушку и погибают.

В «Бронепоезде 14-69» более традиционный на вид герой — Вершинин, командир отряда красных партизан, действующего в глубине сибирских дебрей. Ему поручено остановить поезд белых. Задание это тяжело ложится на плечи Вершинина: он не видит пути для выполнения такой миссии. Как задержать тонны мчащейся по рельсам стали при нехватке оружия, чуть ли не голыми руками? Тот факт, что Вершинину надо принять решение, придает его образу некую глубину. Иванов даже наделяет его чем-то вроде революционного сознания: Вершинин чувствует, что в мире «беспорядку много», и ему хочется навести в нем порядок: «...душа пищит, как котенка на морозе бросили...»¹⁶³. Но все это чистой воды лакировка. Вершинин вовсе не страдает от несоответствия мироустройства своим идеалам, потому что у него нет идеалов. В течение всей своей жизни он лишь следовал за порывами бурного ветра обстоятельств. Рыбак из глухой сибирской деревни, он был призван воевать с японцами и атаманами. Позднее оказался председателем ревштаба, потому что эта должность освободилась, а он был под рукой. В итоге он стал партизанским командиром именно потому, что ему недостает решимости, воли и твердости духа. Он — слуга коллективной воли своих партизан, превосходящих его по части идеологии: в нем — объясняют нам — еще поигрывает частнособственнический инстинкт, тогда как его товарищи уже продвинулись к «интернациональному», или «пролетарскому», мировоззрению. Решение проблемы, как остановить поезд, основывается не на том, что он предлагает, оно — результат интуитивных потребностей его подчиненных. И потому, что вся эта история демонстрирует единство времени и ситуации, нас легко убеждают принять Вершинина за крупную фигуру. На самом деле, он превосходный образец развенчанного героя, раба обстоятельств — персонажа, украшающего не одно беллетристическое произведение начала двадцатых годов.

Знаменательно, что Иванов терпит неудачу в своей единственной, за начальный период творчества, попытке создать значительный характер, не зависящий от окружающей среды. Это — Васька Запус, герой «Голубых песков», романа о превратностях войны в далеком сибирском городке, который без конца переходит из рук в руки. По замыслу автора, Запус должен представлять собой своего рода универсального человека, совмещающего дальновидность, здравый смысл и повышенную активность. Ни от кого и ни от чего не зависимый, он движется из ситуации в ситуацию с легкостью фольклорного героя, исправляя зло и подымая в людях дух. Как полубог (его имя уже стало легендой), он обладает теми земными качествами — грубым чувством юмора и любовью к женскому полу, — которые считаются существенными для вождя масс. Тем не менее, Иванову не удастся сделать его живым. Он просто повторяет широко распространенный в те годы образ героя Красной армии. Подлинным же героем «Голубых песков» является тот хаос, какой вызвала в Сибири война; Запус же всего лишь его слуга и, в конечном счете, его жертва¹⁶⁴.

Каждое из трех главных произведений Иванова раннего периода принадлежит к приключенческому жанру, однако герои в них разные: в «Партизанах» — массовый герой, в «Бронепоезде» — индивидуальный герой, который, опираясь на инстинкт, пытается соответствовать ситуации, в «Голубых песках» — герой, стремящийся подчинить себе обстоятельства. Однако в каждом случае все подчинено ситуации. И в каждом из этих повествований история разрешается и заканчивается, когда герои выполняют ту функцию, которой требовала от них ситуация: когда, в итоге, плотники мученически гибнут, когда, в итоге, Вершинин, ведомый коллективной волей, останавливает бронепоезд, когда, в итоге, за Запусом накопилось достаточно подвигов и деяний, чтобы утвердить его в статусе народного героя. Даже детали, связанные с главными персонажами, подчинены требованиям структуры и темпа. Так, в начале «Партизан» Иванов топчется вокруг пустейших повседневных занятий четырех плотников, людей самых обыкновенных. Цель его, однако, не в том, чтобы выявить их «характеры», а чтобы замедлить ход действия. Постепенно он ускоряет темп, переходит от специфических высказываний к обобщениям, от индивидуумов к массам, отказывается от следования за событиями час за часом, предпочитая такое понятие времени, которое позволяет уложить несколько месяцев в одно предложение.

Трактовка Ивановым «характеров» заставляет нас вспомнить литературу Киевской Руси, где личность ассоциируется не с индивидуумами, а с ситуациями и общественными или государственными институтами, которые эти индивидуумы представляют — с княжеством, а не с князьями, с монашеством, а не с монахами. Каждая ситуация несет в себе новый ряд требований и отличительных черт, и по мере накопления ситуаций читатель может составить себе нечто вроде образа персонажа. Эрих Ауэрбах назвал это паратактической техникой характеристики героя¹⁶⁵. В творчестве Иванова, однако, образы персонажей редко принимают законченную форму, потому что он использует паратактическую технику не для создания личности, а, напротив, для разрушения даже такой возможности. Его люди — существа безнадежно дезинтегрированные, лишенные цельности, лишенные памяти, неспособные извлечь урока из опыта, не умеющие взять события под свой контроль и потому действующие алогично, неразумно и непоследовательно. Если чистая случайность, видимо, играет в их жизнях решающую роль, то это происходит потому, что каждая новая ситуация ставит перед ними ряд совершенно неожиданных требований, с которыми они должны немедленно справиться или погибнуть. На войне это положение приобретает полную, во всей ее беспощадности, ясность. Может быть, поэтому самые эффектные рассказы Иванова те, где действие происходит на войне. Чувство действительности, даже существования держится на верности обстоятельствам в каждую данную минуту. Людьми правит необходимость.

Жестокая необходимость. Бессмысленная и деспотичная. И пейзажи Иванова ей вполне под стать. Они — монотонные, бесцветные, в них нет тепла, контура, пропорций; они образуют бесконечное, непроторенное настоящее, через которое его герои бредут без всякой цели. Отказ Иванова вставлять авторский комментарий (соблазн, от которого не мог устоять Пильняк) делает его мир еще более отчужденным, более страшным, более зловещим. Диву даешься, что в те годы его читали как регионалиста.

В его мире только одно несомненно — неизбежность смерти. Но даже смерть не столь уж значительное событие в этом мире призрачных существ; она — всего лишь завершение их бесцельной жизни, смысла которой они так и не поняли. И все же, именно смерть — ключ к ироническому взгляду Иванова на жизнь. Возьмем его рассказ «Как создаются курганы», опубликованный в четвертом номере «Красной нови» за 1927 год. Здесь местом действия является одна из тех точек на огромной карте Сибири, где лежат, ожидая захоронения, страшные плоды побоища — тысяч восемь трупов. Их надо предать земле, и проблема тут не только техническая, но и времени: сделать это надо срочно. Почва промерзла на метры, копать ее невозможно; трупы заledenели, а весна уже на носу, и с ее приходом начнется быстрое разложение, в перспективе — эпидемии. В конце концов в земле прорубают могилу, сбрасывают в нее трупы и, завалив вынутым грунтом, сооружают сверху холм в виде скифского кургана.

Эти трупы не являются напоминанием о вине, которую нужно поскорее убрать с глаз долой, они просто нечто, занимающее место и, в худшем варианте, угрожающее здоровью, в лучшем — обеспечивающее местное население временным заработком. На них смотрят как на докучливую помеху, взглядом стороннего наблюдателя, повидавшего слишком много смертей. И хотя зверства, которыми изобиловали недавние войны, несколько притупили нашу чувствительность, такой тон все еще бьет по нервам, и мы без труда признаем его сродство с шоковыми эффектами, которыми охотно и с большим мастерством пользовались Гаршин, Андреев и Бабель, описывая войну. Иванов хочет не только ударить читателя по нервам, но и провести параллель, причем ироническую, со скифскими курганами, которыми богата местность, где разворачивается действие. Курганы эти принадлежат героическому прошлому, о котором говорится в высоком лирическом стиле, что дисгармонирует с преобладающим в рассказе лаконизмом:

«Курган, куда мы поднялись, имел еще запахи прошедшей осени, о которой кто-нибудь да будет плакать, — и земля была радостно-пустой.

Мой приятель заговорил о скифах, здесь обитавших, о тяжелых бронзовых стременах и удилах их седел, о наивном курганном искусстве и вспомнил еще — как в Керчи в ясную погоду в море видны колоннады поглощенного греческого города, а море выкидывает амфоры, наполненные истлевшим черным зерном»¹⁶⁶.

Цель Иванова — показать свойственную человеку тенденцию романтизировать обыкновенное и наводить лоск на ужасное. Скифские курганы прежде всего свидетельство о смерти, а смерть лишена романтики и героизма. Что и показывает Иванов в своем рассказе о том, как создаются современные курганы. Да, смерть, особенно на войне, дело обычное. Тем не менее, людям хочется обманывать себя на ее счет, и они будут продолжать себя обманывать: «И какой-нибудь молодой археолог и поэт через тысячу лет раскопает курган — и ничего не поймет»¹⁶⁷.

В знаменитой кульминационной сцене «Бронепоезда 14-69» ироническая трактовка смерти дана еще сильнее. Бронепоезд белых приближается, путь ему необходимо перекрыть. Но как? Артиллерии у партизан нет, на равнинной местности не найти материала, чтобы соорудить преграду; а времени остается в обрез: все слышнее и слышнее громохание мчащегося поезда. Внезапно приходит решение: остановит поезд тело на рельсах. Никто из русских крестьян, входящих в отряд, не изъявляет желания принести себя в жертву, на рельсы ложится китаец Син Бин-у; он, как и следовало ожидать, раздавлен, а бронепоезд останавливается. Эта сцена вошла в советский фольклор как дань пролетарскому самопожертвованию на интернациональном уровне, а Син Бин-у занял свое место в фешенебельном клубе нерусских мучеников, погибших за дело рабочего класса. Однако во всем этом есть что-то странное. Почему одно тело останавливает поезд? Почему никто из русских мужиков не вызывается принести в жертву свое тело? Совершенно очевидно, что одного-единственного тела недостаточно, чтобы остановить движение поезда. Что же, в таком случае, его останавливает? Да не что иное, как сама банальность подобного жеста. Пулеметный огонь, взрывы бомб и баррикады — все это непременный набор в признанном жанре смерти, придающий значимость героике сопротивления и антисопротивления. Правда, тело на рельсах принадлежит к дешевой беллетристике и мелодраме. Мужиков не удастся подвигнуть на подобное дело не потому, что они боятся смерти, а потому, что боятся насмешек за причастность к столь заведомо абсурдному предприятию. Белыми же (а они — классические персонажи комической оперы) такого рода смерть именно в силу своей театральности воспринимается не как изничтожение врага, а как жертвоприношение одного из своих. Еще вернее, сама банальность этой акции создает такую атмосферу абсурдности, что делает для них сопротивление невозможным. Еще минута, и все вот-вот покатыся со смеху.

Такое представление о смерти ставит под сомнение традиционные формы героизма. Иванов стремится осмеять выстроенные саги, прославляющие героiku, но его чувство смешного чересчур тонко, и он их просто перечеркивает. Героизм составляет необходимый — будоражащий — элемент любого сообщества, особенно военного. Акт героизма, чаще всего кровопролитная жертва, помогает восстановить равнове-

сие. И в то же время, видимо, вновь подтверждает все ценности обычной негероической жизни.

Рассмотрим небольшой рассказ «Бог Матвей». Матвей — крестьянин, появляющийся в военчасти Денисюка, которая находится на передовой и уже три недели пригвождена к месту белыми. Заявив, что он Бог, Матвей приказывает прекратить борьбу с белыми и, чтобы убедить солдат в своей «божественности», разгуливает на виду у белых, чьи пули его не задевают. Солдаты Денисюка проникаются к Матвею благоговением. Тогда Денисюк сам подвергает его испытанию, предложив прогарцевать — разумеется, на белом коне — под выстрелами своих солдат. Правда, это лишь розыгрыш, стрельба идет холостыми. Но солдаты не уверены, что заряды были холостыми, и Денисюк выхватывает заряженный по-настоящему кольт, стреляет в Матвея, сваливает его и лошадь, нанося *coup de grace**. Солдаты «неслышно, да и сами не зная того, смеялись»¹⁶⁸. Матвея хоронят, часть Денисюка атакует позиции белых, и Денисюк погибает, как и желал того, смертью героя. Матвей сыграл роль искупительной жертвы. Солдаты — а все они из крестьян — прекрасно знают, что смерть естественна, обычна и лишена героического. Своими чудесами Матвей покусился на их естественный мир. Людям не нужны чудеса, потому что они *выходят за рамки* обычного; а люди предпочитают быть уверенными, что их мир реален. Как все герои, Матвей бросает вызов обычному и тем самым смеется над реальным миром. Его смерть — наказание за самонадеянность и подтверждение тому, что человек, при всей своей брэнности, все же высшее существо и может убивать своих богов, когда того захочет.

И потому что героизм в «Партизанах» и «Голубых песках» возведен на более высокий уровень и опровергнут решительнее, чем в «Боге Матвее», ирония в них звучит еще безжалостнее. В «Голубых песках» действие разворачивается вокруг попыток воюющих сторон захватить Усть-Монгольск, сонный заштатный городок, обретший на мгновение — хотя никто не знает почему — стратегическое значение. В конце романа все герои — белые, красные, зеленые — погибают, и городок вновь погружается в неизвестность, символом которой выступает подрядчик Качанов; он, как и сам городок, выходит из борьбы неведомым. Точно так же, как и другой подрядчик, Емолин, образ которого обрамляет повесть «Партизаны». Это благодаря ему четверо плотников пускаются в путь, который, в конце концов, делает их красными героями. И ему же принадлежит в повести последнее слово. Когда партизан торжественно хоронят под звуки «Интернационала», не кто иной, как подрядчик Емолин, никак не затронутый происшедшими событиями, с легкой охотой фамильярностью бросает, стоя над открытыми могилами: «Заметь: хо-орошие парни были»¹⁶⁹. Ну и хватит о жертвах!

* Удар милосердия, смертельный удар (*фр.*).

Хотя смерть и героизм естественно сочетаются с военной обстановкой, каковую Иванов использует в своих ранних повестях и рассказах, их тематика не воспринимается как чисто военная. Военная проза в России давно служила писателю эффективным средством высказать свое мнение об идеалах и общественных ценностях. Причина тому, пожалуй, в особом положении, какое военные занимали в русском обществе. Молодым людям, независимо от классовой принадлежности, полагалось — и это был долг перед отечеством — отслужить в армии. Для высокородженных это было больше, чем долг. Служба в армии составляла существенную часть в приобретении ими безупречных манер и светского воспитания. В этом отношении Россия заметно отличалась от Соединенных Штатов и даже от Англии, где военные всегда оставались вне главных течений общественной жизни. Более того, вплоть до конца девятнадцатого века из-за постоянных волнений в приграничных областях России и отнюдь не редких войн с другими государствами русская армия вела весьма активную жизнь. В таких условиях военный опыт являлся мерилом мужества и верности идеалам не только для солдата, но и — в силу тесного переплетения гражданской и военной жизни — общества в целом. Вот почему, надо полагать, поражения России в девятнадцатом веке на полях сражений — относительно незначительные события с военной точки зрения — производили столь разрушительное действие на ее общество. Крымская кампания, война против Турции 1877—1878 гг., столкновение с Японией 1904 г. — все это порождало глубокие кризисы в обществе, так как военные добродетели — честь, доблесть, жертвенность — были и высочайшими ценностями самого общества. Крах этих ценностей в военном контексте не мог не сказаться на обществе в целом.

Писателям не понадобилось много времени, чтобы открыть эти связи и начать их исследовать. Так, действие романа Тургенева «Рудин», который был написан в конце Крымской войны, происходит в гражданском обществе. И общество это ставит вопрос — как ставит его и роман, — существуют ли еще идеалы и, если существуют, то где и на чем их теперь поверять, и не являются ли идеалисты действительно «лишними людьми», каким является сам герой? В конечном итоге, Рудин испытывает свои идеалы (которые полностью разделяла интеллигенция того времени) в почти военной обстановке — на парижских баррикадах 1848 года, — и погибает. Мастером по части исследования того, что несет в себе военная жизнь, как материала для проверки истинности общественных идеалов был Толстой. Примером тут служит рассказ «Набег» («Севастопольские рассказы») и в особенности роман «Война и мир» (о чем говорит его название), начатый как попытка объяснить поражение в Крымской войне. Военная проза последней четверти девятнадцатого века — Гаршин «Четыре дня» (1877), Андреев «Красный смех» (1904), Куприн «Поединок» (1905) — красноречивая хроника распада, достигшего своей кульминации в революции 1917 года. Она

создала новый ряд ценностей, которые далеко не сразу были приняты всем обществом. Плацдармом для их проверки стала Гражданская война. То, что окончательную победу в ней одержали в 1921 году большевики, было воспринято как бесспорное доказательство жизненности и полной истинности новых идеалов — обычный результат победы на войне.

Пережитое на войне имело, следовательно, такой же чрезвычайно важный символический смысл, какой имело на протяжении почти всего девятнадцатого века. Благодаря этому факту, учитывая еще и традицию литературы о войне, рассказы и повести Иванова читались как нечто куда более значительное, чем обычная приключенческая проза. Большинство его героев так или иначе связаны с большевиками и, таким образом, участвуют, пусть только косвенно, в пропаганде большевистских лозунгов и идеалов. Впрочем, без всякой для себя пользы. Идеалы не помогают Ваське Запусу влиять на события; и не спасают партизан от их судьбы, не облагораживают их гибель: последнее слово над их могилой принадлежит старому миру в лице подрядчика Емолина. Самое «идеологическое» из этих ранних произведений — «Бронепоезд 14-69» — изобилует высокопарными пролетарскими сантиментами, но они бессильны разрешить поставленную в повести проблему. Идеологи вовсю толкуют о том, что завоеют весь мир, но пока не умеют завоевать бронепоезд. Они просто набитые лозунгами лицемеры. Не лучше обстоят дела и с темой братства. Партизаны, готовые убить американца, которого захватили в плен, отпускают его, когда он с восторгом откликается на интернациональные словечки из лексикона рабочего класса — «Ленин» и «пролетариат». Однако другого брата по классу, китайца Син Бин-у, коллективная воля пролетариата без колебаний приносит в жертву и не способна на подвиг сама.

Иванов, однако, лишь остается верен своему основному взгляду на мир. Если всем правит необходимость, то интеллектуальные и духовные ценности ничего не стоят. У человека в жизни лишь одна забота — выжить, и даже это зависит не от него, а от капризной, непредсказуемой судьбы. Как замечает в «Партизанах» Селезнев, «человек — что; его, его всегда можно сделать. Человек — пыль»¹⁷⁰. Иванов презирует не биологического человека (только он и идет в счет), а гуманистический сентиментализм — болезнь, по мнению как Иванова, так и Пильняка, идеологов и интеллигентов. Эти люди неизбежно гибнут. И ничего величественного в их поражении нет. Взгляд на мир у Иванова куда мрачнее, чем у Пильняка: никакой идиллии, никакого гармонического центра он не предполагает. Его вселенная — раздробленная, бессмысленная, безжалостная. И человек может лишь подчиниться ей.

Такой образ мыслей сближал Иванова с писателями предыдущего поколения намного теснее, чем это в те годы понимали. Поразительно, но критики, почти без исключения, истолковывали его воззрения

совершенно неправильно. Можно было не без основания ожидать, что марксисты, в частности, прореагируют на изображаемые Ивановым ситуации и обстановку, в которых концентрировался его мир. Но этого не произошло. Их, видимо, несколько не взволновали несообразности и явные несуразности в его характерах, хотя иногда они настолько очевидны, что невольно закрадывается мысль: уж не размахивает ли ими Иванов, как красной тряпкой перед быком. Стремление увидеть желаемое, без сомнения, содействовало неправильному прочтению. Нужны были хорошие писатели, сочувствующие коммунизму, и Иванов, по всей видимости, — с его героями из низших классов, со стилем, казавшимся относительно приемлемым, с отсутствием философствования о «проклятых вопросах» — вполне годился, чтобы заполнить пробел. Короче говоря, он был относительно свободен от тех вычурностей, которые ассоциировались с «буржуазной» литературой и которыми всюду грешил Пильняк. А при стремлении критиков читать беллетристические произведения как социологические «документы», они, вплоть до середины двадцатых годов, не копали глубоко.

К тому времени Иванов начал упрощать свои сюжеты и ситуации; он все реже писал о войне и старался создавать характеры. Тематика оставалась та же; но теперь, подаваемая в другой, более обнаженной обстановке, она стала проясняться даже для самых упертых ортодоксов. Критики стали проявлять подозрительность; восторги уступили место недоумению; даже Воронский притушил свой пыл¹⁷¹. Однако у Иванова оказалось более тонкое, чем у Пильняка, чутье по части условий выживания в литературе, и он произвел нужную смену вех. Перемена относится к 1927 году, когда им был написан сценический вариант «Бронепоезд 14—69». В инсценировке повести он напроць снял иронию, вычистил двусмысленности и создал безошибочно «пролетарское» произведение, в котором Вершинин выступает не как пассивный, идеологически ущербный исполнитель коллективного ума, а как решительный полноценный герой с безупречными мандатами.

К тому времени главное из написанного Ивановым осталось позади. Ничего из созданного им за последующие четыре десятка лет его жизни не равнялось — ни по качеству, ни по влиянию — произведениям тех первых шести лет. Благодаря тем ранним повестям и рассказам Иванова советская литература соприкоснулась с двумя важнейшими темами предшествующего поколения — темами необходимости и смерти¹⁷². Вклад Иванова состоял в том, что он облек их в образы своего времени и тем самым показал, как верно найденное облачение способно сделать неприемлемый взгляд на жизнь приемлемым. Сам он, возможно, не думал о своих вещах в таких терминах, но метод оказался убедительным и, без сомнения, с тех пор многие советские писатели, столкнувшись с проблемой, как приспособиться к новым полити-

ческим ситуациям, уже сознательно его эксплуатировали. Вклад Воронского состоял в том, что он, в статье 1922 года, нашел нужные термины для своего, неверного, истолкования творчества Иванова, которое привлекло к нему внимание, сделало возможным его влияние и обеспечило престижной трибуной в журнале «Красная новь».

РАЗДОРЫ И РЕШЕНИЯ

Где-то в 1923 году в настроении пишущей братии России произошла внезапная перемена. Всего два года назад мнение, что литература умерла, а о ее возрождении не может быть и речи, было общим местом¹⁷³. Всего год назад шевеление новой жизни ощущалось только еле-еле, и это поощряло пессимизм — правда, благонамеренный — и делало оптимизм — правда, неуверенный — похожим на провиденье. Зато теперь каждый, кто читал статьи и рецензии, вполне мог предположить, что в советском мире литературное изобилие — явление в высшей степени естественное, гарантированное в будущем, если еще не вполне реальное в настоящем. И ничего удивительного. Так или иначе новая литература развивалась в таких масштабах, о возможности которых никто даже не мечтал.

Рукописи, поступавшие по капле, хлынули потоком. Открывались новые журналы: «Молодая гвардия» — в 1922 г., «Октябрь» и «Звезда» — в 1924, годом позже — «Новый мир». Учреждались новые издательства, частные и государственные: к 1925 г. их действовало в три раза больше, чем в 1923¹⁷⁴. Новые книги выходили в таком темпе, что в 1927 году статистики насчитали в три раза больше экземпляров, чем в 1922¹⁷⁵. В газетах и журналах вовсю обсуждались насущные литературные вопросы: в «Правде» шла серия разносных статей о современной поэзии и прозе; «Печать и революция» предоставила свои страницы для полномасштабной дискуссии между марксистами и формалистами; «Красная новь» организовала диспут на тему «Писатель и революция», в котором участвовали чуть ли не все видные литераторы Москвы¹⁷⁶. Образовывались новые объединения, школы, движения и группировки — большинству из них было суждено быстро развалиться, не оставив следа, но некоторые, как например «Кузница», «Футуристы», «Октябристы», сумели обзавестись платформами, учениками и даже собственными журналами. Молодые поэты читали свои стихи, которые не могли напечатать, в кафе. Писатели собирались для чтения и обсуждения своих произведений в клубах, салонах и даже в частных домах, как например у хирурга И. И. Грекова в Петрограде¹⁷⁷. Воронский и сам устраивал неформальные литературные вечера, где писатели, соавработники и политики могли друг с другом общаться. «Мы ча-

сто собирались у Воронского — сообщал один из них, — в его двойном номере гостиницы “Националь”, называвшейся тогда не то первым, не то вторым Домом Советов. Купив вскладчину бутылку красного вина, мы за этой бутылкой просиживали целый вечер, широко и трепетно разговаривая о литературе. Здесь читал Есенин свои стихи, Пильняк — “Голый год”, Бабель — “Конармию”, Леонов — “Барсуки”, Федин — “Сад”, Зошенко и Никитин — рассказы. Сюда приходили друзья Воронского, старые большевики и командиры — Фрунзе, Орджоникидзе, Эйдеман, Грязнов»¹⁷⁸.

Формировалось что-то похожее на литературную жизнь — в русской традиции вести горячие споры. Для политиков подобные дебаты представляли некоторую опасность — опасность, которая для всякого поборника Истины таится в разногласиях. Однако партия еще не выработала норм по очень многим сторонам жизни, в том числе и по литературе, и почти до конца двадцатых годов относилась терпимо к свободным — относительно — дискуссиям.

Политика терпимости, проводимая внутри бурно развивающейся литературной жизни, работала против особого положения, которым после окончания Гражданской войны пользовалась «Красная новь». Впервые Воронский столкнулся с конкуренцией со стороны новых периодических изданий и новых литературных объединений. Наиболее значимыми из них были для него «ЛЕФ» и «На посту». Оба заявляли о своем намерении заменить «Красную новь» как организационный центр советской литературы. Мало кому известные, они нуждались в рекламе, и нападки на солидный, пользующийся успехом, широко признанный журнал как нельзя лучше отвечали этой цели. Правда, очень многое в кампании ЛЕФ'а велось как борьба с проклятыми предрассудками прошлого, и поэтому трудно сказать, насколько серьезно лефы относились к объявленным ими притязаниям. Что же касается напостовцев, — напроць лишенных чувства юмора, — их ставки были слишком высоки, чтобы играть в веселые игры, они вели борьбу не на жизнь, а на смерть.

Взбодрившись от притока свежей крови, футуристы, в марте 1918 г., приступили к изданию литературно-критического журнала, который назвали «ЛЕФ» — аббревиатура объединения «Левый фронт искусств»¹⁷⁹. Даже в период наивысшего расцвета ЛЕФ мог похвастать разве что двадцатью пятью членами. Однако это была активная, шумная, интересная и влиятельная, несоразмерно числу своих членов, группа. Футуристы объявляли себя прямыми преемниками довоенных московских кубофутуристов, хотя только Маяковский, Каменский и Крученых имели на это законное право. По советским стандартам история футуристов заслуживала почтительного отношения, и они никогда не упускали случая напомнить, что первыми из всех литературных групп признали большевиков, не стесняясь требовать в благодарность вознаграждения, как положенного им по праву. Луначарский, жаждавший

прибрат к рукам новообращенных и вынужденный их всех — пролет-культовцев, символистов, попутчиков, каявшихся дворян и искателей уединения — пристраивать, поставил нескольких футуристов во главе Отдела изобразительных искусств Наркомата просвещения. Осип Брик, Н. Н. Пунин и Натан Альтман, главные сотрудники отдела, и не подумали подвергать находящиеся в их ведении музеи разгрому, каковой футуристы грозили учинить всем окаменелым памятникам прошлого. Напротив, в 1919 году они выпустили журнал «Изобразительные искусства» (вышел один номер), а два года спустя интересный сборник, озаглавленный «Искусство в производстве».

Подлинный голос футуризма звучал, однако, со страниц «Искусства коммуны», газеты в формате брошюры, которая появлялась более или менее регулярно с декабря 1918 по апрель 1919 года. Кроме обычного облаивания искусства прошлого там пытались предложить собственную конструктивную программу. Искусство определялось как «действие», которое «может принадлежать только настоящему: позади мы имеем *результаты действия*, впереди — *планы действия*»¹⁸⁰. Все разговоры о «гении», «вдохновении», «способности к творчеству» были заклеены как изжившая себя чепуха: любой человек способен творить искусство, так как искусство имеет дело с «непосредственно материальным созданием вещей». Оно вовсе не «представляет» или «изображает» реальность — что оно до сих пор делало, — оно само есть реальность¹⁸¹. Этот антиэстетический дух, которым пронизан весь футуризм, хорошо изложил Осип Брик:

«Буржуазия думала, что существенная задача искусства — исказить жизнь. Пролетариат думает иначе. Не исказить, а творить <...> И не идейный чад, а *материальную вещь*. — “Мы давали идею вещей”. — “Не надо нам ваших идей. Если вы художники, если вы можете творить, создавать, создайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие вещи”»¹⁸².

На практике эта «вещность» в искусстве, на данном этапе, означала служение политическим лозунгам и текущим нуждам общества. «На улицы, футуристы / барабанщики и поэты!» — призывал Маяковский¹⁸³. Убежденность кубофутуристов в силе самодостаточного слова была подхвачена революционным футуризмом. Как, впрочем, и борьба с предрассудками прошлого, нигилизм и примитивизм. Негативная часть программы футуристов привлекала к себе значительно больше внимания, как это всегда бывало, благодаря красочной брани, которую они обрушивали на все отжившее — т. е. все не-футуристическое — искусство. «Не лучше ли — писал один из них, — в городскую канализацию спустить одряхлевшее сладкозвучие и завести себе громыхание помощнее, более соответствующее природе нашего слуха?»¹⁸⁴

В 1923 г. призыв к войне с мракобесами звучал в ЛЕФ'е звонче некуда: революция найдет достойного помощника в новом искусстве, завоеванном оружием «примера, агитации, пропаганды»¹⁸⁵. Однако в

ЛЕФ'е считали себя искушеннее «Искусства коммуны». И снисходительно смотрели на «нигилизм» 1918 года, заявляя, что более спокойные условия при НЭП'е требуют конструктивных идей. Н. Ф. Чужак, один из ведущих теоретиков, с неодобрением перечислял крайности, которым были подвержены футуристы: тенденция превращать искусство в средство прямой агитации и пропаганды или в чистый формализм; увлечение прикладными видами искусства за счет исключения всех других («прикладничество»); слияние искусства с продуктами производства («производственничество»)¹⁸⁶. Беда была в том, что подобные взгляды на искусство уже прокламировались различными людьми, выступавшими как футуристы. При этом они так и не пришли к соглашению в вопросе о том, что такое искусство и какова в точности его роль в новом обществе. Истинная же цель ЛЕФ'а, как она виделась Н. Ф. Чужаку, состояла в том, чтобы найти общую платформу, которая удовлетворяла бы всем «левым» взглядам на искусство. Вот, вероятно, почему формулировки ЛЕФ'а были такие туманные, а связь между этими формулировками и показательными образцами «новой» литературы — такая слабая. Цель искусства, как ее понимали в ЛЕФ'е, — «жизнестроение»¹⁸⁷ согласно «диалектической модели» будущего, чтобы быть средством «эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы»¹⁸⁸. В результате появится «новый человек». А когда он появится, искусство выполнит свое предназначение и сольется с трудом. Какие формы примет новое искусство — этот вопрос оставался открытым. На настоящий момент художникам «левой» ориентации предлагалось использовать старые формы, подрывая их изнутри, с тем, чтобы в конечном итоге эти формы распались и возникли новые, соответствующие будущему:

«Пока искусство не свергнуто со своего самостийного пьедестала, футуризм должен его использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству — агитвоздействие; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декламации — ораторскую трибуну; мешанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения»¹⁸⁹.

Подобно столь многим радикальным программам прошлого, эта предназначалась не для избавления от искусства, а для того, чтобы сделать искусство ближе к повседневной жизни. Если художники будут помнить, что важна не «форма» и не «содержание», а «цель», все будет хорошо¹⁹⁰. Хотя ЛЕФ интересовала почти исключительно литература, наиболее творчески эти теории были использованы в других, не имеющих отношения к слову видах искусства, в частности, в архитектуре; с литературой дело не клеилось. В лучшем случае журнал ЛЕФ превращался в антологию экспериментальной поэзии: и прозы того времени, представленной такими столпами как Бабель, Веселый, Маяковский, Асеев и Пастернак. В худшем, и, к сожалению, самом

типичном, — скатывался до бульварных любовных и приключенческих историй, которые, считалось, иллюстрировали превосходство фабулы над «психологией» и создавали впечатление непосредственной реальности, а благодаря разным усиливающим напряженность приемам давали читателю возможность целиком сосредоточиться на развитии действия, сцена за сценой, и тем самым преодолеть «эстетическую дистанцию», якобы создававшуюся прежней беллетристикой, нацеленной на «интерпретацию» жизни.

Эти формулировки отнюдь не представляли единодушную точку зрения всех авторов ЛЕФ'а, не говоря уже о наиболее значительных — под ними безусловно не подписались бы ни Эйхенбаум, ни Жирмунский (оба были формалистами), ни Осип Брик (поборник «производительности», на которое досадовал Чужак), ни Борис Пастернак (лирический поэт). Они, эти формулировки, принадлежали «пролетарскому» крылу, состоящему из Б. Кушнера, Н. Чужака и С. Третьякова. Двое последних были ранее духовными лидерами владивостокской группы «Творчество» и самостоятельно пришли к ряду идей, выдвинутых «Искусством коммуны». Именно их участие в ЛЕФ'е позволило называть позднейший вариант футуризма революционным в общественном и политическом смысле, а это имело в то время большое значение.

Заявка на революционность поддерживалась ссылкой на то, что «футуризм» не литературная школа, а мировоззрение, которое так же, как мировоззрение пролетариата, является революционным и воинственным. Футуризм и пролетариат разделяли сходную судьбу: и тот и другой подвергались «притеснениям», достигшим высшей точки в одно и то же время (1912 год). Такая база подводилась под этот ловкий ход. Революция его завершала: события 1917 года «спасли» футуризм от перерастания в абстрактное формалистическое движение, оторванное от живой жизни; благодаря Октябрю он обрел «индивидуальность», оригинальные формы, новый социальный и общий статус. В свою очередь, футуризм «ведет бой за ту динамическую организацию личности, без которой невозможно продвижение к коммуне». Короче говоря, интересы, цели и судьбы у футуризма и пролетариата идентичны¹⁹¹.

Теории ЛЕФ'а и пролетарских критиков по существу во многом совпадали: тезис о том, что рабочей моделью для искусства является передовая идея; необходимость с помощью искусства «организовывать» «психику» масс; требование уделять главное внимание постоянному изменению и будущему, а не статичным картинам жизни; тезис, что художник не является уникальным гением, а выражает коллективную волю; пренебрежение к искусству прошлого — да и к большей части современного искусства — как «пассивному», «созерцательному», не отвечающему задачам своего времени. Все эти совпадения фактически облегчали тактический союз, в 1923 году, между ЛЕФ'ом и Пролеткультом¹⁹².

Но из-за в корне несовместимых ментальностей все сорвалось. Для тех, кто, как большинство пролетарских писателей (в особенности октябристов), был угрюмо сосредоточен на том, чтобы прежде всего быть понятным массам, установка лефов на экспериментирование, новаторство, даже шокирование, казалась чем-то заумным, вычурным и, по сути своей, аморальным. Лефы, со своей стороны, едва скрывали презрительное отношение к большей части тогдашней пролетарской литературы, считая ее плоским подражанием буржуазному искусству¹⁹³. По отношению к «Красной нови» лефовские критики с самого начала заняли жестко враждебную позицию; в их глазах Воронский и его авторы были бесплодными продолжателями напрочь устаревшей концепции искусства¹⁹⁴. В свою очередь, Воронский, как мы увидим далее, считал теории лефов в корне немарксистскими. Правда, двое теоретиков футуризма, Борис Арватов и Е. Бик (псевдоним Сергея Боброва), опубликовали в «Красной нови» свои стихи, но это произошло до того, как сформировался ЛЕФ и до того, как сам Воронский решил проводить твердую линию. После 1923 года всякое дальнейшее сотрудничество с теоретиками и критиками «левого» крыла исключалось. Однако их писателям — Маяковскому, Асееву и другим, числящимся за ЛЕФ'ом, — дверь «Красной нови» была открыта; возможно потому, что они мало, если вообще когда-либо, выступали по вопросам теории, а потому их можно было принимать согласно их художественным достоинствам, не идя на стеснительные компромиссы.

ЛЕФ не обладал ни объемом, ни единством, ни четкостью, необходимыми, чтобы стать центром советской литературы. Очень скоро журнал начал приходить в упадок. Все длиннее и длиннее становились интервалы между каждым из выпущенных лефами семи номеров; в конце концов, в 1925 г., издание прекратилось. Два года спустя Новый ЛЕФ дал знать о попытке возрождения, но продержался всего год. А РЕФ (Революционный фронт искусств), появившийся на следующий год, — и того менее.

Менее интересным, но более многочисленным и агрессивным, лучше организованным и, наконец, куда более влиятельным было пролетарское литературное движение. Составлявшие его группы входили в Пролетарскую культурно-просветительскую организацию — Пролеткульт, массовую организацию, учрежденную в сентябре 1917 года с целью материализовать мечту, чуть ли не десятилетие лелеемую небольшой группой русских марксистов. Один из них, А. В. Луначарский, стал Народным комиссаром просвещения — ключевая позиция для оказания помощи культурным организациям. Еще один, Александр Богданов, разработал основную теорию, которая была принята Пролеткультом¹⁹⁵. В своей новой и упрощенной форме эта теория сводилась к следующему: любой общественный класс нуждается в культуре не просто в качестве отражения своих идеалов и чаяний, а как важнейшего средства обобщения своего опыта для достижения желаемых це-

лей; у пролетариата нет своей собственной культуры, так как экономическая и политическая борьба поглотила всю его энергию; буржуазная культура безусловно непригодна для того, чтобы организовывать психологию пролетариата; поэтому пролетариат должен и может развить собственную культуру. Считалось, что, получив несколько уроков по основам мастерства, любой человек может стать писателем, или поэтом, или художником и т. д. И поэтому Пролеткульт стал проводить беспрецедентный эксперимент, создав систему «студий» по всей России — столько, сколько большевики могли в то время на себя взять, — с тем, чтобы обучать элементарным навыкам и знанию искусств. С некоторыми результатами этого предприятия можно ознакомиться в пятнадцати пролеткультовских периодических изданиях, которые время от времени выходили в течение Гражданской войны. В 1920 году на Втором съезде Третьего Интернационала было образовано Бюро интернационального Пролеткульта, куда вошли представители большинства Европейских стран и Соединенных Штатов. На этом этапе Пролеткульт в России насчитывал 400. 000 членов, из которых 80. 000 считались охваченными работой в студиях.

Пролеткульт был слишком большой организацией, чтобы сохраняться в целости долгое время. Да он никогда и не был единым целым. Внутри него существовали разногласия — не столько по существу богдановских положений, сколько по практическому их применению, вызывавшему ряд вопросов: принимать ли русское культурное наследие и, если да, то в какой степени? как примирить требования индивидуального таланта с коллективизмом массовой организации? как точно определить, каковы черты истинно пролетарского искусства? в какой степени партийная дисциплина должна применяться в области культуры? Очень скоро появились трещины, образовались фракции. Первый значительный раскол произошел в 1918 году, когда большая группа писателей, главным образом поэтов, решила, что пристрастие Пролеткульта к организации массы работает против талантливой творческой личности. Они отделились, образовали объединение «Кузница», надеясь ковать в ней свои стихи в тишине и покое. Год спустя они сами отдали дань массовой работе, образовав Всероссийскую ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП). Но они не обладали ни нужными навыками, ни — когда дошло до дела — желанием руководить большой организацией. С введением НЭП'а многие старшие члены «Кузницы» — Герасимов, Кириллов, Казин — придя к убеждению, что революция капитулировала перед буржуазией, отказались от первоначальной идеи создать небольшую элитную группу писателей; они предложили бросить уже сильно хромавший ВАПП на произвол судьбы, предоставив ему умирать. Они требовали от «Кузницы» полного отхода от политики и ограничения ее состава зрелыми писателями. Тем временем Пролеткульту — после того, как там стали настаивать на праве действовать независимо от партии и правительства — подрезали

крылья. Но к моменту возрождения в стране литературы свою вершину он уже миновал¹⁹⁶.

Таким образом, к 1922 году дышащий на ладан Пролеткульт и инертная «Кузница» были почти все, что осталось от некогда энергичного движения. Однако идея пролетарской культуры по-прежнему жила среди молодых «кузнецов», которых их старшие товарищи по цеху третировали как «незрелых». В декабре 1922 г. группа этой молодежи объединилась с членами «Молодой гвардии» и «Рабочей весны», образовав группу «Октябрь». Они, естественно, выпустили манифест, в котором старших «кузнецов» обвиняли в пренебрежении организационной работой и увлечении «романтической» и «космической» поэзией, что тормозило развитие пролетарской культуры. Октябристы взяли под свой контроль косный ВААП и принялись перестраивать его в крепкую дисциплинированную организацию по образцу коммунистической партии. Подобно всем пролетарским объединениям, они приняли за основу богдановские идеи, однако избежали губительной ошибки Пролеткульта, объявив себя группой, полностью подчиняющейся требованиям партии. Хотя казалось, что и «Кузнецы» возродились вновь: в 1924 г. они выпустили «Рабочий журнал»; с этого времени и впредь практичные октябристы утвердились в общественном мнении как ведущее звено пролетарской культуры, как выразители движения в целом (что не вполне соответствовало действительности).

С появлением в 1923 г. критико-теоретического журнала «На посту» октябристы стали домогаться ведущего положения в литературе, аналогичного тому положению, которое партия занимала в политике. При малом числе они обладали зычными голосами, единодушием, неотличимым от фанатизма, и сильно развитым чутьем по части обвинений и обличений. Руководимые Л. Авербахом, Б. Волиным, Г. Левичем, И. Вардиным и С. Родовым, они немедленно объявили войну всем другим сколько-нибудь значительным литературным группам. ЛЕФ, по всей видимости, не представлял собой серьезной конкуренции; от Пролеткульта оставалось только название; «кузнецы» отличались плохой организацией. Единственным препятствием честолюбивым замыслам октябристов был журнал «Красная новь», и они решили его убрать. Первые два номера журнала «На посту» были почти целиком посвящены «Красной нови». Воронский сначала опешил, но быстро собрался и пошел в контрнаступление. Так началась война, которая бушевала четыре года, в основном на страницах двух враждующих журналов¹⁹⁷; все остальные дискуссии свелись к незначительным перепалкам. Итоги разыгравшихся баталий имели огромные последствия для «Красной нови», лично для Воронского и для будущего советской русской литературы.

Октябристы разработали теорию литературы, основой которой служили старые пролеткультовские идеи, а фактура была подогнана под

происходящую борьбу за власть. (1) Литература в каждое определенное время служит одному определенному классу. Ее цель — организовывать психику и сознание этого класса. (2) Господствующей литературой данного времени является литература буржуазная, и поэтому она не пригодна для пролетариата, которому нужна собственная литература, чтобы организовывать классовое сознание и добиваться господства во всех отношениях. Так как литература есть классовое оружие, то все разговоры о мирном сосуществовании двух литературных систем являются «реакционной утопией». Как выразил это Вардин, «если литературу не завоеует пролетариат, то она будет служить буржуазии»¹⁹⁸. (3) Пролетариат должен создать собственную литературу. Но он оказался в ненормальном положении, когда его оттирают, выдвигая мелкобуржуазных попутчиков, которые не сочувствуют революции, придерживаются одних взглядов с эмиграцией и тихой сапой протаскивают контрреволюцию. Так, творчество Леонова пропитано «реакционным мистицизмом», Бабеля — «мещанской анархической психологией» и «патологическими крайностями», а Пильняка — сексом, эротикой и псевдофилософией, «смесью народничества, славянофильства и мракобесия»¹⁹⁹. (4) Попутчики не могут, следовательно, представлять собой положительной ценности для рабочего класса. В лучшем случае их можно использовать как «подсобные» силы для притупления антагонизма врагов революции, да и то при условии организации их вокруг ядра пролетарских писателей и ограничения жесткой «процентной квотой» — другими словами, только если пролетарская литература займет место гегемона, какое принадлежит ей по праву. (5) Такой порядок вещей лучше всего обеспечит литературная организация, которая явится «коммунистической ячейкой» в литературе, будет пользоваться полной поддержкой партии и установит контакт с партийными органами соответствующего уровня²⁰⁰.

Октябристы допускали, что политика терпимого отношения к попутчикам, которой держался Воронский, могла быть оправдана в 1921 году как своего рода эксперимент, но с тех пор она уже давно, утверждали они, показала свою ошибочность: попутчики, несомненно, все дальше отходят от коммунизма и тащат за собой значительную часть новой литературы. Между тем пролетарская литература может подтвердить свое требование гегемонии новыми произведениями Безыменского, Либединского, Тарасова-Родионова и целой армией начинающей молодежи. Воронский же упорно не желает признавать эти факты. Воронскому предъявлялся подробный обвинительный акт, который показывал, что он не годится в выразители советской литературы и «фактически стал орудием в деле укрепления позиции буржуазии»²⁰¹. Его изображали в разных непрезентабельных видах — то как прекраснородушного русского либерала девятнадцатого века, чьи завиральные идеи, безвредные сами по себе, оказывались совершенно беспомощными «в разрешении активных политических задач пролета-

риата в области литературы»²⁰², то как идеологического троглодита, чье упорное нежелание повернуться лицом к подлинному миру классовой борьбы невольно превращало его в союзника буржуазии. «Современная литература, — напоминали октябристы читателям, — прежде всего поле ожесточенной классовой борьбы. Писатели — это сознательные и бессознательные бойцы разных классов на идеологическом фронте. «Толстые» журналы — крепости и плацдармы классовых литературных армий»²⁰³. По мере того как полемика ужесточалась, Воронский уже мог видеть себя изображенным законченным контрреволюционером — вдохновителем зловещего заговора против пролетарской литературы, активным агентом буржуазии, пытающимся вбить клин между пролетарскими писателями и пролетарскими критиками, идеологическим растлителем, который заманивает в свой журнал молодых писателей с целью их развратить²⁰⁴.

Сторонников Воронского тоже не щадили. Так, В. Правдухин, ранее ведущий критик «Красной нивы», а позднее известный сотрудник «Красной нови», публично встал на сторону Воронского, за что и был заклеен как «бывший эсер — фактически настоящий эсер» — обвинение не из легких в те дни, — который пользуется покровительством «таких беспринципных и бесхребетных политиков как Воронский»²⁰⁵. Владимир Ермилов, специалист по части мазанья дегтем, объявил Федора Жица человеком «чуждым марксизму и коммунизму», который «появляется на страницах «Красной нови» в качестве трубадура обывательщины, обнаглевшей и разжиревшей»²⁰⁶. Чтобы выявить участников этого быстро растущего «заговора», использовалась техника косвенных обвинений. Разве не имеет значения, что И. Лежнев, редактор журнала «Россия», издаваемого частным (буржуазным) издательством, называет «Красную новь» «единственным толстым литературным журналом» в России?²⁰⁷ Конечно, имеет. Разве можно считать простым совпадением, что русская эмигрантская пресса все время внимательно следит за журнальными баталиями и держит — более или менее — сторону «Красной нови»? Конечно, нельзя. А Марка Слонима, издателя «Воли России», газеты, выходившей в Праге, просто записали в «популяризатора» Воронского²⁰⁸. Агентов «воронщины» — такое название получило это течение — обнаруживали и в государственных издательствах. Издательство «Новая Москва», докладывав Вардин, хотело выбросить «На посту», а другие издательства отказались принять журнал. Разве это недостаточное доказательство того, что «партийно-политическое руководство нашими издательствами никуда не годится?»²⁰⁹ Следы крамолы вели даже в высшие партийные круги, где главным ее агентом вероятно был Троцкий, правда, до 1925 года, когда его положение в партии пошатнулось, октябристы открыто на него не нападали.

Не в первый раз на Воронского обрушивались удары, наносимые недовольством и завистью. Так, в 1922 году его обвинили в том, что он

урезал пайки двадцати семи писателям — в основном коммунистам, — связанным с издательством «Круг», чтобы за их счет увеличить норму, выдаваемую мелкобуржуазным авторам²¹⁰. Однако никогда еще кампания против него не велась так долго и так яростно. Первым его порывом было проигнорировать эти обвинения как абсурдные. Но вскоре он понял, что, несмотря на всю их абсурдность, не отвечать на них нельзя, и в течение последующих четырех лет многие страницы «Красной нови» были посвящены опровержениям. Воронский, естественно, отрицал существование какого-либо заговора против пролетариев; доводя до всеобщего сведения, что всем писателям платят по одинаковым ставкам, указывая на большое число произведений новых пролетарских писателей, выпущенных в свет издательствами; еще и еще раз заявляя, что политика «Красной нови» — рассматривать рукописи всех даровитых писателей, независимо от их социальной принадлежности; и — должно быть, это был в высшей степени важный довод — напоминая октябристам, что одно из «классических произведений» пролетарской литературы, повесть Либединского «Неделя», обязано своей окончательной редакцией лично ему, Воронскому, и что он практически его переписал²¹¹. Правда, он не мог полностью отрицать, что в «Красной нови» публиковалось куда больше попутчиков, чем пролетариев. Однако он считал эту практику оправданной на том основании, что попутчиков намного больше, они лучше образованы, выше по мастерству и, пожалуй, даже эффективнее с идеологической точки зрения, поскольку стараются отражать реальную жизнь, а не подгонять свои вещи под идеологию, как имеют обыкновение делать многие пролетарские писатели²¹².

Воронский защищал попутчиков, — о чем подробнее будет сказано ниже — занимая, как он считал, сильную позицию. Октябристы нападают лично на него, уличал он своих оппонентов, потому что им «не хватило смелости назвать «высокоученых» попустителей, не хватило смелости признать, что высшие органы власти следуют за линией, проводимой Воронским»²¹³. Он выражал уверенность, что партия не станет прислушиваться к «родовым и лелевичам». Никакой опасности с этой стороны он, без сомнения, не чувствовал. Но он затронул важнейший пункт: принимая во внимание, что его линия в литературе была линией партии, почему, в таком случае, тот курс, которым он следовал, вызывал среди марксистов сомнения?

Большинство высших партийных деятелей, которым вообще было что по этой проблеме сказать, публично солидаризовались с «Красной новью». Несмотря на серьезные расхождения во мнениях по вопросам, поднятым о пролетарской литературе, они единодушно поддерживали установленную в отношении попутчиков политику и осуждали грубую тактику октябристов. Когда Бухарин сетовал по поводу «бесконечных платформ», поглощавших энергию, которую лучше было бы направить на писание романов и стихов, он говорил за них всех²¹⁴. Однако все

эти партийные вожди высказывали свои мнения как частные лица. Сама партия никаких официальных заявлений не делала. В первый год журнальной перепалки указывалось только, что ни одной «группе», «школе» или «группировке» не дано права говорить от имени партии. И это казалось адресованным октябристам как ответ на их жалобы, что партия не имеет своей политики в области литературы, на их требование, чтобы партия встала на их сторону, и, конечно же, на их надежды, что их теории будут в итоге возведены в официальный канон. Воронский также претендовал на то, что он говорит от имени партии. А так как партия это не опровергала, создавалось впечатление, что в отношении попутчиков все еще проводится прежняя политика. И все же, все же... Выразитель мнения партии подвергался обвинениям, весьма серьезным для большевика, выполняющего деликатное партийное задание. Не только его авторитет, но верность партии были задеты. Почему же партия не ринулась на его защиту?

Мы можем только строить предположения. К 1924 г., когда поэтика достигла высшей точки, объем художественных произведений настолько вырос, что «литература» и «Красная новь» уже не воспринимались как синонимы: журнал брал на себя лишь часть новой литературы — самой выразительной и представительной, но все же лишь часть. Одновременно журнал Воронского стремительно уходил от всеядного энциклопедизма и развивал четкую теорию и программу для развития литературы. В подобных обстоятельствах сама «Красная новь», надо полагать, стала рассматриваться партией как «группировка» или «школа», притом «группировка», проявляющая тенденцию проводить более тонкие различия среди разных писателей, чем широкая политика партии это санкционировала. На этом этапе подтверждение того, что позиция Воронского действительно является воплощением политики партии, означало оттолкнуть октябристов, значительную часть пролетарской литературы и писателей «левого» крыла, а это все были люди — пусть часто малоприятные — но, что и говорить, преданные режиму и, следовательно, с ними стоило поддерживать отношения. Более того, в области литературы у партии не было своей официальной традиции, на которую она могла бы опереться: классический марксизм тут мало что давал; Ленин касался вопросов словесности только применительно к партийным целям. Принять в готовом виде теорию любой из групп середины двадцатых годов означало бы возвести в догму нечто экспериментальное, пробное и, следовательно, грешащее изыпаниями и ошибками. Позволяя различным теориям и точкам зрения сталкиваться, демонстрировать свои слабые стороны и исправлять неточности, партия тем самым, по существу, поощряла развитие солидной базы марксистской эстетики, чтобы, когда придет время, было из чего выбирать для создания официальной теории.

При том экономическом положении, какое существовало в 1923 году, литература, надо полагать, не занимала первостепенного места в

списке приоритетных дел РКП(б). Партия вполне спокойно могла предоставить журнальной распре идти своим ходом. Но дискуссия о путчиках быстро распространялась далеко за пределы конфронтации между «Красной новью» и «На посту». Практически каждый, кто в те дни высказывался о современной литературе, подавал свой голос за одних или других. Высшее партийное руководство приняло сторону «Красной нови». Октябристы давали понять, что им обеспечены симпатии всех пролетарских писателей. И в отношении крупных имен это было так: Безыменский, их парадный поэт, и Либединский, романист номер один, охотно отдавали борьбе свои полемические таланты. Однако «Кузница» — группа пролетарских писателей, куда более и по-настоящему литературно одаренных, чем примкнувшие к «Октябрю» — солидаризовалась с «Красной новью», как и ряд даровитых молодых поэтов, отколовшихся от «Октября», как и «Перевал» — группа из рабоче-крестьянских писателей, которые фактически паслись в редакции «Красной нови». Пожалуй, никогда прежде в русской литературе ни один спор не велся так долго и страстно — ни между романтизмом и классицизмом, ни между славянофильством и западничеством, ни между «утилитарным» и «чистым» искусством в 1860-х годах. Как писал об этом Вячеслав Полонский: «Друзья расходились из-за признания или непризнания тезиса о буржуазной и пролетарской литературе. Бросали друг другу обвинения, которые не приводили к судебным разбирательствам только потому, что, так думалось, в литературной борьбе “все позволено”. Партийные товарищи третировали друг друга, как если бы они были классовыми врагами»²¹⁵.

Еще до истечения года обе стороны стали просить партию сказать свое слово. Как писал об этом Радек, октябристы «набили столько стекла, что широкие круги партии, которые до сих пор не обращали достаточного внимания на вопросы литературы, теперь принуждены до некоторой степени обратить [на нее. — *Р. А. М.*] свое внимание»²¹⁶. Дискуссия была назначена на 5 декабря 1923 года. Каждая сторона подготовила к указанному сроку сообщение; но по какой-то причине совещание было отложено на пять месяцев²¹⁷. В мае 1924 г. совещание, наконец, состоялось; оно продолжалось два дня — 9-го и 10-го мая. Воронский, главный голос своего лагеря, заручился внушительной поддержкой в лице Бухарина, Радека, Троцкого и Луначарского. У его главного оппонента, Вардина, союзников даже отдаленно сравнимых по рангу не нашлось²¹⁸. На совещании вновь прозвучали все известные вопросы, уже подробно освещенные в прессе. Но в результате появилось и нечто новое — заявление о политике партии в области литературы, сдержанное, осторожное, но все же заявление. Прежняя политика невмешательства была отставлена, узаконен принцип вторжения в литературные дела.

Заявление определяло политику партии в отношении литературы на ближайшие два года; позднее в том же мае она воплотилась в реше-

ние Тринадцатого съезда и была подтверждена в значительно более пространным постановлении Центрального Комитета от 18 июня 1925 года, озаглавленного: «О политике партии в области художественной литературы»²¹⁹. Октябристов упрекнули за грубую тактику и самонадеянное присвоение себе права говорить от имени партии, однако существование автономной пролетарской литературы и конечное превосходство принималось как само собой разумеющееся. Тем самым Воронского, по сути, укоряли в небрежном и часто презрительном отношении к молодым писателям из рабочей среды. Поскольку постановление было компромиссом, обе стороны сочли, что победила их политика²²⁰. И действительно, октябристы многое выиграли за счет Воронского: до сих пор Воронский действовал как орудие партии в литературе, теперь, с признанием важной части политики его врагов как входящей в политику партии, к ним в значительной степени переходил и его авторитет в литературных делах.

Но и это было еще не все. Вскоре Воронский узнал, что его практически полное руководство «Красной новью» попадает под контроль. С июньского номера 1924 года, через месяц после дискуссии, двое его номинальных коллег по редколлегии журнала — Бубнов и Смирнов — были заменены Федором Раскольниковым, редактором «Молодой гвардии», и Владимиром Сориным, заместителем заведующего Отделом печати ЦК. Поскольку оба они открыто поддерживали линию октябристов, Воронский никак не мог встретить их с одобрением. Их назначение должно было наглядно продемонстрировать новую компромиссную политику; но вдобавок — как прямо признавал Раскольников — «имело своей целью изменение прежней линии журнала»²²¹.

В этом же сентябре об отношении Воронского к такому повороту событий его новый коллега, Сорин, докладывал руководству Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП):

«Я с Вор[онски]м говорил, прежде чем идти к вам, — гов[орил] о том, чтоб нам от имени редакции официально обратиться к МАПП [чтобы пустить пролетарскую литературу в печать. — *Р. А. М.*]. Он отказался. Говорил, что тут выйдет, как будто он идет с поклоном, будто он в чем-то побит и чем-то перед кем-то виноват. Он говорит, что всегда держал для вас открытыми двери своего журнала, вы сами не шли, не хотели, а он звал»²²².

Аудитория выразила свое возмущение Воронским. Однако Сорин не был в состоянии обеспечить выпуск журнала. «Я в редакции не бываю, — признался он, — да и некогда мне там бывать...» Раскольников, заболевший туберкулезом, отправился в Италию лечиться жарким солнцем. Правда, Сорин пообещал собравшимся, что «...Раскольников, лишь придет — он в ту работу войдет целиком, в редакции, и вместе с Воронским будет делать дело»²²³.

Вернувшись в конце 1924 г., Раскольников приступил к своим обязанностям в «Красной нови». Но в январском номере 1925 года имя

Воронского исчезло: его заменила анонимная «редакционная коллегия». На страницах журнала появились статьи и рецензии Вардина, Лелевича, Родова и Зонина — все напостовцы. В конце января Воронский писал Горькому: «Мне пришлось уйти из “Красной нови”. Журнал перешел к напостовцам. Вы о них знаете, и мне распространяться о них нечего <...> В “Нови” хозяйничает Раскольников»²²⁴. Далее Воронский делился с Горьким своими планами: он собирался организовать серию литературно-художественных сборников, выпускать их каждые два месяца, видимо, полагая, что недостатка желающих печататься в них не будет. Тем не менее, он не преминул попросить Горького по-прежнему оказывать ему поддержку: «Это очень важно не для меня, а для литературы», — писал он, без стеснения добавляя: «Ваше имя придадо бы весу и помогло бы мне закрепиться на новых позициях»²²⁵. От дальнейших объяснений Воронский воздержался. Вполне можно предположить, что Воронский ушел из «Красной нови» по собственному желанию. Его новые коллеги явно рассчитывали работать с человеком, чьи таланты — хотя и ненавистные им — оказались весьма эффективными, с другой стороны, тон, в котором Воронский отвечал Сорину, говорит о том, что рядом с такими соредакторами он свое имя ставить не собирался.

Планы Воронского в связи с отставкой оказались преждевременными. Месяц спустя Раскольников заменил Емельяном Ярославским — он напостовцем не был, — а Воронского вернули на пост главного редактора. И вновь о том, что произошло, мы можем только строить предположения. Из писем Воронского Горькому мы ничего не узнаем — разве только, что новая редакционная коллегия (где по-прежнему числился, чисто номинально, надо полагать, Сорин) «работе не мешает»²²⁶. Тут возможны несколько объяснений. Первое, что сообщение об уходе Воронского из журнала вызвало бурное возмущение Горького, и это возымело глубокие последствия. В середине января Горький получил письмо от Раскольникова, в котором тот просил его продолжать сотрудничество с «Красной новью», но ни словом не помянул Воронского. Заподозрив что-то «недоброе»²²⁷, Горький ответил едким отказом: «...мое отношение к искусству слова не совпадает с Вашим, как оно выражено Вами в речи Вашей на заседании “Совещания”, созванного отделом печати ЦК 9 мая 24 г. Поэтому сотрудничать в журнале, где Вы, по-видимому, будете играть командную роль, я не могу»²²⁸. Сообщая об этом в письме Воронскому (где ответ Раскольникову приведен полностью), Горький употребил обороты куда более сильные. Позицию напостовцев он называл «антиреволюционной, антикультурной», а Раскольникова характеризовал «как парня невежественного и бездарного»; высказывал сожаление, что Воронский ушел из «Красной нови», и убеждение, что напостовцы «погубят» журнал; а заканчивал эту тему щедрой похвалой Воронскому:

«Ваша работа в “Кр<асной> н<ови>” имела большое значение для русской литературы и, разумеется, честные литераторы, наверное, так

же взволнованы фактом устранения Вас от дела, Вами созданного, как взволнован этим я, искренно Вас уважающий. Я знаю, чего стоила Вам «Кр^{асная} новь»»²²⁹.

Не стоит также забывать, что у Воронского все еще были друзья среди влиятельных членов партии. Бабель, в сущности, прямо заявлял: «...Ясно всякому, что держится человек одними личными связями... одними знакомствами... другой на его месте — десять раз мордой по грязи бы писал»²³⁰. Из существующих документов отнюдь не ясно, так ли это; но впечатление такого человека, как Бабель, стоявшего более или менее в стороне от литературной политики, ценно. Да и сам Воронский, несомненно, поощрял такое толкование, когда в марте 1925 г. писал Горькому, что «в верхах напостовцы терпят поражение» и что «делу этому помогает т. Бухарин»²³¹. Однако не будем пренебрегать и тем, что тогда же был запущен в действие еще один механизм — литературная комиссия Центрального Комитета, вырабатывавшая основные положения постановления, которое появится 18 июня. На совещании комиссии, состоявшемся 3 марта, Фрунзе (старый товарищ Воронского, с которым они вместе отбывали тюремное заключение) высказал по адресу напостовцев несколько весьма резких слов. Признав, что Воронский не проявлял достаточного внимания к пролетарским писателям, он, тем не менее, решительно утверждал: «Тов. Вардин неправ, когда говорит, что «Красная новь» своей деятельностью содействовала отходу «попутчиков» от пролетарского лагеря <...> Я знаю, что отпугивают «попутчиков» от нас не «Красная новь», а скорее та тактика и те методы, которые пропагандируются журналом «На посту»...»²³² Это говорит о том, что были задействованы подкрепления, чтобы принцип компромисса, который явно пострадал от последних событий в «Красной нови», не был нарушен.

Так или иначе, но в окопах установилось частичное перемирие. Напостовцы, казалось, утратили значительную часть своего боевого пыла в нападениях на Воронского. В номерах «Красной нови» за 1925 г. и первую половину 1926 года о заклятых врагах не появилось ни слова, ни доброго, ни дурного. Учитывая товарищеский дух, который, считалось, создало постановление от 18 июня, Центральному Комитету имело бы смысл приструнить оба лагеря, однако у нас нет сведений, что так оно и произошло. Возможно, напостовцы настолько были заняты общественными проблемами, что им уже было не до Воронского. Среди них начались раздоры относительно того, как понимать Постановление: «левое» крыло, руководимое Вардиным и Родовым, держалось прежней политики и тактики, «правое», возглавляемое Авербахом, отреклось от прошлого, присягнуло в верности духу Постановления и приступило к выработке новой программы в области литературы²³³. Воронский, со своей стороны, разумеется, не видел смысла возобновлять ссору, которая уже достаточно ему навредила. Возможно, он пошел на перемирие, чтобы разобраться в новой тактике противников и

дать расколу в их рядах углубляться, тогда как вмешательство со стороны могло бы сплотить их снова.

Каковы бы ни были причины временного затишья, ясно одно: Воронский уже не занимал прежнего господствующего положения. Хотя в должности главного редактора его восстановили, он был убежден, что кампания против него не прекратилась, а просто ведется исподтишка. «Теперь меня не грызут, — писал он Горькому, — а сочиняют доносы и пишут совершенно паскудные статьи личного характера. Читать омерзительно, а отвечать — непристойно»²³⁴. Весною 1926 г. стычки возобновились в открытую. И опять начал их Авербах; на этот раз в первом же номере его нового журнала, «На литературном посту», где видное место заняла статья «Опять о Воронском». Воронский ответил ударом на удар, поместив в майском номере «Красной нови» саркастический фельетон в псевдоклассическом стиле²³⁵. Характер пикировки мало чем отличался от словесных перепалок 1923 и 1924 гг. Но тон изменился. Если авторы журнала «На посту» часто украшали свои инвективы паточными жалобами на свои мытарства, то сотрудничавшие в издании «На литературном посту» держались заносчиво. И они могли себе это позволить. Потому что теперь партия разве только напрямую не отказалась от политики поощрения мирной состязательности и почти поддерживала Авербаха. Положение Воронского становилось все более шатким, и в фельетоне, высмеивавшем Авербаха, он впервые публично дал понять, что трезво оценивает происходящее. Обращаясь к Луначарскому, он писал:

«Анатолий Васильевич! Вы вхожи в напостовскую обитель и как будто даже свой там человек. Прошу об одном: грешен я, есть у меня грехи, есть (недавно растрогался даже на “Дяде Ване”), люблю жизнь и трудно расставаться душе моей с телом. Но если суждено мне принять конец, то пусть будет не от руки Авербаха. Не лестно мне умирать от него. Погибнуть на поле брани в лобовых атаках тяжело, но почетно и — “есть упоение в бою”, — но задохнуться от “литературных газов” Авербахов — да минет меня чаша сия.

Я — человек тихий. Пусть преуспевает Авербах, но позорного конца не хочу... А то я — хоть и тихий, но вспыльчивый, могу начать стекла бить. Душно от газов. Я жить хочу. Дозвольте разбить стекло. Конечно, я никого не устрашу, но зачем же доводить тихих людей до непотребства?»²³⁶

Шутливая манера скрывала глубокую подавленность и обиду, которые Воронский излил в частных письмах к Горькому²³⁷. Его энергия начинала иссякать, а здоровье — и прежде не слишком крепкое — ухудшилось (в конце лета 1926 г. он уехал в Кисловодск лечиться от расширения сердца²³⁸). Тем не менее Воронский еще глубже погрузился в работу: в добавление к полной редакторской нагрузке взвалил на себя еще курс лекций по литературе, который читал в нескольких московских учебных заведениях. Только его «всегдашняя бодрость», как он

писал о своем состоянии Горькому, «помогала выдержать»²³⁹. Что и говорить, ему нужна была вся его бодрость — вся, какую он мог мобилизовать, — чтобы выдержать то, что его ожидало.

В феврале 1927 г. исполнялось шесть лет с основания «Красной нови». Группа товарищей по работе и друзей Воронского решили отметить это событие торжественным вечером в Доме Герцена. При сложившихся обстоятельствах это было тут же истолковано как демонстративная акция в поддержку Воронского, тем более, что пятилетие журнала — законный повод для празднования юбилея — никак не отмечалось. Окружив, для удобства фотографа, мрачного юбиляра, с группового снимка на нас смотрят писатели: Федор Гладков, В. В. Вересаев, Борис Пильняк, Иван Евдокимов (из «Перевала»), Вячеслав Полонский, редактор «Нового мира», поэт Михаил Герасимов, Исаак Бабель, а из партийных верхов — Карл Радек²⁴⁰. На вечере, надо полагать, присутствовали и другие, но они не сфотографировались; приглашенных, разумеется, было еще больше, но, как Гладков сообщал Горькому, «некоторая часть публики на юбилее демонстративно отсутствовала»²⁴¹. Комитет по организации юбилея преподнес Воронскому адрес, в котором высказывалось убеждение, что он останется во главе «Красной нови» несмотря на то, что «некоторыми литературными организациями поднят вопрос об устранении» его от редактирования журнала, который он создал²⁴². Горький прислал теплое поздравительное письмо, в котором говорилось, что «Красная новь» — «отличный журнал» — «это личная заслуга [Воронского. — Р. А. М.] перед русской литературой»²⁴³.

Не прошло, однако, и полмесяца, как поползли слухи о неминуемой отставке Воронского. Неугомонный всезнайка Гладков сообщал Горькому как факт, что в «Красную новь» уже назначена новая редколлегия вместо Воронского и называл трех человек: П. М. Керженцев, замредактора «Известий» и ветеран старого Пролеткульта, Владимир Ермилов, редактор из «Молодой гвардии», и С. Гусев, заведующий Отделом печати Центрального комитета²⁴⁴. Воронский, отвечая на взволнованный запрос Горького, сведения эти подтверждал: «Это вопрос немногих недель, может быть, дней», — писал он²⁴⁵. Оказалось, что оба они, и Гладков и Воронский, ошиблись. В первых числах апреля Горький уже знал, что вопрос о снятии Воронского «отложен. Вернее, он остался открытым»²⁴⁶. И снова истинное положение вещей остается для нас скрытым: мы не знаем, почему затеяли это дело и почему так внезапно прекратили. (Очевидно, слухи о снятии Воронского возникли неспроста, поскольку сам он упоминал в качестве своих преемников тех же трех деятелей, что и Гладков). Ясно, однако, что кампания против Воронского достигла высшей точки.

18 апреля Воронского пригласили на расширенное заседание Отдела печати, созданное специально для обсуждения его работы в «Крас-

ной нови». Полная стенограмма этого заседания в печати не появилась, но ссылки на нее в различных источниках не оставляют сомнения, что Воронский предстал перед лживым и предвзятым судилищем. Присутствовало человек восемьдесят-сто, но среди них не было ни одного, кого, согласно Воронскому, можно было считать другом «Красной нови». После подробного доклада о том, чем занималась «Красная новь» в 1926—1927 гг., — доклада, который являлся вдохновенной и неопровержимой защитой правильности принятой линии, — Воронский огласил впечатляющий перечень новых произведений, опубликованных им за этот период и еще раз подтвердил свое убеждение в том, что для любой вещи, претендующей на название художественной, так же важно, чтобы она была хорошо написана, как и выдержана по части идеологии. Перейдя к главной претензии своих оппонентов — непропорционально малое число страниц, уделяемое пролетарским писателям, — Воронский слегка слухавил. Если Горький, Евдокимов, Логин-Лесняк, Фурманов, Никифоров и Зуев относятся к пролетарским писателям, сказал он, то журнал, опубликовав их, свой долг выполнил. Однако все присутствующие знали, что ни Горького, ни Евдокимова сами пролетарские писатели таковыми не признают; остальные же четверо составляли мизерный процент от общего числа пролетарских литераторов, которые к тому времени стали очень большим — хотя отнюдь не единым — движением; к тому же, как мы увидим далее, Воронский не считал, будто существует особая «пролетарская» литература²⁴⁷.

Письмо к Горькому, написанное недели за три до этого решающего заседания, проливает свет на то, с каким настроением Воронский на него шел. «Измотался я до последних пределов», — жаловался он. Все же он был убежден, что действует правильно, и не видел никаких оснований для того положения, в которое был поставлен. «[Я. — Р. А. М.] боролся с глупостями, с непониманием, с некультурностью, боролся за литературу, которую искренно люблю, ошибался, конечно, но ошибался честно». И потому он отказался выступить в навязываемой ему роли раболопно кающегося грешника. Он приготовился к самому худшему: «Я “завязываю чехмоданы”», — писал он в конце письма к Горькому²⁴⁸. Перед остальными он продолжал носить маску оскорбленного достоинства; говоря словами Гладкова, он «держится мудрецом, точно читает Лукреция»²⁴⁹.

Теперь, месяц спустя, встретившись со своими обвинителями лицом к лицу, он решился высказать подозрение, что ему «хотят устроить голгофу», и выразил сомнение, что надолго останется во главе «Красной нови». Тем не менее он не стал компрометировать то, что считал правильной политикой, подтвердил намерение проводить ее впредь — сколько сможет, и заявил собранию, что по-прежнему будет выступать против Авербаха и иже с ним, пока с его группировкой не установятся приемлемые рабочие отношения — разумеется, на его условиях²⁵⁰.

Из ответных речей с главными выступили: Гусев, заведующий Отделом печати, Авербах и Зонин, а также писатель Георгий Никифоров, который ранее состоял с Воронским в дружеских отношениях. Если Воронский ожидал просто повторения всех прежних обвинений, то, надо полагать, был ошарашен, услышав из уст Гусева, что «примерно до 1926 года “Красная новь” выполняла все заказы партии». В том же ключе Никифоров заметил, что «Воронский вел огромное дело привлечения беспартийных писателей на советскую платформу». И не кто иной, как Авербах заявил: «Мы уважаем заслуги Воронского»²⁵¹. Комплименты эти прозвучали так же неискренно, как типичные надгробные речи, каковые, возможно, и должны были напоминать, а за ними последовало многозначительное «однако». Изменилась только тактика: вместо лобовой атаки применили движение флангов. Гусев раскрыл маневр: ссылка на 1926 год понадобилась, чтобы напомнить о резолюции Центрального Комитета, отречься от реваншистской политики старых напостовцев и показать, что именно Воронский отказывается жить согласно новому духу товарищества и взаимодействия. А на случай каких-либо сомнений, что это так, Владимир Нарбут, сотрудник Отдела печати, заготовил письмо в Центральный Комитет, в котором обвинял Воронского в недозволенной тактике, и тут же зачитал эту кляузу всему собранию²⁵².

«Вопрос был поставлен ребром о судьбе Воронского. Старались всеми средствами свалить его окончательно»²⁵³. Так Гладков, присутствовавший на заседании, подвел итог его цели в письме к Горькому. Но время окончательной расправы с Воронским еще не настало. Сам он в день заседания написал Горькому: «С “Новой” по-прежнему плохо. Как мне все это надоело! Работе мешает. Недавно меня публично “секли”. Было нехорошо. Кажется, я еще держусь <...> Но еще впереди много всяких okazji! Посмотрим, посмотрим!»²⁵⁴ Составители тома, в котором напечатано это письмо, сделали изъятие в ключевом месте, обозначив его многоточием, а оно, возможно, содержит объяснение, каким образом Воронский умудрялся «держаться». По мнению Гладкова, Воронский «держал себя, хотя и недостаточно ловко, но довольно твердо», и это его спасло²⁵⁵. Но твердость Воронского под обстрелом не была чем-то новым; и, насколько нам известно, никто не предлагал ему шанс (да он его ни за что бы и не принял) покаяться в «ошибках» и связать свою судьбу с Авербахом.

Весьма вероятно, что ходом событий руководили из-за кулис. Вряд ли, однако, на этот раз в это дело был вовлечен Бухарин, как, вполне возможно, был вовлечен в кризис 1925 года. Два письменных свидетельства говорят о том, что он отвернулся от Воронского. Первое — статья о крестьянских поэтах в «Красной нови», которую Бухарин написал для «Правды» в январе 1927 г. Хотя он ограничил своей критикой Дружининим и Есениным, она послужила началом широкой кампании против «есенинщины» в целом. Под «есенинщиной» он подразу-

мевал исполненную жалостью к себе тоску поэта по «самым отрицательным чертам русской деревни». По мнению Бухарина, это было «вреднейшее» явление в современной литературе, поскольку оно нашло огромный отклик среди молодежи, писателей и читателей в равной мере: известно, что даже комсомольцы держат томики Есенина у себя под подушкой. Времена, однако, зовут вперед, а не назад, а потоку такие настроения «нетерпимы» и их нужно искоренять²⁵⁶. В статье нет ни слова о Воронском, однако ее нельзя было не истолковать как наскок на его литературную политику. Все читающие «Красную новь» знали, что отдел поэзии журнала специализируется на крестьянских лириках, и все прекрасно понимали, что в положении Воронского, которое к этому моменту стало крайне непрочным, даже намек на недовольство им в официальной партийной газете со стороны партийного функционера высшего ранга — особенно такого, который в недавнем прошлом ходил в его покровителях, — было делом серьезным. Второе свидетельство исходит от самого Воронского. В своем выступлении 18 апреля в Отделе печати, он дал прямой ответ Бухарину на его статью — именно в том духе, какой мы и ожидали: вежливо, но решительно выразил свое несогласие — на том основании, что крестьянские поэты представляют собой свежие и оригинальные голоса и заслуживают не осуждения, а поощрения²⁵⁷. Более полными подробностями этой темной, но интересной области литературной политики мы, однако, не располагаем. Тут придется ждать опубликования новых архивных материалов.

Стенограмма апрельского заседания не была предана гласности, но все причастные к литературному миру, надо полагать, знали, что там происходило. Месяц спустя враждебные отношения, в которые заседание только подбросило жару, выплеснулись в печать серией статей, концентрирующихся вокруг недавно образованной Федерации объединений советских писателей (ФОСП). Первым ввязался в бой Воронский, гневно обрушившись на Авербаха, который установил диктатуру ВАПП'а в этом еще неоперившемся органе. В ответ С. Гусев обвинил Воронского в пораженчестве и троцкизме. В свою очередь Воронский уличил Гусева в том, что, делая вид, будто придерживается в споре беспристрастности, он на самом деле проводит линию Авербаха²⁵⁸. Фельетон, направленный против Гусева, оказался последней публикацией Воронского в «Красной нови». В мае редакционную коллегию журнала еще раз коренным образом реорганизовали. Ярославского и Сорина, чье зримое участие в журнале за весь срок их пребывания в его редколлегии выразилось в краткой заметке, где они выражали свое несогласие с последней статьей Воронского, освободили от занятий, которые они оба рассматривали как тяжелую доуку. На их место вступили В. Васильевский, В. М. Фриче и, еще раз, Федор Раскольников.

Хотя до конца года имя Воронского продолжало появляться на титульном листе «Красной нови», фактически он из журнала ушел. Ему,

по всей очевидности, дали шанс сохранить за собой должность главного редактора, но он рассудил, что «оставаться не имеет смысла»²⁵⁹. Как он объяснял в августе в письме к Горькому: «У меня сейчас положение такое: в “Нови” я числюсь, но давно уже фактически не работаю. Не могу работать с Раскольниковым и Фриче, а отпуска пока не получаю, но надеюсь получить»²⁶⁰.

Теперь, когда это наконец произошло, он выразил большое облегчение: «впервые за семь лет отдыхаю от рукописей». Теперь у него появилось время, чтобы писать статьи, вести дела издательства «Круг» (хотя он опасался, что это ненадолго) и — особая радость — работать над своей автобиографией²⁶¹. Но события предшествующих лет взяли свое. В сентябре Леонов докладывал Горькому, что Воронский «очень похудел и осунулся»²⁶². Это было началом периода еще больших разочарований и неопределенности: исключение из партии, аресты и ссылки были впереди.

В августе Фриче писал Горькому: «К сожалению, А. К. Воронский не обнаруживает большого желания работать рука об руку с новой редакцией и, вероятно, выйдет из ее состава»²⁶³. При сложившихся обстоятельствах эти слова звучат слишком чинно. Трудно не прийти к убеждению — хотя наличными свидетельствами это не подтверждается, — что июньское возвращение Раскольникова в «Красную новь» было подстроено, скорее всего, Отделом печати, чтобы вынудить Воронского уйти. Не было никаких оснований предположить, что Воронский изъявит больше охоты работать с ним сейчас, чем два года назад. Что касается Фриче, то, как мы увидим в главе VI, его идеи в области литературы были для Воронского оскорбительны. Стояло ли за его отказом работать с ним что-то еще, нам неизвестно²⁶⁴. Горький, видимо, был убежден, что тут замешаны какие-то интриги. Во всяком случае, в тот момент, когда он узнал, что произошло, он немедленно послал телеграмму с требованием приостановить публикацию «Жизни Клима Самгина», печатавшейся в «Красной нови» выпусками из номера в номер; в сопроводительном письме он наотрез отказывался впредь сотрудничать с журналом²⁶⁵. В итоге бремя ответственности легло на Воронского: ведь его никто из «Красной нови» не увольнял. Судя по тому, что обронил в письме к Горькому Гладков, кое-какие контрдействия предпринимались: хотя дела Воронского кажутся безнадежными, писал он, «но неудивительно будет, если скоро произойдет какой-нибудь неожиданный сдвиг»²⁶⁶. «Перемена» произошла в худшую сторону: в ноябре имя Воронского из журнала исчезло; в следующем месяце он был официально освобожден от обязанностей, которые уже перестал исполнять, и заменен Всеволодом Ивановым.

Фриче заверял Горького, что «литературно-художественная платформа «Красной нови», несмотря на указанные изменения в составе редакции, остается по существу той же, что и была»²⁶⁷. Но с уходом Воронского журнал утратил жизненно важную искру; с июня 1927 года

его качество стало быстро ухудшаться, и никогда уже «Красная новь» не достигла известности и значения, какие имела в первые шесть лет.

Как ни удивительно, но вплоть до середины 1923 года Воронский проявлял полное равнодушие к проблемам литературной теории. От кого-кого, а от марксиста такого не ожидаешь. Остается предположить, что он, возможно, не видел нужды в такой теории, поскольку искусство — это область «идей», и поскольку все марксисты в то время были единодушны в мнении, какие идеи правильные, а какие неправильные, то, надо полагать, не существовало и разногласия по поводу того, что составляет правильное, а что неправильное искусство и, следовательно, в отдельной теории искусства нет нужды. Если, действительно, Воронский исходил из этого положения, то появление «ЛЕФ»'а и «На посту» его перечеркнули. Потому что это были два журнала, оба марксистские, чьи идеи об искусстве доказывали, что никакой единой марксистской точки зрения по этому вопросу не существует и что разногласия среди марксистов тут не только тактические, но затрагивают самую основу. Воронский вдруг оказался вынужденным подробно изложить те идеи в области литературы, которыми он руководствовался, — идеи, которые в глазах его оппонентов были совершенно неприемлемыми — и немарксистскими.

Статья Воронского «Искусство как познание жизни и современность», напечатанная в пятом номере «Красной нови» за 1923 г., была первой попыткой обрисовать в общих чертах руководящую теорию для «Красной нови». Появившаяся месяц спустя статья «На перевале» намечала новую программу для литературы²⁶⁸. С этого момента «Красная новь» перестала быть «энциклопедическим» журналом. Ее редакция уже не считала первостепенной задачей отражать эпоху во всем ее многообразии; вернее, главной целью журнала стало истолковывать мир в свете единственной могучей идеи. Идея эта находила всестороннее развитие в новом отделе литературной теории и критики, ею руководствовались при отборе художественной прозы и поэзии, которые ее иллюстрировали. Она окрашивала весь журнал и объединяла его в единое целое. Длинным статьям о политике и экономике — отличительной черте «Красной нови», делавшей ее злободневной, — теперь отводилось куда меньше места и исключительно в отделе, им предназначенном. В рецензиях речь шла главным образом о художественной литературе — поэзии и прозе. Пришли новые писатели, принес с собой более крупные как по размеру, так и мысли произведения. Вокруг Воронского стала формироваться небольшая, но очень компетентная группа критиков и теоретиков — Лежнев, Правдухин, Жиц, Дынник, Горбов, Аксельрод и еще несколько — каждый со своими интересами и талантами, но все придерживающиеся одних убеждений. Начался второй период в истории «Красной нови» — период, когда она превратилась в толстый журнал.

При том, что между 1923—1927 гг. литературная теория внезапно вновь обрела значение, в «Красной нови» чисто теоретические статьи представлены скудно. Во многих просто рассматриваются новые книги, и на их основе извлекаются кое-какие обобщения. Никуда не делись и старые критические жанры — правда, теперь в них обнаруживается стремление к чему-то большему, к чему-то выходящему за пределы водянистых обзоров и сыроватых экскурсов в социологию. Но главные статьи пишутся как полемические ответные удары в литературной баталии. Это не просто возражения, это — утверждения основных принципов. Так, в печатавшейся двумя частями статье Лежнева «Пролеткульт и пролетарское искусство» подробное, пункт за пунктом, опровержение аргументов «ЛЕФ»'а и напостовцев используется как рамка, в которую вставлена теория природы и практики искусства²⁶⁹. Вскоре стало ясно, что за спорами о пролетарских писателях и попутчиках происходит первая подлинно марксистская дискуссия по фундаментальным вопросам теории и практики литературы. Именно этим вопросам посвящены две следующие главы.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Все марксисты сходятся на том, что искусство как элемент надстройки социально обусловлено, выполняет, подобно другим социальным явлениям, полезную социальную функцию, развивается в определенных ритмах, которые могут быть описаны и, до известной степени, предсказаны. Однако, как только последователями марксизма делаются попытки дать точное определение искусства, установить его специфические свойства и определить его роль в программе социального влияния, выясняется, что области расхождения во мнениях много шире и непримиримее, чем те, по которым существует согласие. По многим фундаментальным вопросам консенсус достигнут не был. Так ли уж вообще мы нуждаемся в искусстве, или его функции с тем же успехом могут выполняться другими элементами надстройки — скажем, философией или религией? Каковы воздействия, производимые искусством, и можно ли их измерить? В какой степени искусство занимается истинами, которые проходят через всю историю и распространяются на все классы, и в какой степени оно связано с проблемами и идеологиями своего времени? Чем объясняется тот факт, что изменения в искусстве и обществе, по всей видимости, не совпадают во времени? Какую пользу могут искусства былых общественных укладов принести в наши дни? Почему они сохраняют свою привлекательность? Как объяснить, что «формы» живут много дольше, чем «содержания»? Обладает ли искусство собственными условиями или законами, которые не поддаются запросам общества?

Марксизм пока еще не выработал эстетики, которая решала бы эти и многие другие проблемы таким образом, чтобы это удовлетворяло всех его последователей. Но первые шаги в этом направлении были сделаны в России теми, кто в двадцатых годах занялся критикой и теорией литературы (обычно не делая между ними различия). Это был специфический период, и ощущение крайней необходимости внести ясность вдохновляло их усилия. В существующей тогда действительности, когда общество следовало спартанским идеалам, им нужно было продемонстрировать, что искусство не бесполезная роскошь. И в то же время перед ними открылась возможность, о которой критики всегда мечтают, но которая редко им выпадает. Старая литература кончилась, нарождалась новая, чье дальнейшее развитие было еще невозможно

предвидеть. Но должны ли те, кто владеет марксизмом, но уважает специфику писательского труда, направить ее? Придать ей желаемую форму? Воронский считал, что будущее русской литературы целиком зависит от того, как и что делали тогда эти люди; каждый акт, совершаемый критикой, превратился, в сущности, в нравственный акт. Слов нет, критики «Красной нови» относились к своим обязанностям серьезно. Хотя и обладая «другим складом ума»²⁷⁰, они не считали себя ниже художника-творца; во многих отношениях — совсем наоборот. И лучшие из них служили не себе, а искусству.

I

Мы уже говорили о ЛЕФ'е в связи с литературными баталиями двадцатых годов. Благодаря уникальному сплаву пролеткультовских и футуристских концепций, эта группа первой в советские времена сделала попытки — даром что на редкость путанные — создать всестороннюю марксистскую теорию искусства. Основные постулаты этой теории, представленные в первом номере журнала «ЛЕФ» (март, 1923) необходимо ввести в данный контекст, поскольку они были нацелены на «Красную новь», провоцируя журнал изложить в ответ собственную теорию.

Разумеется, нет ничего необычного в том, чтобы различать два рода реальности — реально существующую и видимую; все марксисты так делают. Свой след теоретики ЛЕФ'а здесь оставили тем, что выразили это положение языком динамизма. Согласно лефам, реально существующая (реальная) реальность, называемая *«бытием»*, означает непрерывное поступательное движение. Видимая реальность или псевдореальность, называемая *«бытом»*, является попросту безжизненным осадком настоящей реальности. Далее. Искусство занимается реальностью, и настоящее (реальное) искусство должно заниматься настоящей (реальной) реальностью, оно не может «отображать» или «представлять» что бы то ни было, так как в этом случае оно прекращает движение. Подобное искусство превращает *«бытие»* в *«быт»* и, следовательно, является псевдоискусством. Настоящая реальность умчится вперед, а художник останется при окаменелых остатках от того, что было. Репрезентативное (отображающее) искусство характерно для общественных укладов, страшащихся реальности; это искусство — превосходное средство для регистрации «окаменелых или отживших социальных форм», за которое держатся подобные общества, пытаясь задержать поступательное движение реальной действительности, приближающее их конечную гибель. Такое псевдоискусство создает «эстетический перерыв» между аудиторией и реальностью. «С вымышленными людьми на вымышленных путях живет читатель, совершает вымышленные поступки и пропуски...» Он получает развлечение, но и порцию наркоза: как пассивного наблюдателя мертвого мира, его убеж-

дают принять это за реальное, его обкрадывают, лишая ума, воли, эмоций, и таким образом превращают в полезное орудие буржуазии²⁷¹.

Но истинное искусство, согласно ЛЕФ'у, всегда смотрит в будущее: даже для того, чтобы идти в ногу с передовыми требованиями реальности, оно должно опережать ее, поставляя «диалектическую модель» того, что будет сформировано «под знаком нового и нового процесса, вечно обновляющейся и развивающейся изнутри материи»²⁷². Какова цель такого искусства? Вовсе не рассказывать и не показывать (т. е. не быть «познавательным»); так как рассказывать означает фиксировать, а фиксировать означает умерщвлять. Напротив, подлинное искусство строит жизнь, являясь процессом производства «эмоционально организующих вещей»²⁷³, а так как эти «вещи» служат более высокой, грядущей стадии реальности, то они — средство «эмоционально организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы»²⁷⁴. Настоящий художник поэтому должен стать «психо-инженером», «психо-конструктором»²⁷⁵; его творения служат классу, который служит реальности — т. е. пролетариату, потому что этому классу нечего бояться реальности, а посему ему не требуется обманов, суррогатов, камуфляжей, поставляемых «репрезентативным» искусством²⁷⁶.

За некоторыми терминологическими разночтениями — прежде всего, «заражать» вместо «организовывать» — концепция искусства октябристов в основном повторяла ту же линию. Наиболее четко, пожалуй, ее в 1924 году выразил Г. Лелевич. Всякое настоящее искусство, заявлял он, пронизано ценностями того или иного класса и «заражает» ими потребителя. Безусловно, возможно представлять отдельные куски реальности, лишённые таких ценностей, но это — механическое копирование, а не искусство; какое-то отдельно взятое произведение может даже «рассказать» или «показать» что-то, т. е. может иметь познавательное значение, но это — эпизодическое, чисто случайное явление. Заразительность подлинного искусства обладает такой силой, что не утрачивается еще долго после того, как все остальные притягательные свойства произведения уже исчезли. Например, химеры Собора Парижской Богоматери, несомненно, ничего не «говорят» современному человеку, и все же они сохраняют силу «заражать» идеологией того класса, служить которому были созданы. Отсюда со всей очевидностью следует, что пролетариат должен создать свое собственное искусство, которое будет заражать его теми ценностями, какими он дождет; любое искусство другого рода нанесет ему только вред²⁷⁷.

Лефы считали все искусство прошлого, с которым они покаялись покончить, псевдоискусством. Но даже в новом обществе примеров такого искусства было в изобилии; главными его поставщиками были попутчики, а главными пропагандистами — журнал «Красная новь» и издававший его Воронский.

Первое значительное выступление Воронского по теории искусства явилось ответом на первый номер журнала ЛЕФ, появившись вслед за

ним всего через два месяца — в мае 1923 года. Учитывая тогдашнее положение Воронского в литературном мире, трудно представить себе, что он мог рассматривать свою статью как защиту или апологию. Он, несомненно, не видел никакой угрозы в концепции искусства, которую большинство марксистов считали эксцентричной и экстремистской. Почему же, в таком случае, он дал себе труд на нее отвечать?

Возможно, тут было несколько причин. Прежде всего, его политика в отношении попутчиков вызвала ропот у пролетарских писателей, чья преданность режиму при НЭПе подвергалась испытанию. Еще раз объяснить причины такой политики делу не мешало. Более того, какими бы эксцентричными ни были теории ЛЕФ'а, они отнюдь не казались чуждыми марксистской логики, выглядели соответственно ей радикальными и новыми, черпали из традиции пролетарской культуры и не лишены были определенного веса, хотя бы только потому, что в них впервые излагалось что-то вроде программы нового искусства в трудный и смутный период времени. Человек практический, Воронский, надо думать, полагал разумным пресечь всякую возможность серьезного соперничества со своей программой. Ведь те, кто исповедовал взгляды на искусство, которые поддерживал ЛЕФ, не мог считать (как считали критики «Красной нови»), что роман, рассказ, стихотворение должны поведать нам о реальности то, что мы можем проверить собственными чувствами; и не могли они терпеть (тем более, возвышать) писателей, которые, подобно попутчикам, пытались «представлять» современную реальность, заражая читателей ценностями враждебного пролетариату класса. Наконец, вполне возможно, что Воронский был готов сам высказать свою точку зрения на искусство. Журнал в своем развитии достиг того рубежа, когда энциклопедическая стадия себя изжила, и нуждался в руководящей линии, да и собственные идеи Воронского об искусстве, до той поры еще смутные, начали собираться в фокус. А если так, то вышедший в марте 1923 г. первый номер ЛЕФ'а появился как нельзя вовремя: опровержение лефовских концепций создавало структуру для изложения теорий, которыми подспудно руководствовались в «Красной нови» на протяжении первых двух лет и которыми открыто будут руководствоваться два следующих.

Само заглавие статьи — «Искусство как познание жизни» — оспаривает основополагающие тезисы ЛЕФ'а. Искусство нам что-то говорит — таков исходный постулат Воронского. Когда в этой и других статьях Воронский пишет «искусство», то имеет в виду «литературу» и, даже считая, что термины, которые он употребляет, годятся для всех видов искусства, они, тем не менее, формулируются, иллюстрируются и обуславливаются искусством слова. В этом отношении Воронский чтит пристрастия, типичные для русской эстетики начиная с Белинского. Да и вся эта первая статья, в сущности, — дань идеям Белинского.

Подобно Белинскому, Воронский начинает с констатации того, чем искусство не занимается: оно не угождает желанию получить удоволь-

ствие и оно не служит для выражения художником его фантазий и грез. Задача искусства — «познавать» действительность. Употребление здесь философского термина очень важно: познавать означает получать знание о предмете или явлении. Воронский хочет, чтобы мы понимали искусство именно так — как деятельность ума. В этом отношении функция искусства и функция науки сходны: обе эти отрасли человеческой деятельности стремятся открыть истину о действительности, и открытие, которое каждая делает, — одного порядка²⁷⁸.

Чтобы описать действительность в ее отношении к науке и искусству, Воронский прибегает к тем же разграничениям, что и ЛЕФ, отличая «реальную» или «объективную» действительность — упорядоченную, гармоничную, понимающую законы, которые движут жизнью и историей, от повседневной действительности, произвольной, хаотичной и внешне статичной. В выборе образов, однако, он обращается не к движению, а к видению. Обычно мы, смертные, видим только физический мир: мы не умеем «уловить, разглядеть рождающееся в грохоте, в половодье, в смене, в катастрофе»²⁷⁹. С помощью искусства мы можем проникать сквозь обыденный мир в мир за пределами житейской повседневности. Художник срывает покровы с видимой действительности, вынося на обозрение то, «мимо чего мы проходим и что не запечатлевается нами, что неприметно еще». Но он не копирует то, что видит; видение в истинно художественном смысле означает создание из того, что было художником открыто, создание чего-то нового:

«...Из мелочей, из малого он синтетически создает крупное, большое, он увеличивает предметы и людей в своем художественном микроскопе, проходя мимо знакомого, познанного. Жизнь он возводит в «перл создания»; черты, свойства, рассеянные, разбросанные кругом, он собирает воедино, выделяет характерное»²⁸⁰.

Но если и искусство, и наука дают нам знание или истину, значит они ничем не отличаются друг от друга? Отнюдь нет. Мы помним, что Белинский указывал на одно — существенное, на его взгляд, — различие: в средствах, которые применяются для достижения цели. «Один [ученый. — *Р. А. М.*] доказывает, другой [поэт. — *Р. А. М.*] показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой — картинами»²⁸¹. Воронский развивает это положение далее: «Наука анализирует, искусство синтезирует; наука отвлеченна, искусство конкретно; наука обращена к уму человека, искусство — к чувственной природе его. Наука познает жизнь с помощью понятий, искусство — с помощью образов, в форме живого, чувственного созерцания»²⁸².

Но протянув правую руку к Белинскому за различием между средствами и целями, Воронский тут же левой тянется к Плеханову, чтобы это различие опять затемнить. Образ сам по себе, утверждает он далее, ценности не имеет; его ценность зависит не от того, насколько правдиво им выражена идея, а от того, насколько верна сама эта идея:

«ложная идея, ложное содержание не может найти совершенной формы <...> и если мы говорим — идея неправильна, но оправлена в прекрасную форму — то это нужно понимать в очень, очень условном смысле»²⁸³. Следовательно, между истинным и прекрасным не может быть различия; уродливое в любом произведении искусства пропорционально неумению художника дать истинное знание.

С различием в средствах соотносится различие в способностях сознания, через которые мы познаем истину: в искусстве мы используем не мышление, а чувства, предаваясь «чувственному созерцанию». Чтобы описать, как действует этот механизм, Воронский — а вслед за ним и другие критики «Красной нови» — прибегают к ходовому понятию — «заражать», используя его с явным неудовольствием, поскольку этот термин фигурировал в «октябристской» эстетике и ассоциировался с религиозными мотивами в теории искусства Толстого. Однако за именем лучшего слова они называют им то, что вызывает внезапное чувство правильности, несомненности и солидарности, которые знаменуют для них открытие истины²⁸⁴. Правда, и тут Воронского волнует не столько качество этого чувства, сколько его содержание. Художник должен оперировать вовсе не тем, что Воронский презрительно именует узколичными переживаниями, а теми эмоциями, которые существуют независимо от него, «великими чувствами, настроениями и идеалами своего века», всеобъемлющими страстями — любовью, ненавистью, страданием, героизмом, ибо они проявляют, в иной форме, те же ценности, которыми занята наука²⁸⁵. В течение середины двадцатых годов в статьях Воронского и его коллег области интеллекта и чувства постоянно совмещаются — как, например, в тезисе, что все серьезное искусство характеризуется «лиричностью мысли», или «большими чувствами и серьезными мыслями», или «глубоко прочувствованным отношением или мыслью»²⁸⁶. Художник должен «уметь полностью чувствовать, мыслить, страдать и блаженствовать, переплавляя это в образы»²⁸⁷; но главное — чтобы эти чувства и мысли, равно как и образы, их воплощающие, обладали познавательной ценностью.

Поскольку искусство служит правде, то оно, в конечном счете, неотличимо от самой истории. Как это выразил В. Правдухин, искусство «всегда питается в своем содержании общим стремлением к разрешению проблемы конечного счастья человечества»²⁸⁸. Возможно, Белинский и Толстой вновь послужили тут посредниками, благодаря которым известное достояние романтизма внедрилось в «Красную новь». Толстой определял искусство как «одно из орудий общения, а потому и прогресса, что есть движение вперед человечества к совершенству», и утверждал, что оно должно вызвать «эволюцию чувств», аналогичную эволюции знаний, поощряя чувства, необходимые для блага людей и изгоняя ненужные²⁸⁹. По формулировке той же мысли Белинским, «... в самой сущности искусства и мышления [у Воронского — науки. — Р. А. М.] заключается и их враждебная противоположность и

их тесное, единокровное родство друг с другом [ибо оба служат истине — *Р. А. М.*]²⁹⁰. Оба «равно необходимы» в содействии развития «сознания», ведущего к общественному благосостоянию, которое есть «высочайший и священнейший интерес общества»²⁹¹.

Такого рода искусство не может быть «пассивным» или «созерцательным», возражал Воронский на обвинения ЛЕФ'а, потому что знание, им поставляемое, работает на определенную цель и само собой вносит перемены в жизнь отдельного человека и общества в целом. Каковы именно специфические свойства воздействия искусства, Воронский обошел молчанием. Ранее, когда понятие плохого и хорошего искусства были намного элементарнее, он призывал помнить, что они владеют «классовым оружием», которым могут защищать революцию или нападать на нее. «Действие» искусства, как он его тогда себе представлял, мало чем отличалось от того рода действий, о которых говорилось в инструкциях агитаторам. Много позднее он выступил с совершенно противоположных позиций: влияние искусства нельзя смешивать с программами общественных деятелей. На этом этапе, однако, он, скорее всего, имел в виду нечто сходное с мыслью Добролюбова: искусство дает нам, ясными и чистыми, великие освободительные идеалы, которые заложены в нас самих, но замараны обществом. Внезапное сознание нами несоответствия между идеальным и сущим рождает желание преодолеть этот разрыв, и мы предпринимая для этого необходимые шаги, освежаясь у истоков — через искусство, — чтобы поддержать свои усилия и контролировать движение вперед. Несомненно, именно такое чувство неудовлетворенности питает творческий процесс, каким видел его Воронский: «Когда поэт или писатель не удовлетворен окружающей действительностью, он естественно стремится изобразить не ее, а то, каковой она должна быть; он пытается приоткрыть завесу будущего и показать человека в идеале. Он начинает рассматривать действительность сегодняшнего дня сквозь призму идеального “завтра”»²⁹². Читатель повторяет тот же процесс, хотя с меньшей интенсивностью, его неудовлетворенность, однако, претворяется не в создание произведений искусства, а в общественную деятельность. Именно в силу этой способности искусства побуждать к действию писатель обязан держать руку на пульсе повседневной жизни; только тогда он может соотнести «завтрашний день» с «днем сегодняшним».

В своей теории искусства Воронский, по-видимому, опирается на классическое триединство присущих человеку способностей — мышление, чувство и действие, где «науке» соответствует первое, «искусству» — второе, а действие является проявлением обоих. В первой статье Воронского, как и во всех других по теории, которые появлялись в «Красной нови» в течение следующих двух лет, упор делался не на различиях между наукой и искусством, а на их сходстве: и там и тут

один и тот же основной объект — мир, как он есть; одна и та же цель — знание и правда; и наука и искусство — «опытны», то есть отображают реальность, но не просто копируют ее, а отображают, делая выбор. Несомненно, что это подчеркивание тождественных черт снова и снова имело целью возвысить искусство в эпоху, когда интеллект пользовался большим уважением. Если правда, как об этом говорил Воронский, что «в искусстве есть такой же объективный момент, как в философии и науке»²⁹³, то разве можно отказывать искусству в почетном месте в новом мире? Все, кто считал искусство бесполезным в силу его познавательности, должны также признать бесполезными философию и науку²⁹⁴. Тут Воронский просто возрождал давний силлогизм, который столетие, если не более, тому назад пустили в ход те, кто в глубине души питал серьезные сомнения насчет полезности искусства и, желая их развеять, старался отождествить его с другими казавшимися несомненно солидными занятиями. Скажем, искусство могло бы поставлять информацию, содействующую благу общества (Добролюбов, Писарев), служить средством установления всеобщего братства (Толстой), напоминать нам о картинах и событиях, которые иначе бы исчезли из нашей памяти (Чернышевский).

Такого рода довод был крепким — по тогдашним меркам — доказательством. Но повернутый другим концом, он, разумеется, срезал это доказательство под корень: если функции искусства могут осуществляться учебными пособиями, фотографиями, чертежами, инструментами и лекарствами, то зачем оно вообще нужно? Если, следуя теории Воронского, искусство и наука адекватны в самых главных своих свойствах, то почему бы не обойтись без одного либо другого? Вопрос, поставленный здесь, особенно задает марксистов: ведь они претендуют на то, что знают наперед, чем общество больно и какие нужны лекарства, чтобы его вылечить. Так зачем им искусство, которое скажет им то же самое? Не требуется большого воображения, чтобы предсказать, которому из двух — науке или искусству — пришлось бы навсегда уйти, если стали бы тогда делать выбор. Впрочем, кое-кто уже упорно ратовал за отмену искусства или за определение ему такой роли, которая неизбежно свела бы его на нет. М. Левилов, например, считал что новая эра должна создать новую в самой своей основе культуру — культуру, опирающуюся не на искусство (как это всегда было в России), а на науку и технику. Искусство можно оставить, полагал он, единственно в роли транквилизатора, успокаивающего нервы в конце отданного честному труду дня. Даже теоретики ЛЕФ'а и «Октября», хотя и отводили искусству функцию организатора классового опыта, фактически обрекали его на отмирание вместе с исчезновением классов²⁹⁵.

Напротив, критики, выступавшие в «Красной нови», считали само собой разумеющимся, что искусство есть и будет — даже в бесклассовом обществе — существенной частью человеческого опыта. Тем самым они подтверждали мысль, что искусство выполняет иную функцию, чем

наука и прочие виды человеческой деятельности. Однако в терминах теории познания, как она была представлена Воронским в 1923 году, эта мысль не могла быть выражена с должной убедительностью.

Когда дело дошло до отношения между искусством и реальностью, нужно было дать точнейшие определения этим понятиям, но они их так и не получили. Воронский понимал важность проблемы — как вечно движущаяся, диалектическая реальность может быть запечатлена на бумаге или полотне? — но так и не удосужился по-настоящему за нее взяться. Он признавал, что все в мире находится в движении, но при этом утверждал: «данность, при известных условиях, в определенном пространстве и времени есть данность, а совсем не нечто преходящее». Не будь это так, нам осталось бы признать «абсолютный релятивизм», который отрицает всякую устойчивость и делает любое познание действительности невозможным²⁹⁶. Разве сам Ленин не утверждал, что в любой данный момент истории можно найти базисную точку, верную и надежную, сложившуюся из накопленного опыта, знаний и событий²⁹⁷. Воронский не развивает этой мысли, хотя смысл ее, к сожалению, не вполне ясен. К тому же он, по-видимому, еще и разрушает важный аргумент, который сам же тщательно выстроил. Потому что, если наша способность познавать реальность зависит, в конечном счете, от «накопленного» опыта — то есть, от данных, полученных от реальности прошлого, — то не будем ли мы всегда отставать от реальной действительности? Как же, в таком случае, можно заявлять, что искусство, воплощающее такого рода опыт, не является «пассивным» и «созерцательным»?

Если эту проблему перевести на язык визуальных образов, более типичных для мышления Воронского, то выявляется дальнейшая трудность. Для эстетики Воронского фундаментальное значение имеет противопоставление видимого и невидимого, и для объяснения своей концепции он, в данной статье, прибегает к метафоре — искусство снимает покровы с низшей (видимой) реальности, чтобы достичь реальности высшей (невидимой). Фактически это сводится к подтверждению тезиса, выдвинутого ЛЕФ'ом, — искусство занимается *бытием*, а не *бытом*. И Воронский тут же отступает — словно сам видит эту связь — и предлагает другую метафору, которая означает нечто совсем иное: если у лефов (и октябристов) подлинный художник проходит мимо физической действительности, то, по мнению Воронского, он должен прорваться *сквозь* нее, схватив «архитипичные, индивидуальные свойства и черты будущего», которые зреют «в недрах текущей действительности»²⁹⁸.

Именно эта вторая метафора — метафора не противопоставления, а единства — лежит в основе многих последующих рассуждений Воронского о проблеме искусства, в частности в тех случаях, когда он пытается применить свои теории к произведениям, которые публикуют. Правда, он так эту метафору и не развил, оставив как допущение,

но если бы развил, она, надо полагать, приняла бы следующую форму. Диалектика охватывает всю видимую реальность; любая ее часть, следовательно, даже малая крупинка, в какой-то мере содержит в себе «объективную» реальность. Слов нет, каждое произведение искусства не может включить в себя все стороны действительности, потому что не все являют нам открытия, но их нельзя огульно отбрасывать. Искусство — живой организм, страдающий и умирающий, если от него отсечь какую-то из его частей. Отсюда, ни одна совокупность данных, в сущности, не выше другой; искусство должно выносить решение, что тут ценно; потому что только в произведении искусства можно совершить отбор и очищение видимой реальности таким путем, чтобы сквозь нее засияла скрытая в ней «идея» или реальная реальность. Поэтому представление о действительности как о чем-то ограниченном только опытом пролетариата, совершенно неверно, так как не принимает во внимание огромную область, в которой действуют законы диалектики.

Это положение непосредственно касалось широко дебатированного тогда вопроса, стоит ли художнику показывать темные и уродливые стороны русской жизни при НЭП'е. Лефы и октябристы хотели бы исключить эти стороны как «нетипичные» для устремлений пролетариата. Воронский, напротив, настаивал на том, что их нужно показывать — не только потому, что они вполне соответствовали диалектическому процессу развития, но и потому, что были главным содержанием видимой реальности в 1923 году, когда крестьянство и буржуазия численно превосходили пролетариат.

По этой концепции, мир являет собой не двойственность, а единство, и как тут разглядеть, с чего именно предложить искусству сдвигать завесу. Тот факт, что Воронский в этой ранней своей статье не развил ни одну из двух — в сущности, противоположных друг другу — метафор, говорит о том, что он чувствовал их разнонаправленность, но не видел пути, как их примирить. Тут, пожалуй, помогла бы теория Кольриджа о различии между первичным и вторичным воображением, но Воронского — не говоря уже о том, что Кольриджа он, насколько нам известно, никогда не читал, — в этот момент в вопросе об искусстве интересовало не как оно создается, а только «что» оно показывает. А это «что», будучи самой истиной, было невидимым: пока он еще не задумывался над тем, что искусство может, пожалуй, заниматься иной действительностью, чем наука или даже обычное наше мышление.

Таким образом, мы видим, что эта ранняя теория познания грешила натяжками в трех больших областях. Это — тенденция смазать особенности искусства в противовес утверждению, что оно играет уникальную и значительную роль; тенденция делать искусство пассивным в противовес провозглашению его активности; тенденция открывать перед искусством всю действительность в противовес убеждению, что его сфера — лишь определенная часть ее. Даже сам Воронский чув-

ствовал тогда эти натяжки, но он, надо полагать, не задумывался над тем, как их устранить, тем паче заняться ими всерьез. Так ли уж нужно было тщательно разрабатывать объяснения к тому, что, на его взгляд, было совершенно простой рабочей программой по литературе? Однако, понимал это Воронский или нет, «Искусство как познание жизни» ознаменовало собой не только подведение итогов прошедшего периода, но и начало периода нового, в течение которого литературной теории предстояло подвергнуться значительной шлифовке, дабы соответствовать развитию литературы и журнала «Красная новь».

Теорию эту, без сомнения, продолжали развивать, в значительной степени, из-за натяжек, порожденных ее же недостатками: в течение двух последующих лет работы многих авторов «Красной нови» представляли собой — сознательно или бессознательно — попытку преодолеть недостатки, сохранив в полной силе основополагающие положения Воронского.

Еще один стимул для развития положений Воронского проистекал из практических нужд журнала: стремительный рост количества и разнообразия поступающих в редакцию рукописей — художественной прозы и поэзии — делал очевидной необходимость более гибких, утонченных, изощренных норм для отбора; да и впечатления, которые не обязательно было высказывать в пределах чистой теории, на языке конкретной критики следовало, вероятно, четко выражать.

Наконец, теория Воронского служила подтверждением тому, что, в сущности, было партийной политикой в области литературы. Тут, несомненно, давало себя знать упорное нежелание лефов и октябристов эту политику принять, или хотя бы признать ее обоснованность. «Искусство как познание жизни» не могло удовлетворить их как теория: среди прочего, «искусство», о котором говорилось в статье Воронского, в их понимании этого термина, никаким искусством вообще не было. Но даже больше, чем Воронский, они были прежде всего заинтересованы в значении теории для литературной практики; и связь между этими двумя областями существовала — для них — в понятии классовости. Исходя из этого, их доводы, казалось, были в марксистском смысле непогрешимы; если искусство, как таковое, служит определенному классу, то самое лучшее искусство служит самому лучшему классу, а так как самым лучшим классом является пролетариат, то самое лучшее искусство есть искусство пролетарское. Зачем же соглашаться на что-то хуже него? Если бы Воронский следовал той же логике, ему пришлось бы закрыть свой журнал или реорганизовать его в направлении, которое полностью предало бы его первоначальную задачу, и тем самым отойти от политики партии. Потому что программа Воронского в области литературы — и теория, которую он в поддержку ей развивал, — ориентировалась на таких писателей, кого по тесту на классовую верность можно было, в лучшем случае, зачислить в разряд

«сочувствующих» большевикам. Тот факт, что Воронский добрую половину статьи «Искусство как познание жизни» посвятил дискуссии о попутчиках, показывал: он превосходно сознавал классовую подоплеку своей теории. Тем не менее, он предпочел не ставить вопрос ребром и оказался под все возрастающим огнем левых и октябристов, требовавших объяснить, что это за искусство, которое допускает такую, как его, явно немарксистскую политику.

Изменения в теории искусства «Красной нови» начались со смены акцентов. С 1924 года и далее писатели, говоря об искусстве, уже почти не обращались к свойствам, которые оно разделяло с наукой. Конечно, они по-прежнему утверждали, что искусство есть форма знания и что его задача — познавательная. Но все чаще и чаще они рассматривали искусство как нечто обладающее собственной природой и искали путей для такого определения этой природы, чтобы, не отождествляя ее с чем-нибудь другим и тем самым только затемняя, одновременно оставить за искусством его познавательную роль.

Воронский несомненно провел достаточно резкое и ясное различие между средствами выражения в искусстве (образы) и в науке (понятия), и было бы естественным искать дальнейших уточнений на этом пути. Но этого не случилось: такой подход — как мы увидим в следующей главе — поставил бы перед марксистами больше проблем, чем они были в силах решить или хотя бы сформулировать. Внимание, поэтому, обратилось на самого художника и его творческий процесс. У Воронского, которого интересовали только задачи и цели искусства, этот аспект удостоился лишь нескольких брошенных вскользь высказываний. Тем не менее каждый раз, когда он их вставлял, неизменно бросалось в глаза, что для процессов сознания, присущих искусству, им выбирались другие слова, чем те, которыми он обозначал процессы интеллектуальные и концептуальные. Для первых он употреблял «чувство», «воображение», «настроение», даже «интуиция», для вторых — «разум», «логика», «умозаключение». Воронский признавал — хотя нигде и не выразил это словесно — действие двух различного рода процессов, и за те два года, которые последовали за статьей «Искусство как познание жизни», стало ясно, что поиски специфической природы искусства движутся по пути как раз такого разграничения.

Чтобы преобразовать разграничение в ясно выраженное четкими понятиями различие, понадобилось открытие Зигмунда Фрейда. Среди авторов «Красной нови» первым к нему обратился А. Лежнев, чье определение «вдохновения» в статье 1924 года фактически является переложением идеи Фрейда о динамическом подсознании²⁹⁹. Но не кто иной как Воронский, год спустя, занялся Фрейдом всерьез. В нем он нашел показавшееся ему ясным определение различия между искусством и наукой, над которым он и его коллеги уже некоторое время бились: «Несомненно, что за порогом нашего сознания лежит огром-

ная сфера подсознательного <...> Наивно полагать, что наше сознание всегда во всем управляет собой и подчиняет себе наши желания и мысли»³⁰⁰. Карта человеческого ума была начертана и, с этой картой в руках, поиски самобытной природы искусства быстро двинулись вперед.

Все процессы мышления, которые шли под названием «наука», конечно, были приписаны сознательной психике. Занимает ли, в таком случае, искусство всю область бессознательного? Иногда кажется, будто это так; у Воронского просматривается тенденция употреблять оба термина как синонимы. Но к «бессознательному» он также относил все обыденные эмоции, всегда обращал внимание на то, чтобы их не смешивали с эмоциями, свойственными искусству, потому что обыденные эмоции не выражают всеобщие истины, а лишь личные выверты. Для них он, пожалуй, выделил бы какое-нибудь специальное слово, вроде фрейдовского «подсознательного», чтобы не употреблять его вперемешку с «бессознательным», что Воронский постоянно делал. Так или иначе, но он предельно ясно заявил, что искусство, по его мнению, занимает в бессознательном лишь очень малую часть — «ядро». Это ядро «делает из рассказчика, простого наблюдателя, истинного художника» и определяет его «индивидуальность», его «своеобразие»³⁰¹. Через него проходят сырые впечатления от внешнего мира, чтобы подвергнуться существенному изменению и затем возродиться в виде образа, в «активно действующей» форме бессознательного, которое называется «интуицией»³⁰².

Истинное значение в этой концепции имел не принятый в ней взгляд на творческий процесс — он был вторичен и банален, — а тот факт, что «ядро» способности к созиданию решительно отчуждалось от других операций сознания. Оно описывалось как «объективное», «безличное», «стихийное» и выводилось из подчинения воле или желанию художника. Против него интеллект и обыденные чувства ведут постоянную войну, стремясь — как первое, так и второе — предъявить собственные требования. Но художник обязан сопротивляться, потому что эти требования не имеют отношения к искусству, будучи совсем иной природы и невероятно ниже по качеству. Если же он находит «значение или логическое основание» для того, почему творит так, а не иначе, то должен понимать, что выступает не как художник, а как интерпретатор; художественное знание «не достигается с помощью логики», и художник должен быть начеку, чтобы не принять одно за другое³⁰³. Нет ничего необычного, когда первоклассный художник наделен третьестепенными интеллектуальными данными. Важно, чтобы он умел размежевывать эти две свои способности. Когда же это не происходит, он неизбежно наносит вред своему искусству, как это показало позднее творчество Гоголя:

«Покуда писатель был только честным художником и подчинялся правде пера, он не мог не выражать ярко и правдиво действительные

общественные отношения своего времени. Объективно он тем самым становился передовым человеком эпохи. Но отсутствие широкого миросозерцания, скудное образование сделали то, что, когда писатель хочет стать моралистом, проповедником, учителем, т. е. давать нечто положительное, идеологическое, — он мог выразить только свою основную природу представителя отсталой мелкопоместной среды»³⁰⁴.

Среди современных писателей примером подобного расщепления личности послужил Леонов. Критиков «Красной нови», да и других журналов, совершенно не устраивали его рассказы, в которых он многое заимствовал из арсенала символизма, и его повесть «Конец мелкого человека», в которой обнаруживался явный отпечаток Достоевского — сцена в гостиной, кадрили интеллектуалов, двойник, мрачные предсказания машинизированного будущего. Воронский присоединил свой голос к разносному хору; правда, он же дал добро на напечатание повести в «Красной нови» (1924, № 3) на том основании, что художественная *натура* Леонова находится не в ладу с его путанными мыслями:

«То, что от художника, от его интуиции — почти всегда крепко, реально, жизненно, просто, верно; то, что от ума, от размышлений, — сплошь и рядом наваяно со стороны, сомнительно, спутано, не додумано, не сведены концы с концами, символично, остранено снами, чертями, двусмысленно и иногда прямо реакционно. Определенно дает Леонова своей колоссальной фигурой Достоевский во вред его изобразительному дару»³⁰⁵.

Художник, следовательно, должен быть верен своему видению мира, даже если оно в безнадежном разладе с текущими временами. Из всех писателей, на чьем примере эту мысль можно было бы довести до конца, наименее обещающим был, пожалуй, Маяковский; тем не менее Воронский избрал именно его, чтобы — в одной из лучших из всех написанных им статей — сделать свидетельством трагедии художнической трусости. Подлинное дарование Маяковского, доказывал он, — его «ядро» — лирическое, а не ораторское. Стихами о революции, которые создали Маяковскому имя, он предавал свой дар, и стихи эти — фальшивы. Только в стихах о любви он отдал дань своему таланту: «Во всей нашей отечественной поэзии едва ли найдутся стихи с такой страстностью, с такой мукой, такие голые и обнаженные по чувству». Идеологически же эти стихи были воплощением упадка. И в глазах Воронского «одной из самых глубоких трагедий нашего века» было то, что Маяковский как художник выразил себя лучше всего в том, что с идеологической точки зрения было его худшим. Тем не менее Маяковского-художника он предпочитал идеологически правильному Маяковскому³⁰⁶.

Правда, обходиться совсем без сознательной сферы Воронскому было неловко. Не может же марксист отрицать, что бытие определяет сознание и что сознание управляет нашими поступками. Как же можно,

чтобы искусство составило тут исключение. Тем не менее, логика признаваемой Воронским дихотомии требовала такого исключения. И всякий раз, когда его тащило в обе стороны слишком сильно, Воронский пытался воздать должное обеим. Вместо того, чтобы объявить о постоянной войне между сознательной сферой и бессознательной, он заговорил об «известной противоположности», но даже эту противоположность постарался сгладить: интуиция, утверждал Воронский, — явление материального мира и есть «не что иное, как истины, открытые когда-то с помощью опыта рассудка предшествовавшими поколениями и перешедшие в сферу подсознательного». Таковы, например, некоторые «социальные инстинкты» — храбрость или патриотизм, которые стали привычными, автоматическими и тем самым ушли под уровень сферы сознательного³⁰⁷. Он считал недостатком учения Фрейда то, что две сферы — сознательная и бессознательная — разделены у него бездной: человек, и это всем нужно знать, не является ни воплощением разума, ни воплощением инстинкта, он — сплав обоих. И потому что лефы и октябристы утверждали, что «интуиция» — просто подновленное наименование для Божественного вдохновения, которое посещает гения-поэта, Воронский считал себя обязанным нет-нет да смягчить этот их тезис. «Интуиция», заявлял он в таких случаях, благовоит не только гениям, но и обыкновенным естествоиспытателям, ученым и даже политикам, у которых она проявляется в повышенной эффективности и продуктивности; известные своей «чуткостью» и «честностью» поэты — такие как Пушкин и Гёте — познали ее действия. Впрочем, она может посетить и полуграмотного школьника³⁰⁸.

Но ни одна из этих оговорок не звучала вполне убедительно. Да Воронский и не мог выловить серьезные огрехи, пытаясь «рационализировать» подсознание. Прежде всего, говоря о том, сколько времени должно пройти между усвоением интуитивного сферой сознательного и его проявлением вновь, он, по-видимому, имел в виду поколения и поколения. А это делало такой довод, мягко говоря, чисто теоретическим. Далее. Он признает, что кроме «социально обретенного» бессознательное включает также «атавистические побуждения», которые в определенные времена — в войну, например,³⁰⁹ — могут даже преобладать. Правда, какую роль, если вообще какую-нибудь, они играют в создании произведений искусства, не говорится ни слова. Однако упоминая эти побуждения, Воронский признает, в принципе, существование области подсознательного, которая непроницаема для сознания, а это как раз то, что утверждает Фрейд.

Вопреки всем оговоркам и уловкам тот факт, что результаты, подсказанные интуицией, как Воронский и другие авторы это изображали, радикально отличались от всего исходившего из сферы сознания, оставался незабытым. Они, как писал Воронский, «достоверны, непреложны, не требуют логической проверки и часто не могут быть проверены логическим путем именно потому, что складываются пред-

варительно в подсознательной области нашей жизни и обнаруживаются затем сразу, вдруг, неожиданно в сознании, как бы независимо от нашего «я», без предварительной его работы». Это одновременно и определение процесса художественного творчества, ибо там интуиция — «главное», а образ формируется прежде всего «интуитивно». Хотя интуиция важна и для науки, но там она, в лучшем случае, «подчинена» разуму, и может вообще не участвовать в процессе³¹⁰. В качестве живого примера Воронский приводит эпизод с художником Михайловым из «Анны Карениной» Толстого. Михайлов бьется над сюжетом, но у него не получается. Вдруг его взгляд случайно падает на старый эскиз, который его не удовлетворил. Брошенный рисунок закапан стеарином. И вот это стеариновое пятно ключевым образом меняет восприятие рисунка Михайловым: он сразу видит, что ему нужно делать, чтобы добиться желаемого результата, и инстинктивно знает, что нашел правильный ход³¹¹.

Концепция безличного, обособленного творческого центра знакома всем, кто читал эстетику романтизма. Это то, что Белинский называл *фантазией*, подразумевая не «фантазию» в современном смысле слова, а творческое воображение. Однако авторы «Красной нови» пошли значительно дальше Белинского, отрывая воображение от остальной сферы сознательного: вместо прежней познавательной идеи в основе акта творчества как совершенной гармонизации всех аспектов сознания, сочетающей глубокое чувство с пронизательным умом и интуицию с разумом, теперь была выдвинута идея сознания, беспомощно раздвоенного, сражающегося против себя самого — что, пожалуй, было в ущерб личности, но бесспорно давало выигрыш искусству.

Отсюда оставалось лишь сделать неспешный шаг к допущению, что произведение искусства отражает только намерения художника, и, следовательно, судить о нем можно единственно по тому, насколько хорошо они в нем реализовались. И. Григорьев, вооружившись учением Фрейда, сделал этот шаг в статье, напечатанной в июльском номере «Красной нови» за 1925 год. Художник, утверждал Григорьев, отбирает материал по велению своих «основных побуждений» и перерабатывает в своем динамическом бессознательном; результат — т. е. произведение искусства — не отражает, следовательно, внешнюю «реальность», а служит приемом для «раскрытия» или «транспонирования» «намерений художника», которые Григорьев определяет как его, художника, сознательное или бессознательное отношение к жизни. Символы выполняют в искусстве ту же функцию, что и сны; их можно интерпретировать и анализировать, в одном случае — это дело психоаналитика, в другом — критика, который сравнивает различные наброски и перетрачивает биографические данные в поисках «ключа» к «идеологической системе» художника³¹².

Если бы эти положения были приняты, пришлось бы признать, что искусство не способно давать никаких знаний, кроме как о самом ху-

дожнике. Григорьев, фактически, по-своему предлагал покончить с «познанием» как основной задачей искусства. Тут Воронский запротестовал. Он соглашался признать, что «намерение» зажигает желание творить; и в известном смысле допускал, что действительность, возможно, является «способом» для выражения намерения. (Рассуждения в этих пределах разумно было ожидать от читателя Фрейда). Но при этом он утверждал, что Григорьев вслед за своим наставником упускает главное — внешний мир: для Воронского этот мир существует и имеет объективную ценность, не зависимую от нас самих, и мы можем открывать его через искусство. Альтернативная точка зрения есть неприемлемый «агностицизм». Чтобы определить, является ли реальность, отраженная в произведении искусства, достоверной, нам следует соотносить ее не с «намерением» художника (которое, по-видимому, заложено в его подсознании), а с внешним миром. Это, в свою очередь, скажет нам, чего стоит его «намерение» и «помогает ли оно познавать мир или препятствует такому познанию»³¹³.

Однако как было Воронскому примирить свое убеждение в познавательной роли искусства с новым увлечением интуицией и бессознательным? До сих пор, сталкиваясь с какой-нибудь похожей дилеммой, он попросту ее отодвигал. В данном случае он применил другую тактику, достойную восхищения скорее за изворотливость, чем за честность. Публикуя статью Григорьева, он, по сути, предоставлял другому высказать те выводы, к которым подводила его собственная теория, но которые сам он принять не мог: солипсизм — воззрение, что и говорить, немарксистское! Тем не менее, поскольку вывод этот был обнаружен посторонним — Григорьев среди постоянных авторов «Красной нови» не числился, — Воронскому вовсе не нужно было с ним соглашаться или даже пытаться примирить его идеи с идеологическими установками своего журнала. Напротив, он мог с полным правом раскритиковать выводы Григорьева в беспристрастной манере — ведь они никоим образом ему не принадлежали. Одновременно Воронский еще и постарался ослабить силу (а заодно и угрозу) григорьевских доводов, опустив их на ступень ниже, переадресовав непосредственному автору — Зигмунду Фрейду. Бессознательное, заявил Воронский, давно уже открыто и признано Марксом; Фрейд лишь повторяет общеизвестные истины. Вот таким путем Воронскому удалось умолчать о том факте, что именно благодаря Фрейду он получил те формулировки, которые помогли ему повернуть свою теорию в новом направлении³¹⁴.

Проблема, однако, оставалась. Воронский по-прежнему считал, что искусство имеет дело с действительностью (в познавательном смысле) и в то же самое время действует в сфере бессознательного; при этом как он, так и его коллеги не знали в тот момент, как связать концы с концами, чтобы все это было убедительным.

Путь для решения досадной проблемы подсказали две книги, опубликованные в 1927 году: «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславско-

го и «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» Т. А. Кузьминской, свояченицы Л. Толстого. Первая дала Воронскому теорию «перевоплощения», вторая — примеры того, как эта теория проявлялась в работе Толстого³¹⁵. «Метод» Станиславского хорошо знаком нам сегодня, и мы легко можем недооценить то огромное значение, которое он имел для Воронского сорок лет назад. Для него было откровением, что актер должен полностью раствориться в изображаемом персонаже (или сцене), *стать* им, чтобы передать его правдиво. Рассуждая об этом, Воронский сделал дальнейший шаг в развитии своей теории искусства. Теперь, он полагал, можно свести воедино два мира — «объективный» и «интуитивный». Способность к перевоплощению, объясняет он нам, является прирожденной, полностью интуитивной, неподвластной разуму и сопротивляющейся всем сознательным расчетам, всем изъявлениям воли. Только после постоянных проб и ошибок художник — такой, как Михайлов, — выходит на широкую дорогу, ведущую в ту конкретную действительность, что перед ним. «Надо отказаться, — говорит Воронский, включая в свои рассуждения слова Станиславского, — от обыденного, от житейского самочувствия и заразиться творческим самочувствием, надо пренебречь «заботами суетного света», сбросить с себя «холодный сон», отрешиться от «забав мира»³¹⁶. Вот тогда вы готовы принять действительность такой, какая она есть, и последовать за ней туда, куда она поведет, даже если в результате вы, говоря словами Станиславского, поверите «самому глупому или невероятному»³¹⁷. Образ, по-видимому, и создает связь между бессознательным миром художника и миром объективной реальности.

Из этого положения было ясно: как бы впредь в «Красной нови» ни развивалась теория искусства, она всегда должна принимать во внимание основную мысль о том, что искусство вглядывается в реальный мир, существующий вне художника. Тем не менее, обозначился — медленно, но верно — отход от основной темы теории «искусства как познания» — темы, провозглашавшей, что искусство и наука занимаются одним и тем же объектом, но разными способами. В 1926—1927 гг. Воронский и его последователи уже, по сути, говорили, что наука и искусство занимаются разными видами реальности и занимаются ими разными способами. Не только мир искусства отделяет себя от мира науки, но, что куда важнее, кое-что в реальном мире можно познать лишь через искусство. И даже хотя образ остается тем средством, с помощью которого мы знаем об этом специфическом мире, все дело теперь, по-видимому, в том, что только этот специфический мир поддается воспроизведению через систему образов. Основания для проведения такого различия между искусством и наукой коренились в первоначальном ассоциировании искусства с «чувствами» и нежелании видеть, что наука не может иметь дело с «чувствами», сколь бы «познавательными» они ни были. Теперь это различие стало фундамен-

тальным. «Интересный случай, любопытное событие, знаменательный человек только тогда становятся фактами художественной значимости, когда в них, как в куколке личинка бабочки, открыта художественная идея, эмоция, открывшиеся по-особому в конкретных образах писателя»³¹⁸.

Различие это получило дальнейшее и полное развитие в последующих статьях Воронского об искусстве. Хотя одна из них наверняка, а другие, весьма вероятно, были написаны в 1927 году, ни одна не появилась на страницах «Красной нови». Возможно, так произошло потому, что опубликование их там потребовало бы фундаментального пересмотра программы по литературе, какового Воронский, к тому времени уже испытывавший политические гонения, не хотел принимать; тем более что форма такого пересмотра могла лишь усугубить его, Воронского, непопулярность. Строго говоря, нам, следовательно, не надо бы возлагать ответственность за эти статьи на теорию искусства, представленную в «Красной нови». Тем не менее, они все же являются естественным продолжением этой теории в том виде, в каком ее разрабатывали Лежнев, Правдухин, Аксельрод (Ортодокс), сам Воронский и другие; к тому же есть немало свидетельств — как мы увидим в главе VII, — что изменения в этой программе подспудно уже происходили. На этом основании мы вполне можем рассматривать здесь эти статьи.

Характерно, что Воронскому требовался толчок — противоположное мнение, чтобы сформулировать собственное. На этот раз такое мнение высказал Горький: «...нет красоты в пустыне, красота в душе араба — и в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою»³¹⁹. Воронский полагал, что эта мысль точно отвечала главной, по его мнению, теме Горького: мир погружен в хаос, и единственное, что вносит в него порядок, — человеческий разум. Но концепция эта для Воронского была неприемлема по той же причине, по какой он отказывался принять григорьевские выводы из Фрейда: «... если мы создаем красоту лишь силой своего воображения, то что же представляет собой природа как она есть»³²⁰. Нет, в природе есть план, порядок, гармония, и если мы этого не видим, то вина тут наша. И вновь, как в статье о Фрейде, в тот момент, когда Воронский подозревает, что зашел чересчур далеко, он отступает. Разве красота в природе есть абсолютная красота? Отнюдь нет. «Нет истины вообще, нет красоты вообще»³²¹. Все же он вынужден признать существование всеобщего представления о том, что такое красота, — на очаровательном по своей наивности примере: ни арабу, ни финну разрушительная гроза не придется по душе. Да и в самом деле, весь ход его мышления, несмотря на оговорки, не может привести ни к чему другому. Год спустя, в своей последней значительной статье об искусстве он, отбросив всякую осторожность, скажет, что мир, открытый искусством, «прекрасен сам по себе, независимо от нас, и сплошь и рядом несмотря на наши впечатления»³²². Он являет нам «чужую,

постороннюю жизнь», которая остается «самостоятельной» и «открывается в предметах, в событиях, в людях независимо от того, как их хочет трактовать художник, мир как бы отделяется от человека, освобождается от его «я», от его впечатлений, он обстоит во всей своей самобытной прелести...»³²³. По-прежнему Воронский отрицает, что признает «абсолютную» красоту, но страшится он слова, а не идеи. Ведь тот «целиком объективный» мир, который он отстаивает, сводит-ся к тому же самому:

«Почему Венера Милосская продолжает оставаться для нас недостижимым образом, несмотря на все различие наше от греков во вкусе, в быте, в чувствах? потому что существует объективная красота в природе, ее открывает нам в своих творениях художник»³²⁴.

Задача искусства теперь также определяется наново: это по-прежнему — познание, но познание совсем особого рода. Естественное состояние человека есть гармония с реальным миром, миром красоты. Но мир этот заслоняют ему заботы и рутина повседневной жизни. Только в редкие мгновения, прежде всего в детстве, человек на секунду-другую его прозревает. Искусству дано воспроизведение «первоначальных и непосредственных ощущений и впечатлений» от мира, какого мы уже не знаем. Оно суммирует «наиболее элементарные состояния», которых мы не замечаем, потому что «они слишком привычны и слишком первичны»³²⁵.

«... Человек все же хранит в памяти, быть может, иногда лишь как далекое, смутное сновидение, неиспорченные, подлинные образы мира. Они прорываются в человека вопреки всяким препятствиям. Он знает о них благодаря детству, юности, они открываются ему в особые, исключительные моменты, в периоды общественной жизни. Человек тоскует по этим девственно-ярким образам, он слагает о них саги, легенды, песни, сочиняет романы, повести, новеллы»³²⁶.

Особенно детство интересует здесь Воронского, тот период жизни, когда «контролирующая сила рассудка не успевает еще наложить своего отпечатка на непосредственные восприятия»³²⁷. Истинный художник — и это ему вполне положено — должен быть простодушным, даже «глупым», если назначение его создать такого рода искусство, которое превращает «умного человека в безумца, зрелого человека в ребенка»³²⁸. И самый убедительный рассказ о таких восприятиях Воронский нашел у Марселя Пруста. По правде сказать, многие формулировки Воронского в этот последний период его критической деятельности являются переложением пассажей из романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», вторая часть которого, «Под сенью девушек в цвету», тогда только что вышла в русском переводе. И еще. Пересмотрев неприязнь, которую всю жизнь питал к творениям Андрея Белого, Воронский рекомендует «Котика Летаева» как удачную попытку нарисовать пробуждающийся мир первозданных ощущений в сознании младенца. Другие приводимые им примеры должны были иллюстри-

ровать либо показ «свежих» впечатлений, либо стенания по увядшей свежести: лирические стихи Пушкина на тему об утраченной юности, «Смерть Ивана Ильича» Толстого, Есенин, Лермонтов, Гоголь и — само собой разумеется — рассуждения Маркса о том, что греческая литература есть письменное свидетельство о счастливом детстве цивилизации³²⁹.

За всем этим нечто большее, чем атавизм, чем та таинственная область бессознательного, которую Воронский признавал, но так и не обозначил четким определением и не отвел специально искусству. Только она, область эта, разумеется, не является тем направляемым, пугающим миром, каким она виделась Фрейдю, а миром светлым и чистым. Потому что она живет в каждом человеке, присуща человечеству, и поэтому через искусство человек обретает исцеление, человечество объединяется, мир становится единым целым. Время и история, по сути, аннулированы. В этом для Воронского состоит истинный смысл коллективизма:

«У нас много говорят и пишут о новом коллективистическом сознании, но это сознание свое противопоставление прежнему индивидуализму должно начать с отчетливого чувства, что за порогом наших ощущений и впечатлений мир прочно, устойчиво дан. Связь с жизнью, с людьми, сознание, что мы есть часть великого целого, дается прежде всего благодаря этому основному чувству»³³⁰.

Толстой вряд ли во многом выразил бы это иначе.

И все же, откуда художник и, вслед за ним, его аудитория знают, когда достигается такое восприятие мира? Существует ли особое свойство и качество «эмоции», связанное исключительно с созданием и потреблением искусства? Среди авторов «Красной нови» по крайней мере один — И. Эйгес — признал, что поэтическое достоинство стихотворения не обязательно пропорционально силе чувства, которое оно выражает или возбуждает; есть и другие факторы, способные играть на эмоциях даже искуснее, чем искусство. Однако дальше этих высказываний он не пошел³³¹. Вопрос был поднят снова Любовью Исааковной Аксельрод (Ортодокс), старым членом РСДРП, в прошлом ученицей Плеханова. Репутация главного марксистского философа, которой она пользовалась, без сомнения, и побудила Воронского в 1926 году пригласить ее написать об искусстве для «Красной нови». Если не считать его собственных, три статьи Аксельрод — самые большие в журнале по объему из принадлежащих перу одного автора. В целом они представляют собой шаблонный, хотя и полезный пересказ взглядов Плеханова. Правда, в вопросе специфики искусства и в попытке определить ее в плане «чувства» Аксельрод пошла значительно дальше своего учителя³³².

Хотя искусство — явление социальное, у него свой порядок существования; оно «старается производить художественные ценности... следуя собственной природе» [I, 153]. Эта природа, согласно Л. Ак-

сельрод, обнаруживается отнюдь не в способности искусства создавать «образы», а в «эстетическом» аспекте, то есть в способности удовлетворять эстетическую потребность человека. Наличие же подобной потребности доказывается тем, как произошло искусство. С самых ранних времен (тут Аксельрод полностью следует Плеханову) человек пытался подражать — в жестах и в песне — процессам труда и процессам в природе. В тот момент, когда эти подражательные жесты утратили прямую связь со своими образцами и слегка усовершенствовались, они стали преобразовываться в искусство. Их развитие пошло собственным ходом, и они приобрели «независимое значение» [III, 165], чтобы стать «ценными сами по себе» [III, 163], не имея иной цели кроме удовлетворения эстетической потребности того, кто эти жесты производил. Откуда нам известно, что наслаждение, получаемое от удовлетворения эстетической потребности, действительно принадлежит искусству а не чему-нибудь иному? Здесь Аксельрод подхватывает идею Канта о «суждении вкуса» (которой также касается — очень кратко и загадочно — Плеханов в конце своей статьи о французской драме и искусстве XVIII века) и определяет эстетическое наслаждение как «бескорыстное, непосредственное отношение» к произведению искусства [I, 155], нечто интуитивное и целиком свободное от каких-либо утилитарных мотивов³³³.

Совершенно очевидно, что Л. Аксельрод предлагает полную ревизию положений, которые составляют теорию «искусства как познания жизни». Она утверждает, что образы и «заражение» характеризуют не только искусство, но и другие виды деятельности, а потому не могут служить тем свойством, которое его определяет; единственная «акция», которая, по ее мнению, вызывается искусством, — это не имеющий под собой никакой цели отклик. Еще важнее, согласно ее концепции бескорыстия, что искусство может лишь случайно, а не непременно, давать знание; выполняя эту функцию лишь спорадически, оно занимает свое место в ряду многих других видов человеческой деятельности и, поэтому, должно отказываться от каких-либо претензий на уникальность, если судить о нем по этому критерию.

Что касается «познания», то Аксельрод милостиво давала понять, что предлагает его не как определение искусства, а исключительно чтобы засвидетельствовать свою веру в реалистическое искусство в противовес романтическому. О мотивах Воронского она судила неверно. Воронский всегда утверждал, что присущим искусству средством является образ, а присущей искусству целью — познание. Тем не менее, он не только не сделал ни единой попытки опровергнуть ее статьи, но даже позаимствовал их главные идеи — бескорыстие и непосредственность — сделав их указанием на тот род знания, какое якобы дает искусство: иными словами, *что* можем мы познать через искусство бескорыстно, непосредственно? Признаками, указывающими на бескорыстие, для Воронского были глубина, экономность, общезначимость,

отрешенность от каких-либо личных, конкретных целей и, главное, — непреложность — «то, что должно быть, не может не быть». Он сокрушался, что, читая большинство писателей, видит мир «то глазами Андрея, то глазами Наташи, то глазами Пьера», тогда как ему хочется видеть «каков он [мир. — *Р. А. М.*] сам по себе и быть уверенным в его незыблемой и непререкаемой значимости»³³⁴.

В последних своих статьях Воронский различает три рода искусства и, видимо, приписывает каждый соответствующей сфере или деятельности сознания. Первым занимаются «простые эмпирики», которые копируют видимую действительность и показывают не «вещи в себе», а «вещи для нас» — иначе говоря, они дают картину предметов, верность которой мы можем подтвердить нашими естественными чувствами. Второй род искусства передает чувства и мысли самого художника. «Люди, деревья, цветы изображаются не так, как они существуют сами по себе, а согласно капризу, настроению художника. На первом плане не мир, а художник». Таковым является искусство декадентов досоветского периода; таково также искусство, нацеленное на пропаганду: оно «больше хочет, чем видит», и Воронский считает его неизбежным продуктом теории «заражения» в том виде, в каком ее толкуют лефы и октябристы. Третий род искусства — реальный. Здесь «художник не выдумывает прекрасное, он находит его в действительности особым своим чутьем»³³⁵.

Однако даже реальное искусство должно учитывать видимый, временный мир. Художнику напоминают, что ему надо «погрузиться в жизнь» и «быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи». Но почему? Почему, если его занимают истины, существующие за пределами видимого мира? «Вечное должно обнаруживать себя во временном, — разъяснял Воронский, — но для этого надо знать и понимать это временное»³³⁶. И тут он возвращается к проблеме, которую ставил в статье «Искусство как познание жизни», — вопросу об отношении между двумя видами действительности. Его ответ и на этот раз такой же банальный и поверхностный, как и раньше. Но теперь появилось и нечто новое: в ранней статье, как мы видели, Воронский всерьез, хотя и неудачно, пытался одновременно противопоставить и примирить эти две действительности. С тех пор, однако, он их полностью размежевал, определив, что одна — высшая — действительно имеет значение для искусства, тогда как вторая, очевидно, — лишь средство, чтобы довести до простых смертных заключенные в искусстве идеи. Вопрос по-прежнему оставался открытым, но в 1928 году он уже мало интересовал Воронского, и он перестал им заниматься. Теперь, правда, проблема повернулась новой стороной. Воронский высказывает мысль, что сознательная деятельность может играть особую роль в искусстве. Расширяя контакты с видимым миром, художник тем самым увеличивает, пожалуй, свои возможности проникать в мир невидимый. Плохо, когда он использует только воображение: «Пи-

шут романы о графах, о князьях, о сенаторах, которых ни разу не видели, не наблюдали в их быту...»³³⁷; результат — одни досужие выдумки. Художник движется путем проб и ошибок, и чем больше он вбирает в себя, тем больше вероятность успешных художественных открытий. Пожалуй, нечто похожее распространяется и на мастерство, которое базируется, в основном, не на интуиции, а на выучке и умелом использовании навыков. Но и слабая техника также мешает познанию; что толку в истинах, если их не умеют раскрыть и поведать людям! Вот почему художник должен, постоянно учась и упражняясь, сделать себя вместилищем всех необходимых умений и навыков. И все же, все же... Насколько осознанным является мастерство, если, как говорит Воронский, ни к чему искать образ и краски, которые лучше всего раскроют истину, а дать им прийти к нам самим, хотя мы сразу знаем, то ли это, что нам надо? Проблема эта так никогда и не исследовалась.

За этими взглядами на искусство все еще просматривается прежняя теория «искусства как познания», однако контуры уже размыты наплывом новых течений и обрели иную конфигурацию. По-прежнему главным делом искусства является «знание», но теперь это совсем иное знание, а вовсе не то, о котором Воронский толковал в 1923 году. Теперь искусство призвано открывать не постоянные изменения, диктуемые диалектикой, не истины, которые могут быть удостоверены наукой, а своего рода нирвану, парадиз, который человек утратил и может обрести благодаря искусству вновь. Некая форма «заражения» все еще действует, но она уже не связана с насильственным захватом, а скорее похожа на тихое откровение, которое, будучи бескорыстным и не спровоцированным разумом, не предполагает ответного действия. «Класс» и «идеология» занимают, в лучшем случае, позиции, которые могут содействовать искусству, но непосредственно на него не влияют, не сказываются на ценности опыта, который оно нам дает. Мы замечаем, что теперь, говоря об этом непосредственном роде знания, Воронский даже использует другой глагол: последний сборник его статей озаглавлен «Искусство видеть мир» — «видеть», а не «познавать». Всем этим Воронскому наконец удается определить искусство в его отношении к науке, у которой, разумеется, нет ничего общего с таким родом знаний. Но поступая так, он тем самым придает искусству совсем иное направление: его функция, как понимает ее Воронский в своих последних статьях, фактически совпадает с религией. Да, он это вполне допускает, хотя, понятно, упоминает только вскользь — не более того.

II

Пролив свет на эти теории творческих процессов, мы теперь можем вернуться к проблеме, которая стоит на переднем плане во всех марксистских дискуссиях о природе искусства — проблеме классовости. Напом-

ним с самого начала, что авторы «Красной нови» разделяли тут с остальными марксистами некоторые посылки. Каждый художник, полагали они, творит в интересах определенного класса. На действительность он смотрит через «психологическую классовую призму», ясную или затуманенную в зависимости от того, в каком отношении данный класс находится к ходу истории. Как правило, каждый класс желает получить от художника «точное, опытное познание жизни». Но если «объективная правда» о жизни «данному классу почему-либо невыгодна» — например, когда этот класс вступил в полосу упадка, — художнику «дается задание» искажать картину жизни и, выполняя заказ, он создает «псевдоискусство». У поднимающегося класса острее слух на великие «идеи», чем у деградирующего, а если художник сам принадлежит к поднимающемуся классу, то велика вероятность познания им правды в более полной мере и, следовательно, он будет лучше служить искусству³³⁸. Как изложил это Лежнев, «...талантливые писатели, а значит и талантливые произведения могут появляться и у падающего класса, но то обстоятельство, что класс падает и деградирует, лишает художников, принадлежащих к нему, широкого и объективного взгляда на вещи, понимания и сочувствия великим идеям своего времени, — словом, ограничивает его горизонт и обедняет его содержание. Поэтому и в этом смысле шансы появления крупного произведения сильно уменьшаются»³³⁹.

Коль скоро все это признано верным, логично, как поступили напостовцы, сделать следующий шаг и спросить: раз все искусство является классовым, то может ли оно иметь какую-либо ценность помимо служения тому классу, чьи идеалы представляет? Если (принимая пролеткульто-лефовскую терминологию) искусство организует психику читателя согласно целям того класса, которому служит, то не следует ли в обязательном порядке выкорчевать все искусство, служащее чужим идеологиям, чтобы оно не оказывало пагубного влияния?

Для Воронского и его единомышленников по цеху критики это заключение из посылок отнюдь не следовало. По их мнению, даже искусство, созданное на службе чуждой идеологии, могло представлять собой такую же ценность для пролетариата, как и само пролетарское искусство, иногда и большую. Споры нет, все искусство является классовым, но, возражали они, добавляя решающее условие, не *только* классовым.

В самом обыденном смысле, чисто внешние обстоятельства могут в определенные периоды благоприятствовать искусству, а в другие — работать против него: так, мир для искусства лучше войны, благосостояние лучше бедности, стабильность лучше хаоса. Художнику нужен досуг, чтобы «воля видеть» не затемнялась «волей хотеть и действовать», так как воля хотеть и действовать вовлекает в дело способности, чуждые искусству³⁴⁰. Еще важнее интеллектуальная и духовная субстанция данного века, так как все писатели этого века подвластны «тем же условиям жизни», черпают из «той же научной и художественной куль-

туры прошлого» и, следовательно, разделяют «общие достоинства и недостатки»³⁴¹. Кое-кому свойственно думать, что существуют некие пролетарские темы — промышленность, реконструкция, партизанские командиры, борьба рабочих всего мира, — а также пролетарские образы — сталь, шлак, пот, дым, копоть, — и что преобладание таковых в любом произведении делает его пролетарским. Воронский допускал, что некоторые настроения и сюжеты — например, внутренний быт коммунистической партии — действительно не может быть передан ни одним попутчиком с должной степенью мастерства и убедительности. Однако существование чего-либо вроде качественно отличной пролетарской литературы он категорически отрицал. «Кузнецы», например, демонстрировали такую же увлеченность крестьянскими темами и такое же сочувственное отношение к городской культуре, как и большинство «буржуазных» писателей. Стилистические эксперименты, которые пролетарскими писателями выдаются за крайние новшества, можно встретить и у попутчиков. И даже если пролетарские писатели и впрямь произвели что-то истинно ценное, это никак не отменяет тот факт, что «все эти несомненные успехи являются успехами того самого старого искусства, которого чужается значительная часть пролетарских писателей»³⁴². Писателей же двадцатых годов, призывал Воронский читателя, надо отличать друг от друга по стилю, темам, образам, даже по точке зрения:

«У Пильняка [попутчик. — *Р. А. М.*] и у Артема Веселого [пролетарский писатель. — *Р. А. М.*], несмотря на все различия в их писательском облике, есть много схожего: восприятие революции как стихии, язык, смещение плоскостей и т. д. Общее есть у Маяковского и Безыменского. Коммунистка Анна Караваева в “Берегах” трактует одну и ту же тему и очень сходно, что и Алексей Толстой в “Голубых городах”. Стихи Асеева о желтом времени находят отклик в комсомольской и даже в партийной среде; поэзия Есенина созвучна и рабочему, и крестьянину, и интеллигенту, а вот Маркс «заражался» древнегреческим искусством, которое расцвело в обществе, основанном на рабском труде»³⁴³.

Другой фактор, весьма важный здесь, — социальная значимость искусства в свете теорий, которые разрабатывались в «Красной нови». Тезис о «незаинтересованности» практически изолировал индивидуальное творчество, ибо, что — для марксиста — могло быть менее заинтересованным в нем, чем общество? Не то чтобы искусство совсем не имело социальной ценности, но после 1925 года большинство теоретиков сходилось на том, что произведение искусства обретает ценность *после* того, как создано (в основном тогда, когда критик даст ему свою «логическую» оценку — разумеется, не застрахованную от ошибок, свойственных интеллекту), и не имеет никакого отношения к действительной природе или внутриприсущей ценности самого этого произведения. Первой об этой важной характеристике произведения искусства заговорила Л. Аксельрод.

«Представим себе, — что, конечно, нетрудно себе представить, — что государство ставит памятник великому человеку: государство вовсе не задается непосредственной целью доставить зрителям этого памятника эстетическое наслаждение. Сооружение памятника имеет множество утилитарных целей: памятник являет собою благодарность великому человеку за его творчество; памятник должен рассказать будущим поколениям о славе и могуществе данного государства; памятник должен служить пропагандой тех идей, которые проповедовал данный великий человек; памятник должен вдохновлять юные таланты, служить движательной силой к их развитию; памятник должен служить соединяющим звеном между данными и другими поколениями и т. д. и т. д... Как видите, все — утилитарные цели, и если памятник не включает в себе, действительно, всех потенций для реализации означенных и неозначенных целей, то он не выполняет своего назначения. Но для того, чтобы достижение всех утилитарных целей было возможно, он должен отличаться художественной формой, т. е. прежде всего доставлять зрителям непосредственное эстетическое наслаждение — иными словами, он прежде всего должен быть произведением искусства. Все означенные цели могут быть достигнуты иными путями: проповедью, историей, биографией и т. д. Но все это утилитарное содержание, воплощенное в художественную форму, порождает новую цель — цель удовлетворения эстетической потребности. Эта новая цель и есть спецификум искусства, и ее художник-творец должен иметь в виду прежде всего. Ибо только в том случае осуществляются все утилитарные цели художественного произведения, когда выполнена художественная задача»⁴⁴.

В своих более поздних работах Воронский в значительной мере придерживается той же позиции. Мы помним, что в 1923 году он принимал двухаспектное плехановское определение задач критики: сначала — социологический эквивалент, затем — эстетическая оценка. В 1927 г. он все еще признавал оба эти действия, но уже поменял их порядок. «Эстетическое» чувство, говорит он нам, «является мерилом, с помощью которого оценивается, насколько соответствует истине то или иное произведение». Но это «мерило», в свою очередь, «подвергается испытанию, благодаря практической деятельности человека, которая в классовом обществе носит классовый характер». Такая деятельность лежит в основе социологических значений, которые мы затем придаем произведению искусства. Иными словами «социологическая оценка является последней, окончательной оценкой того, в какой мере правдиво или ложно то или иное произведение искусства»⁴⁵.

Но главный недостаток напостовской версии «классовости» искусства, на взгляд Воронского и его последователей, состоял в том, что они ставили знак равенства между «идеологией» и лежащей в основе произведения «идеей». Идеология принадлежит к тем видам умственной деятельности, которую красноновцы называли «научной»: она — логична, дискурсивна, абстрактна, концептуальна — а это те качества, которых у

искусства быть не должно; она противостоит «результату работы над объектом», иными словами, законченному произведению искусства. Идеология не может быть объективной в том смысле, какой вкладывался ими в это слово; область идеологии — «передача субъективных настроений, мыслей, чувств художника»³⁴⁶, чему не следует иметь никакого отношения к искусству. Одно дело — допускать, что классовые воззрения писателя неизбежно до известной степени влияют на его творчество (вернее было бы сказать, вторгаются в него) и совершенно другое — считать, как считают напостовцы, что он непременно будет вносить в творчество свое классовое мировоззрение. Независимо от того, хорошо оно или нет, он тем самым предает свое искусство, так как созерцает не мир, а собственное умонастроение. Его творчество становится «тенденциозным», «рассудочным», «символическим». Как это выразил Правдухин, «...писатель должен уметь свою идеологическую установку художественно растворить в материале. Классовая борьба в искусстве осуществляется не ненавистью или неприязнью художника к человеку, не восхвалением или очищением от грехов героя, а художническим симпатическим постижением его живой типической сущности. Страсть художника должна быть своеобразно сдержанной, объективной и холодной <...> О результатах художнику нужно заботиться лишь правильным распределением материала и стремлением к его внутреннему одухотворению. Иначе мы никогда не имели бы ни Чичикова, ни Шейлока, ни Обломова, ни Гарпагона, ни толстовского Ивана Ильича»³⁴⁷.

Суть творческого процесса, следовательно, и произведения искусства также, не затрагивается классом, идеологией, даже историей; оно сохраняет «объективную» ценность, независимо от обстоятельств, в которых создавалось. Идеология — это попросту иной путь для выражения «прогрессивной» идеи истории; но — не сама эта идея. В подлинном искусстве содержание, говоря словами Воронского, «сплошь и рядом <...> у художника противоречит его идеологии»³⁴⁸. Дело критика — отличить объективное содержание от тех субъективных элементов, которые неизбежно вносит в свое произведение художник.

Эти мнения об обществе, классе и искусстве имели прямое отношение к соперничеству между попутчиками и пролетарскими писателями — соперничеству, которое напостовцы в своей кампании против «Красной нови» ставили во главу угла, сумев сделать из нее *cause célèbre** двадцатых годов. Нужно признать, что, исходя из своей посылки классовости искусства, они не имели иного выбора, кроме как предложить ввести для попутчиков «процентную норму». Воронский, совершенно естественно, смотрел на попутчиков иначе. Трезво оценивая своих оппонентов, он выставил ряд контрольных в защиту той политики, которую считал существенной для жизнеспособности русской литературы.

* Громкое дело, сенсация (*фр.*)

Простейшим из его доводов была апелляция к чувству патриотизма: попутчики являлись «наглядным аргументом революции», опровергая лживое обвинение, будто советский строй — духовный банкрот. Если бы в новой литературе пришлось ограничиться скудными и второразрядными усилиями напостовцев и одобряемых ими писателей, то Париж и Берлин получили бы все основания для ехидного зубоскальства³⁴⁹. Или: если не думать о престиже Советов — а пролетарская гордость всячески старалась показать неумытой за границе кукиш — то можно, пожалуй, дать слово сухой статистике. Возражая против теории «процентной нормы», Воронский бил ее изобретателей их же оружием: 95 процентов населения России состоит из попутчиков, так что литературная Россия вправе сохранять более или менее ту же пропорцию, если не идти наперекор «типичности», о которой постоянно орут попутчики. Нужно прислушаться и к голосу простого здравого смысла:

«А ведь мы поразительно бедны, нищи, убоги, неграмотны. У нас разрушенное хозяйство, дичь и темь лесов и деревень, “тоска полей”, тяжелый, подчас кошмарный быт. Культурная прослойка у нас тонка до последней степени. Нужно быть самовлюбленными нарциссами либо не видеть и не слышать действительности, чтобы настаивать на окончательном освобождении от старого искусства, признавать Ивановых бесполезными для партии и рабочих, толкать их в “НЭП” и иметь решимость остаться при “Октябре”»³⁵⁰.

Отказывать попутчикам в полноправном участии в литературной жизни значит вести к «уничтожению и удушению современной советской литературы, и пролетарской и не proletарской»³⁵¹.

Главный аргумент Воронского, однако, сложился в результате особого взгляда на искусство, который развивали и отстаивали в его журнале. Воронский соглашался с положением, что у «передового» писателя, жившего в ладу с восходящим классом и потому имевшего более широкий обзор действительности, больше шансов создать великое искусство, чем у того, кто служит уходящему классу. Он допускал, что пролетарские писатели обладают рядом неотъемлемых преимуществ — непосредственным опытом в некоторых сторонах жизни, оптимистическим настроением, который делал их эмоционально сильнее и тверже, чем попутчиков и менее подверженным приступам декадентства. Комсомольские поэты, например, брызжут энергией и энтузиазмом, в чем попутчики никак не могут с ними равняться. Поэты «Кузницы» первыми показали созидательные стороны революции, подчеркнув пролетарскую тактику, дисциплину, организованность. Либединский, Тарасов-Родионов и Аросев брались за подлинно коммунистические темы, трактуя их с коммунистической точки зрения³⁵². Как и следовало ожидать, эти черты миропонимания и идеологии были особенно подчеркнуты Воронским в ранних статьях; практически все его благожелательные оценки пролетарских писателей падают на период до 1925 года.

Поскольку идеология, однако, утратила значение, пролетарские писатели потеряли в его глазах присущие им преимущества. Следуя новой концепции искусства, он решил, что в их пользу мало что говорит: вместо того, чтобы стремиться раскрыть живую реальность, расслабившись и передав инициативу подсознательному, они лишь без умолку болтают о действительности, которую изобрели себе сами, и кичатся своим идеологическим «я», не вылезая из-за письменного стола; «классовость» в их руках оказалась губительной для искусства. Согласно новой концепции искусства, одобрения заслуживали как раз попутчики; их акции повышались в цене, меж тем акции пролетарских писателей сильно упали. Воронский уже не считал нужным прибегать к статистическим данным, как делал это в 1923 году, доказывая верность попутчиков. Хотя все, еще шаткие по части идеологии, попутчики, утверждал он, тем не менее сочувствуют пролетарским идеалам и, следовательно, созвучны наиреальнейшей реальности. Что еще важнее, по-прежнему равнодушные к политике, они не преследовали пристрастных целей, и, следовательно, могли лучше противостоять вторжению в их искусство как своего сознательного, так и подсознательного «я» — прибежища идеологии. А так как они не боялись полагаться на интуицию (пролетарские писатели, как считал Воронский, боялись), а доверяли ей, то охватывали более широкий диапазон действительности и «куски подлинной жизни» давали «художественно честно»³⁵³. По этой причине они служили делу истории лучше, чем их пролетарские современники:

«Изображая и отражая настоящую жизнь, помогая познавать ее, они <...> способны организовать психику читателя в нужном для коммунизма направлении, ибо нам на потребу идет не только политграмота, но и то, что помогает обогащаться художественными и иными знаниями»³⁵⁴.

В этом и заключается парадокс, который приводил напостовцев в такое недоумение и ярость: художественное превосходство приобреталось за счет идеологической неподкупности, и при этом, в конечном счете, служило коммунизму даже лучше. Это-то как раз и подразумевал Лежнев под «искренностью» — слово, которое позднее среди молодых последователей Воронского, «перевальцев», приобрело значение догмы и которое вдруг возникло вновь в полемике пятидесятых годов³⁵⁵. Напротив, Лелевич доказывал, что совершенно неважно, насколько «искренно» или художественно совершенно то или иное произведение, но оно ничего не стоит, если в нем содержится материал, вредный для дела пролетариата. Лежнев, с другой стороны, утверждал, что, если делать выбор, он согласен мириться с отклонениями в идеологическом плане, так как неискренняя вещь не является художественной в том смысле, что она никакой действительности не отражает и, следовательно, ничему не может нас научить. Хорошая статья заключал он, лучше плохого романа³⁵⁶.

Одно из серьезных обвинений, предъявляемых Воронскому в двадцатых годах (и практически повторявшееся всеми, кто с тех пор писал о нем), состояло в том, что он похоронил главную задачу, стоявшую перед руководимым им журналом — сделать попутчиков коммунистами. Обвинение это во многом было справедливым. Все обзоры и статьи, появлявшиеся в «Красной нови» между 1921 и 1923 гг., исходили из того, что писатель может и должен перековаться — достаточно вспомнить, как Воронский писал о Пильняке. Теперь же, следуя новым поворотам в теории, перековка потеряла смысл. В середине двадцатых годов в оценках, даваемых писателям, все еще делались попытки определить «мировоззрение» или «позицию», но теперь эта «позиция» существовала в «ядре», глубоко в подсознании писателя и противилась всякой перемене. Писателя, следовательно, нужно было принимать таким, каков он есть, — со всеми родимыми пятнами — и не надеяться, что он станет насилловать себя ради какой-то ненужной «идеологии». Так, Воронский весьма неодобрительно отнесся к идее, лежащей, как он считал, в основе всех произведений Алексея Толстого, что жизнь представляет собой безнадежный конфликт между мечтой и суровой реальностью, но настаивал на том, что к идее, нравится она или нет, как художественной реальности, нужно относиться с уважением³⁵⁷.

Таким образом, критике «Красной нови» не имело смысла группировать писателей по классам; их нужно было рассматривать каждого в отдельности, вне той группы, которая их за собой числила. Не удивительно, что в долгой полемике, разгоревшейся по вопросу о том, может ли пролетарская культура существовать как развитая и внутренне согласованная система знания и умения во всех областях материального и духовного творчества, теоретики «Красной нови» придерживались отрицательной позиции: такая культура невозможна. Но причины были литературными, а не политическими, и это уже само по себе составило главный вклад в теоретический баланс, который накопился в результате этой полемики³⁵⁸.

Конечно, Воронский и его коллеги продолжали употреблять термины «попутчик» и «пролетарский писатель». Но пользовались ими все более и более неохотно — особенно Воронский — и по большей части только в полемике. Постоянный читатель журнала, возможно, замечал тенденцию ставить знак равенства между «пролетарский» и «плохой», когда речь шла о литературе, и между «попутчик» и «хороший». Тут сказывалась предвзятость, и Воронский проявлял ее чаще остальных, особенно, когда нападки со стороны его оппонентов приобрели более личный характер. Но его предвзятость к пролетарским писателям не была огульной, что доказывают его восторженные отзывы о Д. Бедном и Фадееве. В своих критических статьях Воронский старался выделить отдельные прослойки внутри пролетарской литературы — «кузнецы», МАПП, «перевальцы», «октябристы», «молодогвардейцы» и т. д. — и даже прослойки внутри этих прослоек: «кузне-

цов», которые проявляли пораженческие тенденции при НЭП'е, и «кузнецов», которые не сдавали позиций, или тех «октябристов», кто шел за футуризмом, и тех, кто повторял более «классические» образцы. И обнаружив таковых, относился к ним иначе. Предпочитал же, однако, говорить о писателе как об отдельном явлении и всегда был добрее к тем, кто не был тесно связан с той или иной группой, — как например, Демьян Бедный среди пролетарских писателей или практически все писатели, числившиеся попутчиками³⁵⁹. Он считал, что каждый писатель — уникален и судить о нем нужно по собственным его достоинствам. Такой подход, который нам кажется самоочевидным, для марксистов двадцатых годов был революционным; и не последней среди сильных сторон «Красной нови» было то, что там сумели показать: такой подход имеет смысл.

Отлучив фактически «класс» от искусства, «Красная новь» тут же оказалась втянутой в другие, бушевавшие в двадцатые годы дебаты, — в спор по вопросу о том, что делать с искусством прошлого. Сдавать ли его в утиль, заточить в музеи или вручить массам? Противостояние на этом поле боя шло по более прямой линии, чем в баталиях за пролетарскую культуру. «Нет» дореволюционному искусству заявляло радикальное крыло Пролеткульта и ЛЕФ, чей тактический союз оказался достаточно долгим, чтобы выступить, в 1923 г., с «тезисами» об искусстве прошлого или, говоря их языком, «искусстве буржуазно-капиталистического общества». Ни у кого из тех, кто был знаком с их взглядами на искусство и действительность, эти тезисы удивления не вызвали. Вся русская литература вплоть до 1917 года была воплощением того «познавательного» искусства, которое они всей душой презирали. Так же смотрели они на новую литературу, которая в той или иной степени ее напоминала — то есть литературу, которая отражала «окаменелые и разложившиеся формы», набрасывала покров вымысла на реальную жизнь, убаюкивала читателей, приучая их пассивно созерцать мир и заражая враждебными идеологиями, прославляла искусство для искусства и фетишизировала такие «антинаучные» выдумки как «вдохновение» и «интуиция»³⁶⁰. Может ли искусство такого рода — ставили они вопрос — иметь какую-либо ценность для советского человека? Чужак утверждал, что не может. Не может, потому что история ушла вперед и искусство это оставила позади. Правда, принимая во внимание, что великая литература всегда была «футуристической», ибо обгоняла свое время, он был вынужден согласиться с тем, что искусство прошлого следует все-таки принимать таким, каково оно есть, предоставив ему «вспомогательную» функцию, поскольку оно давало документальную картину того, каким было прошлое³⁶¹. Лелевич, выступая от имени более взыскательных товарищей, — октябристов — не соглашался даже на это. Поскольку искусство сохраняло силу заражать людей ценностями того класса, которому служило, даже после того,

как оно устарело, то яснее ясного, что любое искусство, не отражающее ценности пролетариата — а таково все искусство прошлого, — должно быть подвергнуто карантину в музеях и в библиотеках, а то и вовсе уничтожено. Правда, крайне трудно было представить себе, каким образом русский рабочий с мозолистыми руками мог подхватить бациллы средневековой идеологии, которые разносят химеры Собора Парижской Богоматери. Впрочем, Лелевич имел в виду и известнейшие произведения родной литературы. Так, он внес в черный список книг, не пригодных для потребления пролетариатом, «Капитанскую дочку» Пушкина, потому что ее автор, будучи дворянином, не мог дать объективно верную картину пугачевского бунта: он, Пушкин, затухивал классовые противоречия и искажил значение этого великого восстания масс.

«Отдельные элементы систематизированы так, что читатель «заражается» эмоциями, вполне соответствующими социальному «заказу» дворянства: величайшим сочувствием к Екатерине II, Гриневу, Ивану Кузьмичу и другим «благородным» представителям господствующего класса, уважением к холопской привязанности Савельича и неприязнью к восставшим массам»³⁶².

Такие мнения, однако, выражало меньшинство. Большая часть марксистов в то время полагала, что почти всей русской классике можно найти место в советской структуре, так что в этом вопросе высокие партийные чины добились согласия, чего не сумели сделать в споре о пролетарской культуре. Почти все они без исключения выказали резкое неодобрение взглядам ЛЕФ'а и пролетарских писателей. Собственно говоря, правительство фактически предрешило этот вопрос, «национализировав» классиков в 1918 году вместе с художественными галереями, музеями и другими хранилищами национального наследия; и с тех пор соблюдалась здоровая пропорция при переиздании классиков в соотношении с новыми книгами. Общие установки должны были действовать автоматически согласно политике, известной под наименованием «выборочный подход», который фактически устанавливал шкалу идеологической ценности — от приемлемых книг до неприемлемых — и выстраивал по ней писателей. Предпочтение отдавалось политическим мученикам, таким как Радищев и Рылеев; некоторым сатирикам, таким как Салтыков-Щедрин, тем «натуралистам», которые рисовали особенно неприглядные портреты представителей царского общества, таким как Горький или Даль, а также нескольким заядлым бунтарям, таким как Лермонтов. На полярном конце стояли поборники религии, такие как Достоевский, тайные полицейские агенты, такие как Булгарин, и сторонники незыблемости существующего порядка, такие как Лесков с его «антиинигилистическими» романами. На самом деле «выборочный подход» остался неосуществленным идеалом. Потому что тогда еще не образовалась систематическая критика, способная определить, кто «реакционер», а кто нет — у марксистов не

было единого мнения на этот счет, — или каких писателей следует принять целиком, каких целиком отвергнуть, каких частично принять и частично отвергнуть и т. д. На практике издательства продолжали выпускать массовыми тиражами некоторые произведения Толстого, Достоевского, Пушкина и Гоголя, которые по чисто идеологическим стандартам, казалось, вполне можно было квалифицировать как «реакционные». Коренной вопрос, поднятый в майских тезисах ЛЕФ'а-Пролеткульта — зачем все это брать? — оставался без ответа. Раз уж было установлено, что некоторые писатели прошлого неприемлемы — и даже самым горячим их поклонникам пришлось с этим согласиться, — то разве не понятно, что и все, вполне возможно, замараны? А если надобно исключать писателей, которые отстаивали дела и идеи, не одобряемые марксистами, как например, Толстой с его непротавлением злу насилием или Достоевский с его примитивным христианством, или тех, кого трудно было подвести под готовые политические и социологические формулировки, как большинство лирических поэтов, то какого рода классическое наследие можно было из этого реально построить?

Никто всерьез не подвергал сомнению необходимость преемственности в науке и образовании: разве не могло то же ощущение необходимости относиться к культуре? Вячеслав Полонский, например, именно так и считал. Культура, рассуждал он, понятие коллективное, обнимающее «все возможные достижения науки, искусства и техники». Таким образом, если мы принимаем «материальную культуру (орудия производства, машины и т. п.), а иначе поступить мы не можем, если не хотим вернуться в пещеры, то мы должны принять и «духовную культуру», а она, без сомнения, включает искусство. Две эти культуры неразделимы и одинаково важны. Русская революционная интеллигенция, по мнению Полонского, никогда не боролась против лучшего в старой культуре, не восставали против нее и массы; «пафос революции» был не в том, чтобы разрушить саму культуру, а в том, чтобы разрушить «привилегию немногих на обладание ею»³⁶³.

Доводы такого рода, без конца приводившиеся в те дни, были, однако, не только голословными, но и — если исходить из положений теории, провозглашенной в «Красной нови», — практически работали против искусства, отождествляя его с наукой. К тому же от них сильно отдавало сентиментальностью — сентиментальностью чувствительных людей, на которых лежала печать полученного в классической гимназии образования. Люди этого толка охотно разглагольствовали о «престиже», об «охране замечательного наследия», о необходимости «воспитывать» массы в духе «великих» и «гуманистических» традиций. Беда, однако, была в том, что большинство этих защитников прошлого не могли выдвинуть никаких убедительных марксистских доводов в пользу своей точки зрения, равных железно последовательной точке зрения октябристов и левовцев. Да и сам Воронский, когда дело касалось прошлых времен, выказывал весьма сентиментальные чувства³⁶⁴. Вме-

сте с сотрудниками «Красной нови» он продолжал подводить солидную базу под эти свои чувства, развивая философию прошлого, которая делала «признание» его не только возможным, но и обязательным. Среди защитников прошлого эта философия стала общепринятой, послужив главным доказательством правильности программы «выборочности», которой с тех пор Советы неизменно следовали. Пожалуй, самый важный вклад «Красной нови» в русскую литературу состоял в том, что там сумели убедительно показать, каким образом прошлое могло стать уважаемой и полезной частью новой культуры.

В долгих спорах об искусстве и классе, которые велись в самой «Красной нови», имелся еще один аргумент, так и не облекшийся в слова, но подспудно присутствовавший. Подойти к нему будет легче всего, прибегнув к более знакомым нам понятиям из статьи Л. Толстого «Что такое искусство?» Для Толстого все хорошее искусство вдохновляется религиозным сознанием, то есть желанием служить высокому идеалу. Этот идеал в разные времена принимает разные формы — Государство, Император, Бог, — но важно только присутствие идеала, а не его специфической формы. История свидетельствует об общем движении вперед ко все более и более высокому идеалу, вершиной которого явилось Христианство. Христианское искусство, следовательно, лучшее из всех, какие знало человечество; и все же, по существу, оно выражает углубленный и утонченный вариант того же самого идеала, о котором говорит даже самое примитивное искусство³⁶⁵.

Если слово «религия» мы заменим на «гуманистические идеалы» (справедливость, свобода и т. д.), а «христианство» на «коммунизм», мы просто по-иному сформулируем крайне важное, хотя и невысказанное, положение в трактовке искусства «Красной новью». По условиям этого положения, невозможно считать, как, видимо, считали «лефы» и «октябристы», что коммунистические идеалы качественно отличны от всех других мыслимых идеалов. Напротив, приходится констатировать, что они представляют собой всего лишь усиленный вариант тех идеалов, которые являются предметом всего хорошего искусства во все периоды истории. Хорошее искусство, следовательно, не ограничивается одной Советской Россией; оно существует повсюду, где только господствуют эти идеалы — будь то пятый век до нашей эры или девятнадцатый нашей эры. Такое искусство, по мнению «Красной нови» и Льва Толстого, всегда нравилось, нравится и будет нравиться людям, потому что оно отвечает их высшим чаяниям.

Этим исходным положением поддерживался довод в пользу объективной оценки, которая была выработана в «Красной нови». Оба они отрицали значение для искусства фактора времени и в том же смысле значение класса — по крайней мере, класса в его историческом толковании, потому что ценность, присущая искусству, могла быть свойственна писателю, принадлежащему любому классу и любому периоду

истории. «Хорошее» и «дурное» искусство все еще различали, однако это различие не было равнозначным «современному» или «прошлому»; необходимо было сначала подумать о писательском сообществе, вечно сущем и вечно живом.

Не удивительно, поэтому, что в «Красной нови» твердо стояли на том, что крупнейшие писатели девятнадцатого века, какой бы возмутительной ни была их идеология, должны быть включены в культурное наследие. «Реакционные» стороны Лескова или поздних Гоголя и Толстого создавали тут лишь незначительные неудобства. Читателям предлагалось считать, что «мещанство» Лескова позволяло ему чувствовать социальные низы и настолько отчуждало от дворян и помещиков, что он мог наблюдать их отрицательные черты³⁶⁶. Пушкин, несмотря на компромиссы с царем, оказался бессознательным революционером и в значительной части своего творчества после декабристского восстания воспевал «прогрессивные» идеи³⁶⁷. Даже Достоевский недолгое время пользовался репутацией прогрессивного писателя, чья мечта о великой прекрасной России могла быть принята за предсказание Революции; его творения могли научить «найти наслаждение в самых муках и глазами полными ужаса следить за грохочущим потоком революции...». Правда, он упивался Христианством, но это было Христианство, которое исповедуют массы (Иисус и Мария, торжественно напоминают нам, тоже настоящие члены пролетарского класса), и к тому же Христианство, враждебное власти предержащим³⁶⁸. Что и говорить, практически любой писатель прошлого с солидной репутацией, начиная с древних греков, годился быть принятым в братство художников-творцов — правда, Шекспиру и Гёте там отводилось самое высокое место (еще одно из многих суждений о близости романтизма марксизму) среди европейцев, а среди русских — Толстому и Пушкину.

Но вот с литературой и культурой недавнего прошлого — рубежа девятнадцатого и двадцатого веков — возникали серьезные проблемы. Воронский со товарищи придерживались практически тех же мнений, что и все марксисты двадцатых годов, будь то пролеткультовцы или старые большевики. Символисты олицетворяли «нарциссизм», «мистицизм», «порнографию», «ипохондрию»; акмеисты — олимпийскую оторванность от насущных вопросов времени; футуристы — невропатический индивидуализм и помешательство на словесных выкрутасах — полный набор соответственных откликов на «заказ» класса, который дошел до последней стадии распада и разложения. Можно ли было при всем старании раскопать под этими залежами «субъективизма» что-либо «объективно ценное»? Вначале ответом было решительное «нет». Однако мало-помалу враждебность начала выветриваться; критики из «Красной нови» принялись искать место в литературном наследии даже этим писателям. Вступил в силу ряд факторов, способствовавших этой перемене. В течение «энциклопедического» периода благодаря убеждению, что журнал должен быть «репрезентативным»,

там были опубликованы несколько стихотворений Мандельштама (акмеист), а также Ходасевича и Волошина (поэтов, близких символистам). Со временем, несомненно, свою роль сыграла и забота о мастерстве: «декаденты» — и это нельзя было отрицать — владели не в пример более высоким искусством, чем молодая поросль будущих писателей, и вполне могли служить им учителями — при условии, конечно, что будут приняты все должные предосторожности против заражения молодежи тлетворной идеологией³⁶⁹. При дальнейшем развитии литературной теории творческое «ядро» отделилось от других способностей ума, это привело к установлению различия между художником и идеологом, а различие это позволило приветствовать сотрудничество в журнале футуристов — Маяковского и Асеева, и пересмотреть оценку, данную «декаденту» Пастернаку, признав в нем крупнейшего поэта³⁷⁰. Но главным доводом, благодаря которому заиграли и все остальные, была убежденность в том, что национальная литература является единством, разрушать каковое нельзя. «Декаденты» продолжали линию русской литературы из конца девятнадцатого века в двадцатый, и советские писатели, нравится им это или нет, являются их непосредственными наследниками. При всех неприятных последствиях, вытекающих из этого факта, деваться от него некуда:

«...Мы не можем просто «отмахнуться» от той стороны восприятия, от динамики, от утончения художественных приемов, богатой впечатлительности, от новых форм, стиля, «ударности», которые внесли в нашу литературу импрессионисты, вообще индивидуалистические школы кануна революции <...> Весь вопрос для искусства сейчас в том, как с помощью достигнутых ранее, крайне острых, индивидуальных, субъективных приемов достигнуть самых объективных изображений мира...»³⁷¹.

Было ли такое послабление приложимо даже к тем писателям, кто совершил тягчайший из всех грехов — покинул родину? Официальное отношение к ним было двойственным. С чувством счастливого избавления состязалась мысль о политической целесообразности. С одной стороны, правительство в те годы почти не ставило препятствий на пути тех, кто пожелал уехать, и даже многих выпроводило само. С другой, возвращенцы имели явную пропагандистскую ценность, и двери для них осмотнительно, но зримо оставались распахнутыми. В «Красной нови» практиковалось такое же отношение. Критики дали несколько обзорных статей об эмигрантской литературе, но с систематическим, подробным ее разбором никто ни разу не выступил: за шесть лет только три произведения из всего, что, безусловно, было чрезвычайно богатым литературным урожаем, удостоились отдельных рецензий³⁷². И все же в «Красной нови» неизменно заботились о том, чтобы произвести хорошее впечатление на зарубежных русских, которые читали и обсуждали журнал. Восхищение чередовалось с отвращением — отвращением, потому что эмигранты, что и говорить, были изменники, ко-

торые теперь купались в капиталистической роскоши, составляли заговоры против родной страны и предавали свой талант, выдавая образцы злобной декадентщины самого низкого пошиба; восхищение, потому что многим из них вполне можно было прочистить мозги, применяя к ним более энергично те же методы, которые так удачно сработали в отношении попутчиков.

Основы были заложены рано. Уже в третьем номере «Красной нови» за 1921 год Н. Л. Мещеряков, глава Госиздата, и П. С. Коган, ведущий критик, приводили серьезные доводы в пользу того, чтобы принять эмигрантов в новое сообщество — доводы, предназначавшиеся как для умиротворения тех, кто в России размышлял над возможностью простить предателей, так и для того, чтобы показать тем, кто оказался за рубежом, пути к исправлению совершенных ими, к несчастью, ошибок. Мещеряков построил свою аргументацию вокруг известного марксистского сифлогизма: интеллигенция не является самостоятельным классом, всегда примыкая к тому классу, который лучше всего служит ее интересам. Теперь, когда буржуазия вступила в период упадка, интеллигенции, несомненно, следует повернуться к пролетариату — единственному классу, который «в состоянии построить новое общество, в состоянии поднять падающие производительные силы и снова расширить ту область, где может быть применен труд интеллигенции». Мещеряков интерпретировал «национальный большевизм», который исповедовали так называемые сменовеховцы, как знак того, что в кругах эмиграции уже подспудно начался сдвиг в сторону новой России и рекомендовал движение «Смена вех» как полезную переходную стадию тем, кто хочет вернуться, но боится совершить это сразу³⁷³.

Довод П. С. Когана отличался большей оригинальностью и изощренностью. В сущности, он пустил в ход один из самых устойчивых товаров, производимых только в России — русскую душу. Коган убежден, что писатели, отрезанные от национальной почвы, обречены на бесплодие, и уверен: многие из уехавших очень скоро будут сыты по горло европейской «демократией» и возвратятся домой. Прибегая к аргументу, поразительно напоминающему, вернее предвещающему — правда, ненароком — доктрину «искренности», он взывает к гордости блудных сыновей:

«Толстым и Буниным, вопреки их поэтической воле, приходится противопоставлять новой России якобы идеальный уклад жизни европейской демократии. Благодаря одному из тех внешних недоразумений, которые так часто встречаются в эпохи исторических катаклизмов, писателям-эмигрантам пришлось объявить себя идеологами чуждых им чувств и стремлений и стать во враждебные отношения к тому порыву, который рано или поздно должен найти естественный отклик в их душе»³⁷⁴.

Русская литература, рассуждал Коган, традиционно находится «в оппозиции», да и сам коммунизм есть не что иное, как оппозиционное

движение, направленное против «болота мешанской узости, столь ненавистой русскому писателю», так что эмигранты могут вернуться и оставаться верными фрондерским традициям русской литературы в лучшем их виде. Решающим же доводом было, вероятно, заверение в том, что многие не-коммунисты и даже антикоммунисты пишут и беспрепятственно публикуются в Советской России — и это было вполне верно, хотя вряд ли относилось к тем фактам, которые «Красная новь» с ее требованием «современности» хотела афишировать³⁷⁵.

История Алексея Толстого показывала, что может ожидать писателя, внявшего призыву вернуться и действительно возвратившегося. Как одного из ведущих писателей эмиграции в советской печати его нещадно поносили. Мнение Когана, писавшего о нем как о некогда талантливом писателе, который утратил свой дар, было, пожалуй, гораздо снисходительнее других суждений. Асеев, например, разругал рассказ Толстого «Н. Н. Буров и его настроения», заявив: «рассказ настолько вял, скучен и аляповато-жалостлив, как будто бы писан под диктовку»³⁷⁶. Роман «Хождение по мукам» — по крайней мере, та его часть, которая в конце 1921 года появилась в «Современных записках», — подвергся таким резким нападкам, какие еще не обрушивались ни на одно крупное произведение. Особенно задели рецензента — Воронского — неслестные портреты большевиков: они представляли собой «тенденциозную ложь», «клевету», были полны «невероятных пошлостей» и служили доказательством того, что Толстой демонстрирует «графскую ненависть, свое барское пренебрежение, злобу, ожесточение, бешенство»³⁷⁷. Воронский ставил «Хождение по мукам» в один ряд с романом генерала Краснова «От двуглавого орла до красного знамени», который в те дни был для большевиков синонимом крайнего растления. Однако даже при этом Воронский не захлопывал дверь: прервав свои гневные инвективы, он не преминул заметить, что некогда Толстой входил в передовые радикальные круги, а к дворянству и декадентствующей интеллигенции относился весьма саркастически³⁷⁸. После решения Толстого вернуться в Россию, о котором было объявлено в начале 1922 г., двери туда перед ним распахнулись настежь, «Красная новь» начала печатать роман «Аэлита», а критики вдруг коренным образом пересмотрели свое мнение о Толстом. С декадентами рубежа веков его теперь развели, связали с лучшими традициями реализма девятнадцатого века, возвели в ранг таких старших попутчиков, как Горький и Пришвин, и объявили, что начинающим писателям стоит у него учиться. Даже роман «Хождение по мукам», который только что торчал памятником белогвардейского сплина, теперь был квалифицирован заслуживающим приобщения к русской литературе как лучшее произведение, написанное за рубежом³⁷⁹.

Толстой, таким образом, выставлялся образцом писателя, «благодаря своей чуткости, честности и желанию творить давно уже порвавшего с подводным царством мертвецов»³⁸⁰. Ну а как насчет остальных —

тех, кто не вернулся? Тут «Красная новь», оставаясь при своей концепции литературы, непременно отражающей настоящее, пошла даже дальше официальной линии. К середине двадцатых годов все меньше и меньше красноновских критиков автоматически списывали со счета всю эмигрантскую литературу. В 1926 году один из них, Дмитрий Горбов, даже соглашался допустить, что значительная часть этой литературы «не уступает лучшему, что давали некоторые перечисленные художники [Бунин, Ремизов, Зайцев, Шмелев, Мережковский, Гиппиус. — *Р. А. М.*] в пору своего расцвета и в более безопасной обстановке, чем та, в которой они пишут теперь»³⁸¹. С этого времени и далее в журнале стали, не афишируя, проводить различие между писателями, чьи политические и социальные взгляды были просто «реакционными», и теми, кто использовал свое искусство для открытой антибольшевистской пропаганды. Первым — а это были Ремизов, Зайцев и Шмелев — оказывалось известное уважение как мастерам. Вторые — Алданов, Мережковский и Гиппиус, как наиболее известные — рызывали на свои головы гневные обвинения, ибо они, подмешивая идеологию, утрачивали право претендовать на то, что создает искусство.

По этим новым правилам один из лучших современных писателей, Иван Бунин, оказался восстановленным в Пантеоне, хотя он упорно оставался за границей. В более ранних рецензиях его рисовали патологическим лжецом, чьи главные усилия в эмиграции были направлены на пропаганду такого пошиба, что в ней был возможен вопрос, обедают ли в России супом, сваренным из человеческих пальцев³⁸². В 1926 году, однако, Горбов, почти не касаясь политики, писал о нем как о единственном художнике-эмигранте, чье творчество воплощает «начало подлинного искусства, свободного от внехудожественных пристрастий, мелкой злобы, личной заинтересованности»³⁸³. Вопрос о его «современности» даже не ставился. Ценность творчества Бунина, считал Горбов, в «чистых, четких, аристократически-сухих линиях» его прозы и в картинах жизни умирающего класса, которые обладали глубиной, «едва ли доступной художникам восходящего класса, принужденным рисовать своего противника извне»³⁸⁴. Подобно Толстому, Бунин теперь аттестовался как «законный наследник нашей классической литературы», «лучший представитель русского классицизма в его последней стадии»³⁸⁵.

Таким образом, благодаря развиваемому в «Красной нови» особому взгляду на класс, историю и действительность стало возможным — потенциально — принимать творчество любого писателя, прошлого или настоящего. В то же самое время убеждение, что все стороны действительности могут — потенциально — быть кандидатами на изображение в искусстве, поскольку все, в большей или меньшей степени, воплощают «вечные» идеи и что ни одного писателя нельзя безоговорочно

списывать со счета, потому что он обращается к темам, которые неприятны, или к идеологиям, которые ненавистны, — тем более так, что каждый писатель имеет свою точку зрения, возможно, именно тем и ценную. Единство русской литературы было таким образом утверждено. 1917 году как событию литературному уже не придавалось столь большое значение. Время взяло свое: все писатели стали современниками.

III

Теория познания — на своем первом и последнем этапе — была в значительной степени производной. Идея «заражения» шла от Толстого. Концепция искусства как служанки постоянно совершенствующегося идеала повторяла одну из ключевых идей, дебатировавшихся в «Что такое искусство?». Возможно, это не было прямым заимствованием, как, впрочем, и многие другие идеи, созвучные мыслям Толстого, — скажем, о непосредственности и почти религиозной функции искусства. Эти параллели напрашиваются, возможно, из-за общих сходных представлений об искусстве, частично из-за того, что и тут и там подчеркиваются те же общие понятия. Мы видим также позитивистскую направленность в положении о том, что природа действует согласно законам, которые искусство должно имитировать, но не копировать; что раса, момент и среда, так сказать, вовсе не то, чем должно интересоваться искусство, а лишь побочные факторы и что искусство должно заниматься, как сказал Тэн, не просто физическими видимостями или впечатлениями от внешних проявлений существ и событий, а «совкупностью их отношений, то есть, и логикой»³⁸⁶.

Некоторую терминологию внесли Станиславский и Фрейд, благодаря чему стали возможны более четкие формулировки идей, которые по большей части уже смутно улавливались. «Непосредственные впечатления» и противопоставление чрезмерному рационализму здорового инстинкта наводят на мысль о Бергсоне, которым очень увлекались как раз в те годы, когда теоретики «Красной нови» были молодыми. Читал ли его сам Воронский? Об этом данных у нас нет. Вероятно, если читал, то обмолвился бы: он любил похвастать своей библиотекой и всегда щедро указывал на источники. Но модного философа вполне могли читать другие авторы журнала — в частности, Любовь Аксельрод, которая, кажется, использовала бергсоновский термин «непосредственные впечатления». Как бы там ни было, но вся атмосфера рубежа веков была пронизана виталистическими философиями (в романах Арцыбашева есть полный их каталог) и они, возможно, были усвоены бессознательно, как многие усваивают Маркса или Фрейда, никогда их не прочитав. Философии эти имплицитно присутствуют и в марксистском мировоззрении, что, возможно, объясняет, почему Луначарский так охотно к ним обращался в своих ранних писаниях.

Что касается возможных влияний других марксистских теоретиков двадцатых годов, то тут нельзя не заметить несколько знаменательных параллелей со школой В. Ф. Переверзева. И Переверзев, и критики «Красной нови» определяют искусство как подражание (*mimesis*) гармонии, которой исполнен мир, — подражание с целью получить знание; полагают специфическим свойством искусства образ, который есть «диалектическое единство объекта и субъекта»³⁸⁷, настаивают на том, что главным в любом критическом анализе является текст; видят задачу критика не в определении того, о чем написано литературное произведение, а в выявлении того, как оно раскрывает действительность; считают критерием художественного совершенства «гармонию» и полагают, что писатель, сформировавшись, уже не меняется. Бросается в глаза открытое восхищение в «Красной нови» Переверзевым: А. Глаголев поместил восторженную рецензию на его книгу о Достоевском; большое число статей по теории критики, публиковавшиеся в журнале между 1925 и 1927 гг., принадлежали перу Г. Поспелова, его ученика; Воронский напечатал статью Переверзева о Писареве³⁸⁸. Но все это в сущности лишь результат совпадения мировоззрения и предпосылок, почерпнутых из общего источника — марксистского наследия. Области расхождения — весьма существенны: например, для «Красной нови» неприемлема идея Переверзева, что «социальная психология» служит растворителем произведения искусства или что — на чем особенно настаивал Переверзев — система образов писателя коренится в классе, к которому он принадлежит. Воронский всегда проявлял яростную решимость в вопросе самостоятельности журнала, держа его в стороне от всех тогдашних теоретических и критических школ. Именно эта независимая позиция, умение сочетать и примирять различные точки зрения обеспечили его успех.

Сильный, хотя и имплицитный отпечаток наложила и немецкая идеалистическая философия: противопоставление низкой реальности и реальности «реальных» (подлинных) идей, которыми и должно заниматься искусство; мысль о том, что искусство не копирует природу, а представляет присущий материи дух; тезис, что искусство и наука двигают человечество вперед, вводя в мир закон и облагораживая его; определение высшего эстетического опыта как гармонии, где искусство является посредником между рецептором и объективным миром — все это и многое другое переключалось в русский романтизм и в марксизм. Параллели между идеями, пропагандируемыми «Красной новью» и некоторыми ключевыми положениями символизма — противопоставление «абстрактного» языка науки и «конкретного» языка искусства («Логос» и «Миф» Вячеслава Иванова); противопоставление трезвого, объективного творческого сознания (или «Я») сознанию эмпирическому, нехудожественному, тезис, что любой зримый кусок реальности несет в себе «идею» — все это, вероятно, в обоих случаях восходит к традициям романтизма: Воронский и его соратники слишком сильно

презирали символизм, чтобы заимствовать у него сознательно, но пожалуй, настолько мало его знали, что вполне могли заимствовать бес-сознательно.

Хотя многие русские были намного более систематическими учениками романтизма, чем Белинский, именно у него красноновцы нашли богатейший клад романических идей, и его присутствие в журнале имело куда больший вес, чем любого марксиста, даже Плеханова. А так как во многих фундаментальных проблемах он и марксисты исходили из общих традиций, они превосходно уживались. Однако Воронского Белинский особенно притягивал и по другим причинам: в обоих сочетались таланты теоретика, критика и публициста, и оба работали в периоды, имевшие чрезвычайно много общего. Как бы там ни было, но Белинский прочно вошел в советскую эстетику, где с тех пор и остается мощной силой.

Бурные споры о природе реальности, развернувшиеся в 1920-х годах, практически имели аналоги во всех других областях умственной деятельности в Советской России. «Пассивное» противостояло «активному», «познавательное» — «конструктивному», «механическое» — «диалектическому» — таковы некоторые термины, бывшие тогда в ходу. В естественных науках, например, «механицисты» ратовали за сугубо эмпирический подход, при котором не только недооценивалась диалектика, но всякая философия рассматривалась как насилие над реальностью, априорно налагавшее на нее абстрактные схемы. В общественных науках, «механицизм» определил взгляды Бухарина на общество как на систему равновесия с природой — систему, где движение возникает лишь тогда, когда это равновесие нарушается, чтобы затем восстановиться на новой основе. В теории искусства, «диалектики» — представленные ЛЕФ'ом, октябристами, а позднее теоретиками социалистического реализма — считали, что исторический процесс будет постоянно продолжаться, но художник может предвидеть его ход и, забегая вперед, тем самым его убыстрять. «Механицисты» — В. М. Фриче, например, — напротив утверждали, что искусство есть зеркало, отражающее то, что перед ним находится, и, следовательно, должно плестись за историей. В «Красной нови» пытались найти место обеим крайностям в тезисе, гласящем, что становление зреет в сущем, будущее — в настоящем, неощутимое — в осязаемом. Однако рассматривая искусство как имитацию действительности (а на более позднем этапе как неизменяемую действительность), теоретики «Красной нови» приближались к позиции «механицизма». Соблазнительно видеть в этих спорах — во всяком случае, в тех, что касались искусства, — повторение знаменитой полемики между консерваторами и радикалами 1860-х годов. Что и говорить, тут обнаруживается много параллелей³⁸⁹. Однако не стоит их переоценивать. Прежде всего, пролетписатели, в отличие от радикалов, акцентировали заражающую и организирующую роль искусства за счет знаний и информации, которое оно

могло содержать. Тем не менее, мы вправе считать баталии двадцатых годов еще одним витком долгого и принципиального диалога в русской литературе между сторонниками утилитаризма и защитниками самодостаточных ценностей.

Значительная часть того, что писалось в «Красной нови» по вопросам искусства, на удивление немарксистское: там нет догматизма. Это в известной степени отражает подлинное смирение, ощущение, что любые требования должны быть сбалансированы с реалиями литературы, которая тогда писалась, и с требованиями журналистского дела. Но в статьях этих также много сырого, кое-как состряпанного, неверно понятого — плоды поспешности, огромных лакун в начитанности, неуверенности пера. А так как самым плодовитым среди теоретиков «Красной нови» был Воронский, то его огрехи сияют особенно ярко. Что, например, сказать по поводу его настойчивого утверждения, будто художник «активен», если логика его собственных аргументов доказывает обратное? Созидание — говорит он нам вновь и вновь — начинается как волевой акт: разве художник не старается сделать все, «чтобы его субъективные ощущения, настроения, мысли соответствовали природе, свойствам изучаемого объекта»³⁹⁰? Однако мы чувствуем, что Воронский играет тут на грамматической амбивалентности русского слова «познание», которое, подобно английскому герундию «*cognizing*», сочетает в себе два значения — процесс и результат. Воронский здесь безусловно всюду отбивался от лефов и напостовцев, язвивших, что «познающий» художник попросту «копиист». Этого Воронский никак не мог допустить, памятуя, возможно, что и Чернышевский твердо держался того же мнения, тем самым низводя искусство до *aide-memoire**. Только много позже он понял, что выход из этого положения в том, чтобы показать — художник представляет *определенный род* действительности, не похожий на ту действительность, какую напостовцы имели в виду. Но когда он, наконец, набрел на этот путь, то отпрянул: перед ним возник призрак «абсолютной истины». Еще одна часть его теории, которую он так и не сумел убедительно изложить — отношение сознательного и бессознательного. Да, он это отношение признал и выразил, но не принял условий, которые такое признание налагало: как марксист, он обязан был объяснять роль сферы сознательного в искусстве, но, оставаясь верным своей теории, не мог рассматривать ее как нечто большее, чем окно. Короче говоря, нам не следует игнорировать нежелание принимать последствия — одна из причин, почему в большинстве случаев рассуждения марксистов об искусстве всегда столь неудовлетворительны.

Были ли поздние взгляды Воронского и его последователей немарксистскими? Обвинение, которое предъявляли им в те годы их оппо-

*Памятная записная книжка (фр.).

ненты и с тех пор повторяли историки и литературоведы. Отступил ли от марксизма журнал «Красная новь» в своей трактовке класса, в признании значения интуиции, подсознательного, непосредственных впечатлений, объективности, перевоплощения? Трудно на это ответить. Трудно потому, что применительно к теории и практике литературы не было еще тогда разработано марксистской системы взглядов. То, что началось — в пылу полемики — как попытка оправдать специфическую политику в литературе, переросло в эстетическое учение, которое требовало релевантности ко всем аспектам искусства слова, каким оно было в то время. Вернее, пожалуй, сказать, что мы видим в «Красной нови», в последних статьях Воронского и работах его приверженцев логическое последствие тех посылок, какие имелись в марксизме по вопросам искусства. Не то чтобы все столь же честные попытки развить идеи, подсказанные собственным ходом мысли, приводили бы к той же цели; отправные точки часто были чересчур различны. Но нельзя отрицать, что «Красная новь» была внутренне последовательна: более поздняя теория органически развилась из более ранней — даже при том, что оказалась совершенно иной.

Мы должны также иметь в виду, что теоретики «Красной нови» не могли себе позволить заниматься чистым теоретизированием. В отличие от многих своих оппонентов, они несли прямую ответственность за все, что высказывали: как создателям журнала и (как они считали) небывалой новой литературы, им нужны были идеи, которые легко превращались бы в нормы, достаточно гибкие, чтобы выдержать давление и напряжение, испытываемое их смелым предприятием. И примеры нам не придется долго искать, достаточно повторить уже упомянутые — незаинтересованность, искренность, объективная ценность. Эти идеи могли сделать любого писателя приемлемым, но, воспринятые буквально, любую критику — невозможной. Если более того, реальность нельзя познать иначе, чем через писателя, если каждый писатель уникален и если считать его компетентным, при условии, что он верен своей уникальности, то критику тут делать нечего, — разве только суммарно передать фабулу и одобительно блеять. Кто же вправе перечить таланту? Может, именно такие упражнения и были бы предпочтительны в начале двадцатых с их запретами на каждом шагу, но они окончательно погубили бы литературный журнал: ни о каком отборе не могло быть и речи, никакой «линии» нельзя было бы вести; энциклопедическая фаза длилась бы и длилась, пока, в конце концов, сам объем и тяжесть материала не вызвали бы полный крах. Журналы так же погибали от излишней терпимости, как и от строгости. Но любой журнал, претендующий на опубликование «лучшего» или «самого репрезентативного», должен, конечно, действовать, исходя из ряда четко продуманных ожиданий и образцов, особенно если число поступающих в него рукописей все увеличивается. Должны быть выработаны стандарты — стандарты, которые будут зависеть не от фантазий писа-

телей и критиков, не от изменчивой моды, а от норм, пригодных для всей литературы. При всем том, подобно самой литературе, они должны иметь свою специфику, которая отличала бы их от методологий, принятых в других видах умственной деятельности, и делала достаточно конкретными, чтобы они служили практическим орудием анализа и оценки.

Стандарты, установленные в «Красной нови», были первой серьезной попыткой, предпринятой в марксистском контексте, выработать специальную программу в области литературы. А поскольку эта программа шлифовалась в литературном журнале, она была зубастой, так как не только на ее основе решалось, что там будет печататься, а что нет, но и она могла привлечь целое собрание выдающейся литературы для постоянной иллюстрации.

ПРОГРАММА ПО ЛИТЕРАТУРЕ

С самого начала теория «искусства как познания», объявив образ средством выражения искусства и достижения своих целей, поставила вопрос о форме. В дальнейших высказываниях на эту тему в «Красной нови» их авторы неуклюже пытались нащарить вокруг этой теории что-то новое, но так ничем читателя и не порадовали. В 1927 году он был там же, где и в 1923. При всем том, эти попытки надлежит тщательно исследовать — не только потому, что они документально характеризуют несовершенство марксистской эстетики, но и потому, что подводят к более широкому вопросу: о способе существования литературы, который лежал в основе практической программы журнала.

I

Как, по-видимому, было принято в «Красной нови», образ понимался как результат пересечения объективного мира с видением художника — так, как оно было запечатлено им на бумаге или холсте. Образ представлял собой нечто обобщенное, беспристрастное, всеобщее, не связанное с каким-либо определенным объектом¹⁹¹. В то же самое время, однако, он был конкретен и специфичен — своего рода картина, изображение. В этом отношении образ отличался от того, что Воронский называл «символом», под которым подразумевал нечто абстрактное и концептуальное — продукт из сферы «науки». В этом идеальном равновесии всеобщего и конкретного образ считался отражением в миниатюре свойств произведения искусства в целом. Не случайно Воронский проиллюстрировал, как протекает творческий процесс, на примере художника — Михайлова из «Анны Карениной»: он представлял себе образ как нечто зримое — то, что можно видеть, если не физическим, то мысленным оком. Что и говорить, подобное искоренение границ между различными видами искусства, в частности, между словесным и визуальным, было достаточно общей практикой в европейской эстетике на протяжении семидесяти пяти предшествующих лет. Среди непосредственных предшественников Воронского регулярно объединял эти два вида Плеханов (одна из его известнейших статей озаглавлена «Французская драматическая литература и фран-

цузская живопись XVIII века с точки зрения социологии»). Объединение это характерно для тех теорий «познания», где постулируется, что идею, или мир идей, кисть или перо делают зримыми. Зрение — для них — важнейшее из пяти чувств, через которые обретается знание. Художник — человек, который «видит» идеи. Вот почему слово «искусство», как оно употребляется в «Красной нови», и практически большинством эстетиков-марксистов, выступает как в широком, так и в узком смысле — узком, поскольку иллюстрируется исключительно примерами из литературы; широко, поскольку открытия, черпаемые из литературы, распространяются на все другие виды искусства. Не удивительно, поэтому, что в тех сравнительно немногих статьях о других — не словесных — видах искусства, которые после 1924 года стали появляться в «Красной нови», применялись те же подходы и та же терминология, что и в статьях о литературе. Понятие «образ» как живописное изображение — типичное для теорий, подобных теории «искусство как познание», которые рассматривают искусство как отражение действительности, — восходит, в основном, к Белинскому. Многие теоретики, выступавшие в двадцатых годах, — наиболее убедительно об этом говорили формалисты — считали такой взгляд безнадежно устаревшим. Только В. Ф. Переверзев и его школа предлагали тут дальнейшие пути развития, обещавшие плодотворные результаты для практической критики, но их работа прекратилась, прежде чем они успели далеко продвинуться³⁹².

Произведение литературы, следовательно, рассматривалось как собрание словесных картин, каждая из которых обладала характеристиками доимпрессионистической живописи: конкретностью, размером, глубиной, цветом, линией, живостью и «сюжетом» или «фабулой». Практическим критерием удачного образа чаще всего была буквальная достоверность; о ней, по-видимому, судили по тому, может ли читатель сконструировать соответствующий мысленный образ, который совпадал с его собственным опытом от зримого мира. Когда Есенин сравнивает калмыцкие кибитки с деревянными черепахами (поэма «Пугачев»), этот образ, по мнению Воронского, «прекрасен, ибо соответствует их медленному ходу, их внешнему крытому виду», когда же он пишет о заре, «задравшей хвост, как корова», то такой образ «безобразен и безобразен». Точно так же, по мнению Правдухина, любовь Андрея Белого к синекдохам и олицетворениям ведет его по ложному пути: «в открытую дверь заглянул колпак повара» («Петербург») — не передает того, как это бывает на самом деле³⁹³.

Одна из трудностей состояла в том, что образы, будучи зримы и осязаемы, неизбежно напоминали о «форме», а упоминание «формы» вызывало у большинства марксистов приступ тошноты. Бесконечные споры в марксистских писаниях о «форме» и «содержании» вполне можно опустить: по большей части, наивные и неумные, они не имели

серьезных последствий для искусства. Выступления по этому вопросу, по-видимому, колеблются от открытия, что форма в искусстве, в конечном счете, все-таки имеет место быть, до опасения, как бы форма, словно дохлая рыба на солнце, не разбухла до чего-нибудь пакостного — а именно «формализма». Само слово *форма* для русского марксиста может наводить на мысль, по крайней мере, о трех различных вещах: об отличительных чертах (обычно в терминах жанра) художественного произведения в целом; о техническом аппарате, использованном художником для воплощения своих идей с возможно большей точностью и экономностью; и порочное щеголяние этим аппаратом с целью отвлечь внимание аудитории от идей, которые являются ложными, или скрыть тот факт, что в его произведении вообще нет никаких идей.

Отсутствие соответствующей терминологии делало дискуссию о «форме» почти невозможной. Что такое искусство — одни только образы? Укладывается ли понятие «образ» в одно слово? Если так, то какого рода слово? И что, в конце концов, есть слово? В чем различие между образом и фигурой речи? Такие, само собой разумеющиеся вопросы не только остались без ответа, но даже не были заданы. Авторы «Красной нови», казалось, считали, что значение слов «образ», «стиль», «жанр», «форма», «язык» и тому подобных — самоочевидно. Правда, они не могли навести тут порядок даже в собственном хозяйстве. Слово «стиль», например иногда употреблялось как синоним слова «форма», иногда слова «язык», или «жанр», или «образ», или «тропы»; и все эти слова вполне могли подменять друг друга³⁹⁴. Единственная попытка установить различие, встретившаяся нам в «Красной нови», — противопоставление Воронским образа и символа; однако он так и не удалось проиллюстрировать его текстом.

Нужно признать, что предпосылки теории «искусство как познание» во многом снимали необходимость разработки этой базисной терминологии. Если произведение искусства есть не что иное, как воплощенная и сделанная зримой идея, то между целями и средствами искусства, между тем, что изображается, и тем, как это изображается, нет никакого несоответствия. Эту точку зрения Плеханов хорошо выразил в своей знаменитой формуле, согласно которой только «правильная» идея может дать адекватную форму и великое произведение. Отсюда проистекают благоговейные и прочувствованные утверждения, хорошо знакомые всем, читавшим труды по марксистской эстетике, о «единстве» и «нерасторжимости» формы и содержания — что всеми нами принимается как само собой разумеющееся, хотя по другим, чем Плеханову, причинам. Что же касается Воронского, то даже в последней значительной своей теоретической статье он смог лишь несколько развить эту общеизвестную истину. Отвечая на риторический вопрос, какие новые формы примет искусство будущего, он писал:

«Отсюда вполне очевидно, что революционному пролетарскому искусству будет соответствовать всякая форма, которая приближает нас

к жизни и удаляет от субъективизма художника, всякий стиль, сюжет, прием, манера, помогающие нам увидеть по-особому мир, независимо от того, что мы в него вкладываем. Начинать надо с материала»³⁹⁵.

Если значение формы в том, что она способна сделать идею зримой, то лучшей формой, по всей очевидности, является самая простая, та, что делает идею доступной. Общение между аудиторией и объективной реальностью может нарушиться, если форма чересчур сложна, чтобы быть сразу понятой; художнику необходимо найти эффективную и исключаящую двусмысленную систему.

В сущности «форма» означала в «Красной нови» интерес к верхнему слою произведения искусства — к «языку» в самом обычном смысле этого слова. Исходя из положений, которые мы разобрали выше, можно установить нормы этого языка, даже не читая ни одной из критических статей, которые печатались в «Красной нови». Как и образу, языку надлежало быть разумно сбалансированным между общим и индивидуальным; он должен быть настолько индивидуален, чтобы привлекать внимание современного читателя (образность Гомера, пользуясь примером Воронского, которая была хороша для «примитивного и конкретного мышления» древних времен, не подойдет «стороннику теории относительности Эйнштейна»³⁹⁶), но не настолько индивидуален, чтобы превратиться в витиеватый и малопонятный (доступный разве самому автору) — чем грешит «орнаментализм»; настолько общим, чтобы открывать путь к миру идей, но не настолько, чтобы стать абстрактным и «символическим» — чем весьма часто грешат пролетарские писатели. Как именно осуществлять и поддерживать это зыбкое равновесие, никто в «Красной нови» не решился предложить. Вероятно, какое-то шестое чувство, внезапная нервная дрожь должны были подсказать читателю и писателю, что верное сочетание найдено. П. Жуков, например, говорил о «мелодическом Я», которое напевает в каждом из нас и, очевидно, настраивает на нужную волну³⁹⁷. Во всяком случае, писатель не может ошибаться, если твердо помнит, что нормой является «прекрасная простота», новое *dolce ed utile**, которое не нанесет ущерба «экономии читательского внимания», а напротив, поможет утвердиться симметрии, правильным пропорциям и, в конечном счете, доставит удовольствие³⁹⁸. В общем и целом, обычный разговорный русский язык послужит нужным средством, а языковое чутье писателя направит по верному пути. Главное же, о чем следует упомянуть здесь, то, что использование форм языка в художественном тексте опирается вовсе не на требования, предъявляемые данной вещью, а на норму, общую для всех литературных произведений. При чтении критики в «Красной нови» нам было бы трудно определить, не зная мы заранее, разбирает ли рецензент произведение художественной

*Приятное и полезное (*ит.*).

прозы, поэзию, очерк или драму. Так, Юрий Соболев, рассматривая сборник пьес Александра Неверова, не делает различия между диалогом в драме и диалогом в рассказе³⁹⁹. Считается само собой разумеющимся, что существует некий фонд «приемов», «образов», «тропов» и стилей, из которого можно черпать сколько угодно и для любой цели. На этом основании пролетарским прозаикам как образец стиля рекомендовали поэзию Пушкина — при условии, надо полагать, что отдельные несовременные ссылки и выражения будут скорректированы.

Возможно, такое положение вполне нормально для разностной критики, которая приемлет любой «стиль», лишь бы он не задевал глаз. Подавляющая часть критических писаний в «Красной нови» читается так, словно их задача разругать, а не разобрать. Но отрицательное — зеркало положительного, а распекаания содержат указания, и когда появилась необходимость — как оно, в конце концов, и произошло — обучать пишущего, что ему делать, а что не делать, отсутствие литературной теории дало себя знать. Мало-помалу до рецензентов и критиков стало доходить, что правильные идеи — какими бы возвышенными они ни были — должны быть внятно переданы людям, а это зависит от умения пользоваться родным языком. В огромном же потоке рассказов и романов встречалось крайне мало написанных с достаточным чувством языка, чтобы считать их отвечающим требованиям даже по самым скромным меркам. На молодых писателей, которые жаждали пробиться в печать, подгоняемые лстивой заботой своих опекунов, падала вся тяжесть ответственности за распространение убогости, невежества, претенциозности и неграмотности, каковые, начиная с 1926 года, рецензенты «Красной нови» все чаще отмечали в их писаниях. Однако и другие литераторы, число которых все возрастало, пополняли круг виновных: многие из недавних фаворитов, среди них даже попутчики, утратили первоначальный блеск. За редкими исключениями, запятнанными оказались все: ведь стоит обнаружить болезнь — и список больных возрастает. К 1927 году в «Красной нови» буквально помешались на «мастерстве». Какая польза, спрашивали красноновцы, писать о правильных вещах, если пишущий хоронит их под лавиной несуразностей и несообразностей? Но к тому времени, когда критики из журнала пришли к выводу, что «форма», пожалуй, имеет весьма практическое значение, было уже поздно: журнал дышал на ладан.

Способа сочетать «идею» и «форму» так, чтобы создать пригодное для критики орудие, не нашли. Критикам оказалось не под силу расстаться со своими предубеждениями и заговорить на языке, которого они не знали.

Интересно, не сложилось бы дело с «формой» в «Красной нови» — да и вообще у русских марксистов — успешнее (за сорок лет после процитированного выше суждения никаких сдвигов не наблюдалось), если бы на эту тему не писали так обильно тогда формалисты? За первые три-четыре года своего существования «Красная новь» демонстрировала все типичные марксистские предубеждения против формалис-

тов. Они были «наивными реалистами», не более чем коллекционерами «приемов», мастаками разбирать по косточкам, но никуда не годились, когда требовалось серьезное объяснение, в чем «заражающая сила» произведения в целом. А так как никакой теории за ними не было, то они не могли интерпретировать литературные явления, и только их описывали; что же до их толкования литературы как набора «приемов», как «остранения» — так оно оказалось таким путаным, что никакой теории из него выжать было нельзя. Знаменитая статья Петровского «Композиция новеллы у Мопассана» была с презрением отвергнута как «ученическое „сочинение“ на заданную тему, наполненное мелкими кропотливыми замечаниями общего характера, ничего не говорящими ни о новелле, ни о Мопассане как о „композиторе“»⁴⁰⁰. Общую характеристику движения грубой и яркой метафорой выразил Лежнев — «запоздалая отрывка идеализма»⁴⁰¹. Остается пожалеть, что эти люди, проявлявшие терпимость к очень многим вещам, отнеслись с таким неуважением к единственной группе умов, которая всерьез занялась вопросами языка в литературе. Со временем, почувствовав важность мастерства, они стали с известным сочувствием относиться к скрупулезному анализу текста такого рода, какой делали формалисты, хотя сами не пытались осуществлять нечто подобное. Они заимствовали у формалистов несколько терминов *ad hoc*^{*}, враждебность уступила место терпимости. Но дальше этого они так и не продвинулись.

Тот факт, что для этих критиков «форма» почти целиком сводилась к «языку», имел одно важное последствие: другие аспекты литературы, которые обычно относят к «форме», теперь будучи исключенными из нее, избежали парализующей зубодробительной критики, какую налагала на язык «форма». Новая программа по литературе развивала такие аспекты как тема, структура, характеры и в особенности жанр, так как согласно теории «искусства как познания» подразумевалось — а то и утверждалось, — что определенного рода литературные произведения и определенного рода изобразительность — то, что надо.

Почти с того момента, когда Воронский решил опубликовать свой первый теоретическийopus, он и его сотрудники пришли к выводу, что литература, писавшаяся между 1921 и 1923 гг., уже не годится. Теперь тот период, оцениваемый ретроспективно, выглядел примитивным накоплением материала: действительность состояла из случайно полученных необычайных и новых впечатлений, и писатели терпеливо фиксировали их, «капля за каплей», часто в таких натуралистических подробностях, что их писания вполне могли бы стать первоначальным источником для социологов, историков и этнографов. Был собран «богатый и нужный» материал; теперь пришло время показать, *что* он означает. Говоря словами Воронского:

^{*} Для данного случая (*лат.*).

«Было великое множество тем, и не было *тем*. Было очень много героев, но не было *героя*. Было рассказано о многих очень удивительных, смешных и печальных событиях, и не было о *событии*; как в кинематографе, пред нами мелькали тысячи типов, человеческих лиц и не было *типа*. Наши писатели дали тысячи мелочей, облазили отдаленнейшие уголки — поведали нам о вещах удивительных и неслыханных и постоянно упускали, забывали что-то главное»⁴⁰².

Это «что-то главное» и была та действительность, которой, следуя теории «искусства как познания», должно было заниматься искусство. Писатели, не умеющие проникать в нее сквозь мельтешение случайных событий, обречены барахтаться в «бытовизме», «натурализме», «бескрылом» и «наивном» реализме, «скользить по поверхности». И как часто получалось, самые показательные примеры поставляли тут молодые пролетарские писатели. Так, Дмитрий Горбов находил, что их картины нэповского периода — крайне мрачные, какими и должны быть, — перенасыщены подробностями, а потому не являются подлинно реалистическими. Подобный «натурализм», считал он, попросту еще одна форма буржуазного эстетизма; оба они за деревьями не видят леса. «Ведь и буржуазный фрак, — заключал он, — не становится рабочей блузой оттого, что он надет наизнанку и вымазан в грязи»⁴⁰³. Но и целый ряд попутчиков также оказались недостаточно гибкими, чтобы заслужить одобрение критиков. Особенно вызывали подозрение те, что приобрели известность как регионалисты — «областники» — и были связаны с каким-то одним районом: Пильняк — с Коломной, Всеволод Иванов и Лидия Сейфуллина — с Сибирью, Александр Яковлев — с Поволжьем. То, что создало им громкое имя в 1921—1923 гг., теперь грозило его отнять.

Для описания столь решительного поворота в литературе, как ни странно, более выразительного термина, чем «неореализм», ни у кого не нашлось. Придумал его Воронский, но использовал редко и всегда словно несколько за него краснея. Его потуги дать определение не достигли цели: он толковал о том, что «основной преобладающей манерой письма будет неореализм, своеобразное сочетание романтики, символизма и реализма», или о движении, в котором «символ наделен реалистической природой, и реализм становится символичным и романтическим»⁴⁰⁴. И причина тут не в том, что ему не хватило ума, чтобы расширить это до четких определений, скорее его практичность ставила их под сомнение. Ему казалось достаточным говорить о будущей литературе, обновленной в пределах существующей традиции (что и означают приведенные выше фразы), а результаты вырабатывать в ходе диалога между критиком и писателем.

Общей чертой для всех аспектов нового реализма была объемность, иными словами, монументальность. Это прежде всего относилось к содержанию. Критиков особенно заботила ограниченность диапазона

тем в современной литературе. Писатели, казалось, упорно не хотели покидать освоенную территорию — революцию и Гражданскую войну.

«Когда я вижу китайца на первой странице, — писал по этому поводу Андрей Соболев, — я уже знаю, что на второй будет бронепоезд, на третьей генерал с неминуемым *tabes dorsalis**, а на четвертой — зашумит, завоюет метель. И наоборот, когда на первой странице бронепоезд — я уже предчувствую, что на второй будет генерал с седыми подусниками, на третьей — метель и на четвертой — опять-таки китаец»⁴⁰⁵.

Писатели призывали обратить взгляд на все общество. Рецензенты постоянно жаловались на то, что в литературе мало освещается «новая» деревня, жизнь коммунистической партии, дореволюционное подполье, умонастроение попутчиков и — самый серьезный пробел — рабочих. Однако в чем гарантия, что современная действительность, часто подлая и грязная, будет показана таким образом, чтобы читатель не впал в тоску и сомнения, а напротив, испытал духовный подъем и прилив бодрости? Вероятно, в присутствии правильной «идеи», каковая придаст материалу — даже самому низменному — должную перспективу; а поскольку идея наличествует даже в самой грубой материи, художнику нужно лишь фиксировать то, что есть. Таким путем многие противоречивые сегодняшние литературные темы обретут респектабельность — по крайней мере, в глазах критиков из «Красной нови». Одиечение села, взяточничество, засилие бюрократии, вопиющее воровство — все это нужно описывать в искусстве, потому что все эти явления существуют в жизни; однако, изображенные должным образом, они будут противостоять реальной реальности и тем самым обличать себя как явления временные.

Писатели начала двадцатых годов в основном обходились без героя как организующего начала литературного произведения, однако монументальность в приложении к характеру требовала, чтобы герой был в центре литературной вселенной. Поэтому не удивительно, что главным недостатком, который, начиная с 1924 года, отмечали в новых писаниях критики «Красной нови», было неумение изобразить «героя наших дней во всей жизненной правдивости и художественной правдоподобности»⁴⁰⁶. Большинство марксистов того времени считало — без сомнения, исходя из общего наследия — сильного героя неотъемлемым элементом хорошей литературы⁴⁰⁷. По поводу этого пункта «Красная новь» и октябристы были единодушны. Правда, единодушны только в принципе. Для октябристов герой представлял собой не только способ персонифицировать и тем самым «гуманизировать» тот урок, который должно нести в себе каждое произведение литературы, но и служить моделью просвещенной общественной активности, совершенного сплава мысли и действия, слова и поступка. Подобный

* «Сухотка спинного мозга» (лат.) — сифилитическое заболевание нервной системы.

герой встречается нам в бесчисленных образчиках пролетарской литературы двадцатых и дальнейших годов — разумеется, в продукции социалистического реализма. Когда же Авербах и его соратники из журнала «На литературном посту» отвергали эту концепцию героя, объявляя ее чересчур примитивной, и настаивали на «живом человеке»⁴⁰⁸, то на самом деле они присваивали себе — практически целиком — идею героя, уже разработанную в «Красной нови».

Что собственно в теории «искусство как познание» оправдывало возрождение подобного героя, даже делало его столь необходимым? Тут нам придется прибегнуть к экстраполяции, поскольку теории героя как таковой в «Красной нови» разработано не было. Искусство — не уставали напоминать читателю критики журнала — есть по определению человеческая деятельность. Человек — единственное существо, способное его создавать; великие человеческие эмоции составляют саму его сущность; а человеческий ум — единственное средство, способное ее передать. Сама теория «искусство как познание» построена на аналогии с мышлением, чувством, действием, присущими человеку: как в искусстве, так и в человеке все три свойства эти синтезируются. Следовательно, искусство должно заниматься человеческими существами, каковые лучше всего способны имитировать его процессы. Далее. Из того положения, что в каждом произведении искусства есть ядро истины, только шаг до положения о том, что наиболее экономно и эффективно это ядро воплощает в себе — или, иными словами, передает в миниатюре идею всего произведения, — один единственный персонаж, герой. Таким образом, сама история, органический процесс обретает плоть в живом существе — человеке, — чья богатая и противоречивая натура одна лишь способна отразить диалектику. И точно так же, как в любое данное историческое время господствует какая-то одна идея, так и в одном произведении искусства доминирует какой-то один персонаж, потому что существует не конфликт истин, а только конфликт приоритетов. Наконец, если верно, как это выразил Воронский, что «без интуитивного проникновения в бессознательную сферу человеческих намерений и помыслов нет подлинного искусства»⁴⁰⁹, то искусство должно заниматься индивидуальной человеческой психикой, и чем она сложнее, тем лучше.

Самые первые характеристики нового героя принадлежат к примитивной фазе теории «искусство как познание» и поэтому не принимают во внимание «бессознательное». Для Воронского этот герой — «боец за социальную справедливость, здоровый, крепкий, дисциплинированный, общественный человек, который бьется за новый общественный строй»⁴¹⁰, своего рода русский американец, который творит чудеса в экономическом и социальном преобразовании страны, разрешает загадки вселенной с помощью науки и заменяет собой «лишних людей» — героев традиционной русской литературы. В сущности, его прототипом является русский революционер:

«В это грозное время, как никогда, требуется воин, особый солдат эпохи. Он всегда воин, всегда на часах. Он не демобилизуется, его отдых случаен и непрочен. Он всегда находится в массах, с массами. Он с ними в окопах, в блиндажах. Он должен развить в себе презрение к смерти. Он должен свое интимное, личное так слить с общественным, чтобы оно не мешало в походной боевой жизни, должен брать легкую личную поклажу и иметь все боевое снаряжение <...> он должен чувствовать себя в старом обществе как во вражеском стане. Он должен уметь ненавидеть старый мир, как своего личного врага, он всегда готов. Он не имеет “дома”...»⁴¹¹.

Эта страничка из грошевого катехизиса марксизма превосходно отвечала ожиданиям идеологов, которые в начале двадцатых годов выступали в качестве критиков в «Красной нови». Ей вполне могли бы позавидовать самые истовые напостовцы. Но как можно было применить ее к описанию человеческих — и литературных — характеров, о которых говорилось следующее?

«Человеческие характеры — глухие проселочные дороги, непроходимая чаща, сплошь и рядом сумрачная и темная. В человеческом существе заключена не одна, а много личностей, и они ведут между собой неустанную борьбу. Возраст, новая обстановка, новая социальная среда в корне разрушают наше прежнее брэнное «я», и оно сформировывается совсем по-новому. Нет ничего окончательного, застывшего, человеческая психика зыбка, подвергнута всяким превратностям»⁴¹².

Это было написано в 1928 году тем же человеком — Воронским — и окончательно подвело итог взглядам, которые были в ходу за последние три года. С «наивно-рационалистическим взглядом на психику человека», который Воронский недавно сам пропагандировал, было покончено. Правда, большинство молодых пролетарских писателей, к сожалению Воронского, все еще оставались верны прежней точке зрения. До них еще не дошло, что «нет нужды красить героя одним цветом, дабы показать общественную ценность его поведения и его взглядов». Поступки, классовая принадлежность, идеология — напоминал Воронский — не составляют всего человека: он может быть коммунистом, и при этом негодяем; буржуем, и при этом порядочным человеком⁴¹³. Человек не есть только разум, и не только инстинкт, а сочетание того и другого, и задача литературы — исследовать это сочетание. Результатом, полагал Воронский, почти наверняка будет портрет весьма несовершенной, неустойчивой фигуры с внутренними противоречиями, поскольку в человеке борются требования разных его «Я». Писателям, не сумевшим понять это, полезно поучиться у Толстого, как создавать мир «скрытых, тайных, бессознательных намерений, о которых человек чаще всего не подозревает даже»⁴¹⁴. Лежнев же полагал, что современный писатель мог бы исследовать подобный конфликт, показывая, «как новое пролетарское мироощущение, новый строй чувств и навыков борется внутри человека с ветхим Адамом традиционных

привычек, настроений, вкусов, с налипшими на пролетариат наслоениями прошлых веков, с отпечатками, оставленными в его душе господствующими классами»⁴¹⁵. По мнению Воронского, этот конфликт наиболее драматично был представлен в характерном, как он считал, герое попутчиков — «лишнем человеке», который нашел применение своих сил в бесшабашной и полной превратностей и опасностей жизни Гражданской войны, но не смог приспособиться к обыденным реальностям НЭПа⁴¹⁶. Каждый класс, каждая социальная группа, однако, должна дать образцы нового героя; разные по происхождению, по духовным чертам внутреннего конфликта и стремлений, они будут одинаковы. Роман Александра Фадеева «Разгром» давал поистине уникальный пример, считал Воронский, того, что можно осуществить в пролетарской литературе: его герои «интуитивны», они «не рационалистические»; «их разум, их поведение подчинены подсознательному началу в человеке» — подчинены настолько, что, сражаясь за определенные политические цели, они меньше всего думают о политике и даже никак не выражают своего отношения к большевикам⁴¹⁷.

Лежнев и Воронский признавали, что писатель, работающий методом «психологического реализма», вполне может, поглощенный таинственными сторонами психики, стать жертвой патологии и даже извращенности. Поэтому хорошо бы ему помнить, что конфликты эти «не абсолютны, а относительны» и, как сама диалектика, устремлены вперед и вверх, «как шаг за шагом этот новый человек пробивает себе дорогу, соскребает наслоения прошлого, стирает его следы»⁴¹⁸. Вот почему Воронский, восхищаясь Прустом и Достоевским как мастерами раскрытия внутреннего мира человека, отдавал предпочтение первому, видя в нем писателя, который «не терзает читателя», бесцельно упиваясь «психологией», а ведет своих героев к пониманию порядка вещей, к определенному решению⁴¹⁹. Когда он предостерегал, что «лишние люди» уже прошли свой путь, то, надо думать, ожидал от их преемников большего умения приспособливаться к жизни; идеалом же по-прежнему оставалась гармония всех внутренних «я». Однако описания этих преемников он так и не дал, а счастливая гармония отодвигалась куда-то в туманное коммунистическое будущее. А пока писателям предлагалось показывать человека таким, каков он есть, «со всеми, подчас мучительными дисгармоническими противоречиями, сомнениями и вывихами»⁴²⁰. Конечно, проще и безопаснее создавать героев, которые поступают и говорят исключительно правильно, но такие герои ни убедительными, ни реалистичными, ни героическими не были. И метод «психологического реализма» был признан достойным, несмотря на все связанные с ним риски.

Не менее важное значение придавалось «большому» или «монументальному» в буквальном смысле этих слов: физическим размерам и нравственному величию. В этом, в значительной степени, заключалась

заражающая сила искусства. Чем больше размер, тем больше воздействие, чем больше воздействие, тем больше заразительность, чем больше заразительность, тем лучше само произведение. Невольно вспоминается классицистская доктрина о «простоте величия, которое заполняет воображение», как об этом сказал Сэмюэл Джонсон, и связанная с ней идея возвышенного. Федор Жиц, используя сравнение, весьма сходное с тем, какое употребил Лонгин, объявил «Войну и мир» величайшим романом просто потому, что он больше размером любого другого прозаического произведения: «С точки зрения мастерства, — восклицал Жиц, — какая-нибудь десятистрочная миниатюра может быть так же прекрасна, как и “Война и мир”, но по своему значению, художественному и идейному воздействию между ними такая же разница, как между маленьким ручьем с чистой водой и многоводной судоходной рекой»⁴²¹. В том же духе Д. Аранович утверждал, что архитектура — единственное искусство, способное схватить и воссоздать дух революции, потому что она — самое крупное, массивное из всех видов искусств. Живопись следует отнести к *passé**, так как живопись не может «передать эпический строй революционной эпохи необычайных масштабов в пределах ограниченной «золотой» рамой чрезмерно условной и дряблой поверхности двухметрового холста»⁴²².

«Монументальная» точка зрения на литературу вела к пересмотру понятия жанра радикальнейшим образом. В сущности, она создает только два жанра — монументальный и немонументальный, — по которым традиционные жанры распределяются согласно размеру. Никаких реально существующих различий между эпической поэмой, романом и драмой не проводится: все они считаются способными изображать действительность в монументальной манере. Количественное различие между большим и малым подразумевает, конечно, и качественное различие, которое может быть выражено терминами «высокий» и «низкий» (эта оценка в «Красной нови» терминологически не оформлялась, тем не менее, она там присутствует). О различных компонентах «большого» или «высокого» жанра судят как о фактически идентичных в структуре, функции и цели и награждают привилегиями высшего класса. Очевидно это имеет в виду К. Локс, когда говорит, что эпической поэме и роману «открывается героика истории», о чем мы можем «философствовать, спорить и рассуждать», тогда как там, где дело касается лирики, мы должны «слушать, чувствовать и молчать»⁴²³. «Малые» или «низкие» формы естественно занимают куда более скромное место в системе, которая строится на основе размера. Аранович, приводя аргументы, весьма похожие на приводимые Писаревым, даже предлагал вообще выбросить их на помойку или, в самом крайнем случае, коренным образом изменить. Живопись, например, всю передать в музеи; скульптуру ограничить изготовлением барельефов, кото-

*здесь: устаревшая (*фр.*).

рые придали бы «эпическое» значение «большому» жанру — архитектуре⁴²⁴. Что касается литературы, то тут нам остается только строить догадки; с разработкой системы жанров — такой, какую мы предложили выше, — в «Красной нови» никто не выступал, тем не менее она подразумевалась. Малые жанры, предположительно, должны были выполнять некие полезные, практические функции, которые «большая» литература не могла, да и не должна была на себя брать, рискуя погрязнуть в мелких подробностях и скатиться в яму натурализма. Этнографические очерки, например, могли поставлять документальный материал, из которого черпали бы эпические поэмы и романы. Фельетон и другие легковесные формы могли помогать в подготовке масс к встрече с серьезным искусством. Лирические стихи компенсировали бы отсутствие занимательности, неизбежное в благоговейном и возвышенном.

Художественной прозе оказывалось предпочтение перед другими повествовательными средствами — возможно, потому, что она лучше передавала течение жизни и нравилась самому широкому кругу читателей. И еще потому, что составляла славу литературы девятнадцатого века. Воронский считал одним из главных недостатков пролетарской литературы то исключительное значение, какое в ней придавалось поэзии за счет прозы. Из всех жанров прозы самым ценным считался роман. Прежде всего, он был, или мог быть, как показал пример «Войны и мира», самым объемным, самым вместительным полотном. Когда в 1924 году появился роман Константина Федина «Города и годы», у критиков, которые мрачно отмечали засилье коротких форм и были крайне обеспокоены отсутствием романов, вырвался громкий вздох облегчения: теперь уже не могло быть сомнений, что литература возродится; большое полотно означало зрелость искусства и величие эпохи. В 1926 году Воронский с удовлетворением отмечал, что и в поэзии, и в прозе длинные произведения стали скорее правилом, чем исключением⁴²⁵.

В предпочтении, которое оказывалось роману, дело было, однако, не только в объеме. Лежнев призывал «создать <...> искусство, которое сумеет воспроизводить жизнь в ее непрерывном развитии, в становлении, которое в действительности сегодняшнего дня сумеет показать ростки завтрашнего, зерна грядущего, которое сможет передать жизнь в непрерывном обновлении ее форм»⁴²⁶. В то же самое время предполагалось, что это диалектическое искусство будет служить задачам изобразительности, создаст ощущение осязаемой реальности, достоверность которой подтверждается обыкновенными чувствами и опытом. Без сомнения, роман лучше всего соответствовал этому двойному взгляду на опыт: роман сосредоточен на процессе и на том, что критик Иан Уотт назвал «логически последовательной нравственной структурой» (coherent moral structure), неспешно, но целенаправленно разворачиваемой во времени и пространстве, которую плотная сеть деталей делает убедительно конкретной⁴²⁷. И снова путь указывал Толстой:

«В чисто художественном воспроизведении Толстого все совершается во времени и в пространстве, там все живет и умирает... Рождение и смерть, добро и зло, красота и безобразие, радости и печали, все эти и им подобные противоположные ценности выступают в художественных созданиях нашего гениального мастера не в абсолютных вечных формах, они не являются непримиримыми метафизическими сущностями а, напротив того, представляют собой звенья одной и той же общей, живой, неразрывной цепи, где качество каждого отдельного звена определяется количественными отношениями... Это и есть диалектический взгляд на вещи и в то же время самый гуманный взгляд... Иначе говоря, творчество Толстого покоится, подобно научному исследованию, на опыте... Следуя этому строго объективному методу, Толстой был реалист в истинном смысле этого термина»⁴²⁸.

Такие свойства романа делали его превосходной ареной для нового героя; критики просто не мыслили один без другого. Борис Губер, не задумываясь, отказывал рецензируемому им новому произведению в названии «роман», потому что «в книге нет *героя*, что особенно заметно при обилии персонажей, равнозначных в фабульном отношении»⁴²⁹.

Идеальный роман, каким критики «Красной нови» его себе представляли, был чем-то похожим на то, что в другом веке называли бы «хорошо сделанным» произведением. От художника ждали, что он станет создавать «одну могучую цельную и гармоничную картину» жизни, симметричную во всех ее частях⁴³⁰. Фабульная линия в нем должна быть достаточно сильной, чтобы правдоподобно объяснять изображаемый диалектический процесс. Это не была фабула в том смысле, в каком она понималась серапионами, и лефами, и формалистами, а нечто большее: она могла дать чистую, экономную, почти правильную форму искусства, полностью сосредоточенного на событии и тем самым исключавшего авторские вторжения и «психологизирование». Литература, которая мыслилась критикой «Красной нови», обладала как раз теми качествами, против которых резко возражали другие, а именно: неспешное, даже замедленное повествование; неколебимое чувство хронологического времени; сложная фабула с четко нарисованными портретами персонажей и ориентация на открытую мораль. Критики «Красной нови» весьма неодобрительно относились к открытому финалу, который любили многие писатели и которым восхищались серапионы и формалисты, считая, что они копируют «настоящую» жизнь, неструктурированную и неэстетизированную. Именно по этой причине Воронский не принял творчества Замятина: в его типических историях в центре был «миг» индивидуального бунта, но все кончалось утверждением бесчеловечной и безликой жизни, против которой был поднят этот бунт⁴³¹. Такие же претензии предъявлялись и к размытым характеристикам. Так, Лежнев критиковал Бориса Губера за то, что в «Шарашкиной конторе» тот обрывал повествование в момент наивысшего напряжения действия вместо того, чтобы довести его до «психологической кульминации»:

«Такие концы хороши были в чеховскую эпоху, когда жизнь раз-
вертывалась на ровной плоскости: неожиданность внезапно оборван-
ного конца была тогда лишь чисто внешней неожиданностью, внеш-
ним эффектом конструкции. Взяв любой отрезок жизни чеховского
героя, мы без труда можем определить, как пойдет его дальнейший
путь. Не то в наше время, когда плоскость разбита переломными гра-
нями. Оборвать теперь на грани перелома — значит дать действитель-
но фрагмент, нечто лишенное внутреннего центра и завершенности,
незаконченный художественный организм»⁴³².

Эти настоячивые требования развязки, надо полагать, отражали
тенденцию видеть в произведении искусства живой организм с соб-
ственным жизненным циклом развития — рост, зрелость и смерть.
Предлагать же еще что-то в искусстве — как и в жизни — означало
впадать в фальшь. Читателя следовало провести через весь жизненный
цикл до конца, а не бросать его, предоставляя самому пробиваться в
бесконечном, движущемся по кругу мире; его прирожденное чувство
гармонии требует, чтобы прозвучал заключительный аккорд — в ис-
кусстве, как и в самой жизни.

Таким образом, для «Красной нови» ценность произведения искуст-
ва зависела от двух факторов: от значения идеи, которая в нем воплоща-
лась, и от полноты, с которой оно эту идею выявляло. Идеи либо были,
либо не были приемлемы для искусства: вопрос о степени их приемлемо-
сти, по-видимому, вообще не существовал. А раз так, то груз этот цели-
ком падал на само произведение: его достоинство измерялось объемом
реальности, который оно сумело правильно показать. Все жанры искуст-
ства могли выявить идею с равной полнотой, но «монументальное» обла-
дало возможностями сделать это с наибольшей вероятностью.

Это новое представление о реализме покончило с тенденцией от-
носиться к художественной литературе снисходительно — словно к
популярному путеводителю, бедкеру. Еще недавно политические со-
общения, социологические исследования, экономические обзоры, бы-
товые очерки, стихи, рассказы и короткие зарисовки — все восприни-
малось как более или менее равноценные источники «информации» о
Советской России. Теперь благодаря переменам в структуре «Красной
нови» грань между художественной литературой и другими видами
письменности обозначилась более четко и резко. Статьи на темы не
литературные и рецензии на работы, не имеющие отношения к худо-
жественной литературе, появлялись все реже и реже, пока не исчезли
окончательно. Бытовые очерки и репортажи, которые поначалу уютно
сосуществовали с повестями и рассказами, теперь были изгнаны в отдел
«Из земли и городов». Редакция всячески старалась возродить старые
жанры — особенно роман и рассказ, — заполняя ими первую треть стра-
ниц журнала. Критика уже не походила на политические трактаты, а
пыталась выявлять и обсуждать проблемы, свойственные литературе.

К 1924 году критики уже превосходно знали, *что* тогдашним авторам следует писать и *что* таким журналам, как «Красная новь», следует печатать. Программа для литературы складывалась параллельно с теорией «искусства как познания». Теперь требовалась критика, которая сделала бы эту программу авторитетной; любой журнал, притязавший на долгую жизнь, — а какой журнал на это не притязает? — должен соответствовать такому требованию. Однако теория «искусства как познания», особенно в том, что касалось концепции «бескорыстности», воздвигала трудноодолимые препятствия. Одно из них состояло в тенденции отступать от произведения искусства как такового в область философии, с одной стороны, и психологии, с другой. Вторым была доктрина «искренности», которая, в сущности, освящала любое побуждение, какое только могло завладеть автором, и делала критику неуместной. И еще одно — неспособность, по причинам, указанным выше, позволить «форме», «образности», «языку» свободно осуществляться. Тем не менее критики из «Красной нови» продолжали настаивать на том, чтобы любая дискуссия о природе литературы концентрировалась вокруг самого литературного произведения; в противном случае, считали они, невозможно объяснить ту сторону человеческого опыта — «эмоциональную», — которая познается только через искусство. При таком положении дел неизбежно вставал вопрос: *что* в произведении литературы пробуждает надлежащую эмоцию и как показать это писателю так, чтобы он воспользовался полученным уроком для достижения соответствующих результатов.

«Бескорыстность», или «свобода от всякого интереса», отмечала, по крайней мере, эмоцию, свойственную только искусству. Однако сама по себе она не могла служить рабочей установкой в практической критике. Эстетические запросы шире искусства и могут удовлетворяться целым рядом разнообразных предметов, не имеющих никакого отношения к искусству: X может получать такое же наслаждение от созерцания гороскопа, какое Y от созерцания живописи. Лежнев считал, что все эстетические запросы могут удовлетворяться предметами практичными и полезными, и пытался определять искусство как нечто, создаваемое с намеренно эстетической целью. Тут мы оказываемся перед непоколебимым *de gustibus non est disputandum**. Но разве нет вкусов испорченных и извращенных? Наслаждение, «свободное от всякого интереса», может сказать нам, что данное произведение, пожалуй, ценно как искусство, но оно явно не может сказать нам, какого рода эта ценность и в чем она коренится. Для Канта само признание этой проблемы означало первый шаг к ее решению в сверхчувственной сфере. Но ни Плеханов, ни Аксельрод не могли следовать Канту — хотя логи-

*О вкуса не спорят (лат.).

ка этого требовала, — потому что они утверждали, что при объяснении искусства должны так или иначе фигурировать исторические и социальные факторы. Аксельрод критиковала Канта за то, что способность эстетического объекта давать наслаждение он возводил в «абсолютную сущность», как и за то (довод, напоминавший аргумент Воронского против Фрейда), что он превратил «индивидуальную специфическую психологию в метафизическую систему эстетической трансцендентной ценности, лишенной по существу исторических и социальных корней»⁴³³. Плеханов пытался придать Канту социологическую окраску, оговариваясь, что «свобода от всякого интереса» в суждении вкуса относится к отдельному лицу и неприложима к общественному человеку; и потому что «мы имеем в виду общественного человека, у нас остается место и для взгляда Канта» — иными словами, можно говорить о бескорыстном, «внезаинтересованном» созерцании искусства. Вот таким образом Плеханов пытался совместить несовместимое, так как этот довод легко свести к тому, что либо критика вообще ничего не стоит, поскольку каждое суждение совершенно индивидуально, а потому ничего не определяет, либо критика, будучи обязанной учитывать «окружающие условия», каковы, считается, формируют искусство, не может, по сути, судить искусство как искусство. Плеханов, однако, настаивал на том, чтобы это «либо... либо» поменять на «как... так и»: искусство социально обусловлено и суждение о нем «свободно от всякого интереса»⁴³⁴. Воронский, как мы видели выше, придерживался того же взгляда.

Здесь намечается своего рода критика на основе консенсуса. В любое время «хорошо» то, что люди считают хорошим. Если это так, то критика становится не столько изучением отдельных произведений, сколько констатацией того, что публика о них думает и как на них реагирует. Сумма бескорыстных положительных оценок — назовем их так — устанавливает, в последнем счете, общую модель. при этом не нужно спрашивать читателя или даже массу читателей, чтобы обнаружить, происходят ли бескорыстные реакции и являются ли, следовательно, рассматриваемые произведения художественными. Нужно только посмотреть на сумму бескорыстных положительных оценок, выражающих суждения вкуса в каждое данное время. Сама популярность книги, следовательно, уже есть некое указание на то, что она «художественна».

Совершенно ясно, что это вряд ли удовлетворительный критерий для оценки современных произведений, когда мотивы для наслаждения ими (выраженного, возможно, покупкой книги) могут быть далеко не бескорыстными. Однако там, где речь идет о произведениях, пользующихся несомненным успехом и выдержавших испытание временем, вопрос решается легче. То, что удержалось во времени, можно считать «заразительным» — то есть несущим в себе искру того, что способно вызывать бескорыстные реакции. То, что дольше всего со-

хранило привлекательность, можно считать, пользуется всеобщим интересом и содержит, говоря языком теории «искусства как познания», непреходящие эмоции и художественные идеи. Критерий прекрасного, как и критики, может, следовательно, быть построен на том, что человек считает прекрасным; и этот критерий, сумма таких литературных произведений, может изучаться с целью обнаружить то, что, по всей вероятности, вызвало «заражение». В своем новом определении искусства — как воссоздания непосредственных впечатлений — Воронский не идет так далеко, чтобы утверждать, будто чем произведение старше, тем оно лучше; однако он ясно говорит нам: то, чего мы добиваемся, чтобы сделаться цельными, лежит в прошлом — там эти впечатления сияют ярче, и мы можем вернуть их через искусство к ним наиболее близкое. Интерес критики, следовательно, направлен не на процесс наслаждения литературным произведением и даже не на саму бескорыстную эмоцию, а на то, *что* в литературном произведении вызывает наслаждение им. А поскольку выше всего ценится долгая жизнь, то именно классика — произведения, которые, по определению, выдержали испытание временем, — должна изучаться, чтобы ответить на вопрос: что в них, поколение за поколением, продолжает изображать и передавать тот род эмоции, который присущ искусству. На них построены критерии, которые использует критика, которые направляют литературу.

III

Мы подходим к последнему звену в логической цепочке, выкованной теорией «искусство как познание», чтобы соединить русских писателей-классиков с современной литературой. Расторжение уз, которые связывали искусство с классом, сделало классиков востребованными; концепция искусства как нерасщепляемой материи сделало их творчество необходимым, чтобы теперь, исходя из нужд практической критики, объявить их великими художниками. «Классики всегда стояли на уровне своей эпохи, а многие из них были ясновидцами и прозорливцами будущего. Они были глубоко идейны; им были созвучны лучшие идеалы человечества их времени <...> У великих художников «ныла душа» не бесхребетной, нудной, бездейственной тоской, а той, что преображает жизнь... И потому он [писатель. — Р. А. М.] сочинял не побасенки, не растекался мыслию по бумаге, не вязнул беспомощно в материале, не растворялся в мелкой злободневности, не рассказывал о поучительных и интересных случаях и историях, а создавал вещи монументальные, давал исполинские обобщения, открывал широчайшие перспективы и горизонты, делался учителем жизни, проповедником; равным образом он не застревал в голом схематизме, в декларациях и прокламациях, в надуманности и нарочитой, надутой тенденциозности <...> Великий дар обобщения, цельность художественного творчества, гармоничность произведения, сила его воздействия

на читателя находились в прямой и непосредственной зависимости от того, насколько писатель проникался великими чувствами, настроениями и идеалами своего века»⁴³⁵.

Лучшего обобщения всего того, что, по мнению Воронского, было плохо в современной литературе и как это исправить, нельзя и желать. Писателю, считал он, нужно только обратиться к классикам за образцами той манеры письма, которая годится для современной литературы: к Пушкину за ясностью, искренностью и непревзойденной простотой, которые определяют новый стиль; к Толстому, этому романисту из романистов, за динамической реальностью, пульсировавшей под текущими, повседневными событиями, и за безжалостной честностью, срывавшей покровы искусственности и фальши. Писателей призывали «подражать» классикам — правда, сделав необходимые уступки современному читателю по части языка, специфических деталей и такого прочего, — стремиться к монументальности и широкому видению, культивировать весь спектр тем, жанров и форм, какими владели прославленные предшественники, обратив особое внимание на роман⁴³⁶.

Полное единство произведения считается марксистами само собой разумеющимся: «идея», проводимая в произведении, если она «верна», обладает чуть ли не магической силой спаять все его компоненты воедино. Отсюда, казалось бы, логически должно следовать, что, если «содержание» определяет «форму», то любые изменения в первом должны повлечь за собой изменения второй. И среди марксистов наиболее подробное изложение этого положения дал В. М. Фриче. На его взгляд, история страны развивается как последовательный ряд «стилей», которые формируют экономические отношения, правление, искусства. Так, во Франции семнадцатого века:

«Политическая экономия, абсолютическое государство, декартова философия и классическая поэзия — это лишь в разных областях культуры XVII века проявление единого стиля — стиля меркантилизма, известного момента в развитии торгового капитализма, носителями которого были торгующее дворянство и владельцы крупных мануфактур, торговая буржуазия дворянского и купеческого происхождения. Классический литературный стиль, таким образом, — лишь свое, в своей области, проявление тех рационалистических энергий, которые одновременно действовали в области экономического и политического строительства»⁴³⁷.

Задачей критика, следовательно, становится определение отношения различных «поэтических» стилей к различным «экономическим» стилям. Изменения, утверждает Фриче, происходят либо эволюционным, либо революционным путем — то есть, либо постепенно, либо скачками. И снова, именно «стиль» данного времени определяет, какой темп тут господствует:

«Развитие поэтических форм идет «скачками» в тех случаях, когда в производстве происходят резкие сдвиги или когда на смену одному классу

идет другой, или, наконец, и тогда, когда в психо-идеологии класса в силу внешних причин происходят существенные и резкие перемены. Развитие поэтических форм идет, напротив, путем частичных изменений, «эволюционно», когда в экономическом базисе, в классовой структуре и в психо-идеологии класса царит сравнительно устойчивость и нет места значительно существенным изменениям и потрясениям»⁴³⁸.

Положения Фриче — неотвязно напоминающие контовские⁴³⁹ — позволяют несколько усложнить их и уточнить. Например, согласно этим положениям считается, что возможно заимствование стилей, которые не соответствуют экономическому базису⁴⁴⁰, и что в какой-то единый стилистический период истории могут творить писатели с различными классовыми психологиями. Но тут, естественно, у любого историка литературы возникает вопрос, которого Фриче избегает касаться, а именно: как объяснить тот факт, что некоторые формы, такие как сонет, рассказ, трагедия, по всей очевидности, продолжают покорять сердца писателей и читателей на протяжении многих поколений? Или, поставим этот вопрос иначе: вправе ли марксист полагать — как полагал Воронский — что литература одного века может попросту обличиться в формы литературы иного, совсем другого века? Этот вопрос, видимо, нисколько не беспокоил Фриче, но очень беспокоил некоторых марксистов. Георг Лукач, например, считает, что в каждом жанре есть идея одному ему соответствующая, хотя все жанры являются, по всей вероятности, отражением господствующей идеи своего времени. Трагедия и эпос, например, зависят, соответственно, от веры в судьбу и чувства гармонии с природой замкнутой вселенной. Но эти идеи, доказывает Лукач, уже утратили свое значение: трагедия и эпос вышли из моды и должны сойти со сцены⁴⁴¹. Довести эти мысли и эту линию до их логического конца среди советских марксистов выпало на долю октябристов и лефов:

«Все существующие литературные формы возникли как метод передачи содержания, отвечающего идеологии того или иного класса той или иной эпохи. Все они имеют социальные корни, глубоко отличные от социальных корней рабочего класса. Поэтому ни одна из них не является формой, пригодной для пролетарской литературы»⁴⁴².

Поэтому, заявляли октябристы и лефы, советской литературе также неуместно принимать формы, как и идеи классической литературы. Все старые формы, роман особенно, должны быть списаны в архив и так или иначе найдены формы, достойные новых идей, помогающих делу пролетариата. Но как именно это сделать, они не предлагали. И, по всей видимости, их не смущал тот факт, что некоторые лучшие пролетарские писатели принялись за рассказы, которые несли на себе явную печать традиции.

Большинство русских марксистов были настолько ослеплены девятинадцатым веком, что следовать логике оказалось им не под силу. С другой стороны, они не сумели изобрести никакой альтернативной

теории, которая объяснила бы происходящее несоответствие: при изменении идей, формы остались неизменными. Проблема эта не решена и по сей день. В «Красной нови», однако, можно различить слабые очертания концепции изменений в литературе, которая обходит это несоответствие, позволяя сохранить все традиционные жанры. Эта концепция всегда присутствовала в журнале невысказанной посылкой; однако у нас есть достаточно ключей, чтобы позволить себе предположить, как бы она прозвучала, если была бы сформулирована и оглашена.

В качестве отправной точки можно взять обмен мнениями между В. Блюменфельдом и А. Лежневым по поводу природы лирической поэзии. Блюменфельд, писавший для пролетарского журнала «Горн», утверждал, что все традиционные стихотворные формы должны быть упразднены, особенно формы лирической поэзии, которая порождена индивидуализмом и религиозностью, выражает алогичную, инстинктивную сторону человеческой личности, а потому не способна дать ничего ценного новой культуре, построенной на коллективизме, оптимизме и разуме⁴⁴³. Ему возражал Лежнев. «Каждая форма, — писал он, — *относительная*, и лирика греков в такой же мере настоящая, как и декадентская лирика. И с точки зрения пролетариата, лирика греков, может быть, окажется более «настоящей», чем декадентская»⁴⁴⁴. Смысл лежневского высказывания весьма расплывчат — возможно, потому, что Лежнев использует — или так это кажется — слово «форма» в двух разных значениях одновременно. Одно относится к характеристикам языка, стиля и образности, которые зависят от времени, места и национальной культуры, а потому отличаются от произведения к произведению, от страны к стране, от поколения к поколению: они являются «относительными». Другое относится к тому аспекту формы, который делает роман романом, эпос эпосом, лирику лирикой. Это то, что обычно называют «жанром», и для Лежнева, надо полагать, зависит от точки зрения или идеи, которая не подвержена эрозии временем или капризам тематики, а поэтому может преодолевать барьеры, воздвигаемые языком и социальным строем, одинаково доходя как до пролетариата, так и до греческого рабовладельца. Она не является «относительной». Парадокс неизменяющейся изменчивости объясняется лавированием этими двумя категориями формы в пределах одной работы; эти две категории, поочередно, соответствуют двум категориям реальности, различаемым в теории «искусство как познание»: осязаемой, физически существующей, которая изменяется во времени и в пространстве, и реальной реальности, которая не изменяется. Именно первый род формы, надо полагать, имел в виду Воронский, когда утверждал, что писатель должен «осовременивать» образность в своем произведении, не меняя существенных характеристик жанра; в конце концов, тот «мир», который мы видим перед собой, постоянно меняется, не производя существенных изменений в реальном мире за его пределами.

Жанры, однако, подвержены колебаниям моды. Одни — как эпос

на начальной стадии развития древней Греции или роман в Англии восемнадцатого века — господствуют в одни времена, другие в другие. Марксисты, вроде Лукача, наделявшие каждый жанр определенной идеей, не испытывали трудностей в объяснении этого феномена: с изменением идеи автоматически заменяется и жанр, ее отражающий. Но в «Красной нови», насколько мы можем судить по разбросанным по страницам журнала свидетельствам, не придерживались этого положения. Напротив, там скорее считалось неоспоримым, что каждое произведение искусства воспроизводит, более или менее адекватно, тот же самый мир идей. А раз так, то значение имеет только то, какую часть этого мира данный жанр в себя вмещает. Некоторые идеи и техники рассматривались как «ложные» — не столько сами по себе, сколько из-за того, что мешали доступу к той реальности, какой должно заниматься искусство. Поэтому ответ на вопрос: «Насколько то или иное произведение хорошо?» зависит от ответа на вопрос: «насколько оно обширно по охвату действительности?»

Так как критерием достоинства произведения оказался его размер, предпочтение отдавалось большим жанрам — таким, как роман. Но и малые жанры не обходили вниманием. Скорее всего потому, что ни один жанр не в состоянии показать всю действительность; малые жанры нужны как дополнение, чтобы дать нам изображение того, для чего в больших жанрах, при их величии, не находится места. Если мы правильно установили негласную линию аргументации, которая подспудно присутствует в «Красной нови», то мы увидим, что там предлагался целый большой ряд жанров, с романом во главе и короткими не художественными отрывками — назовем их так — в нижнем конце ряда. Каждый следующий, начиная от нижнего звена, жанр открывает более широкий вид на действительность, и весь ряд, в его совокупности, дает нам почти полную — насколько это возможно — картину действительности. Если искусство является отображением реальности, то оно должно в целом, состоящем из всех отдельных произведений искусства когда-либо созданных, отобразить почти всю реальность. Такая концепция воодушевляет на создание новых жанров, а также помогает сохранить те, которые уже активно используются: чем больше воспроизведений действительности, тем лучше.

В «Красной нови» считалось аксиомой, что преобладание в тот или иной исторический период больших форм есть признак существования зрелой литературы. Такова была литература девятнадцатого века, несмотря на политическую и экономическую отсталость. Советской литературе, конечно же, следовало проявлять такую же, по крайней мере, зрелость. В середине двадцатых, однако, нормой по-прежнему были малые формы. Вот почему Воронский мог заявлять, что «для нашего века хватит ... Гоголя, Толстого, Пушкина, Чехова, Мопассана, Анатоля Франса, Бальзака и других» и мог доказывать, что его настоящие призывы «назад к классикам-реалистам» вовсе не реакционны

(в чем его обвиняли октябристы), а прогрессивны: зов «вперед к классикам, к Гоголю, к Толстому, к Щедрина»⁴⁴⁵, к животворящему потоку русской литературы.

Молодым писателям, стало быть, стоило читать русскую классическую литературу не просто потому, что она выдержала испытание временем, и это доказывало ее «заразительность», но потому, что ее мастерски написанные романы означали зрелость. А советская литература никак не могла метить ниже. В критике «Красной нови» стало привычным мерить писателей-современников по соответствующему предшественнику, и чем больше было сродство, тем лучше. Так, Воронский возлагал на Толстого ответственность за «психологическую» напряженность в советской прозе — за воспевание плоти, крови, любви, смерти, секса; представлял Сейфуллину продолжательницей «деревенской» традиции писателей о народе — Бунина, Тургенева и других; сопрягал Бабеля с Мопассаном, Чеховым и Горьким (с Мопассаном его связывал скепсис, с Чеховым — грусть, с Горьким — романтизм); усердно сравнивал «Конармию» с «Войной и миром»⁴⁴⁶. И уж не пожалел чернил, расписывая родословную Демьяна Бедного и сляясь доказать, что он серьезный поэт (а это даже тогда у многих и многих вызывало сомнения). «Эзоп, Пушкин, Некрасов, Крылов, — декларировал Воронский, — им Демьян сродни в такой же степени, как и народному коллективному безымянному творцу частушек, песен и сказок». Стих Бедного отправлялся от «пушкинской народной простоты», которую исказила эпоха декаданса, однако вновь «раскрепостила» Октябрьская революция. Еще Воронский открыл, что любимые персонажи Демьяна Бедного восходят к классикам — правда, «шкура» у них новая, но «сердце» то же: «Мы их встречали у Некрасова, у Успенского, у Щедрина, у Короленко и других. Они — старые знакомцы наши по русской литературе». Народность в творчестве Бедного, как и его «гражданственность», продолжали лучшие традиции классической литературы. К моменту, когда Воронский закончил статью, читатель уже смог обозреть чуть ли не всю русскую литературу и разобраться в сути дела⁴⁴⁷.

Предполагалось, что у советского писателя по сравнению с классиками было много преимуществ, среди прочих — он обладал лучшими в мире идеологическими основами и творил в обществе, сочувствовавшем его усилиям. От него ожидали, что он, пустив в ход эти козыри, подыметя над своими предшественниками и откроет новые художественные истины. В. Правдухин считал, что Фадеев «преодолеет» Толстого, связав внутренний мир своих героев из романа «Разгром» с их классовым происхождением⁴⁴⁸.

Писания Сейфуллиной о деревенской жизни считались богаче и реалистичнее, чем любое произведение, созданное за долгую историю деревенского жанра⁴⁴⁹. А Демьян Бедный выделялся на фоне традиционной русской гражданской поэзии как лучший гражданственный поэт,

а как автор басен затмевал аж самого великого русского баснописца:

«Басни Крылова лишены большого социального содержания, они общежитейского, обывательского характера. Басни Демьяна — острый стилет, который наносит удар за ударом злему классовому врагу. Это — насквозь социальная басня»⁴⁵⁰.

К 1924 году критики обнаружили признаки поворота литературы к большей «классичности» и «монументальности». Поэты — в особенности Есенин, Казин и кое-кто из октябристов — казалось, обновляли свой стиль в манере, весьма сходной с пушкинской, отдавая предпочтение простому открытому стиху. «Орнаментализм» выглядел теперь как последнее прибежище закоренелых выкрутасников. Ненавистное влияние Андрея Белого постепенно сходило на нет. Появились большие произведения, возрождался роман; в литературу вновь входили этические и нравственные проблемы.

При всем том у кого повернулся бы язык сказать, что явился новый Пушкин? Или, что сатирики могут равняться со Шедриным? Или, что нашелся романист, который может соперничать с Толстым? Фадеев, возможно, и «преододел» Толстого по части классовой характеристики своих героев, но, как вынужден был признать тот же Правдухин, не сумел создать полнокровные характеры — характеры, которые на самом деле дышат и двигаются, — а это вполне свидетельствовало о том, что он не достиг воспроизведения толстовской техники даже на элементарном уровне⁴⁵¹. Критикам из «Красной нови» становилось все очевиднее: в том, что действительно имело значение в литературе, творчество советских писателей далеко отставало от произведений их предшественников.

Частично причиной все большего разочарования в тогдашней литературе обычно оптимистично настроенного Воронского было, несомненно, растущее с каждым днем сознание, что она не выдерживает сравнения с классиками. Он ожидал, что ее прогресс будет, по крайней мере, явным, даже бурным; теперь же склонялся к выводу, что переоценил те препятствия, которые новой литературе необходимо было одолеть. Самым серьезным из них, на его взгляд, была графомания, владевшая сырой пролетарской молодежью — в особенности, рабкорами⁴⁵². И об уже состоявшихся писателях он резко переменял свое мнение: не прошло и семи месяцев между его восторженной поддержкой творчества Либединского, Безыменского, Тарасова-Родионова и заявлением, что все они бесталанны⁴⁵³. Даже в попутчиках он теперь разочаровался. При всей их литературной грамотности — что и говорить, рядом с пролетписателями они смотрелись классиками — ему было скучно их читать. К 1927 году он — так он чувствовал — мог фактически предсказать, что они скажут в следующей книге. Ему казалось ясным, что ни один писатель из нынешнего поколения «преодолеть» классиков не сумеет. Наступило время терпения и смирения.

Да и имело ли смысл ожидать, что кто-то «превзойдет» классиков, учитывая то отношение к прошлому, которое выработалось в «Крас-

ной нови»? Советскому писателю постоянно напоминали, что новаторство «правомерно только в той степени, в коей художник овладевает тем, что было сделано до него»⁴⁵⁴. Правда, то, что вдохновляло писателей прошлого века, пока еще не утратило животворной силы: «художественные воплощения прошлого, которое кажется уже превзойденной ступенью, являются и воспринимаются как новые истины, как откровения», потому что воспринимаются в новых условиях и поэтому персонажи из гоголевских «Мертвых душ» — Чичиков, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин — «до сих пор <...> имеют общечеловеческое, а не узкоисторическое или ограниченно-бытовое значение»⁴⁵⁵. Это подтверждалось постоянной востребованностью — «заразительностью» — Гоголя и других писателей классиков. И поэтому ни один советский писатель не мог притязать на такую же любовь читающей публики; ему оставалось скромно пытаться выведывать их секреты. Положение об «объективной ценности» и «органичности» почти напрочь стирало грани между прошлым и настоящим, превращая классиков и советских писателей в современников. Осуждение, даже замечание, произнесенное по адресу писателя-классика, почти автоматически превращалось в вызов его собрату по перу в двадцатом веке.

Даже циклы общения с массами — неуклонное занятие всех марксистов, каковы бы ни были расхождения между ними — проводились с привлечением классики. Критики из «Красной нови» считали, что идеальный читатель — под которым, естественно, разумели «массового читателя из низов»⁴⁵⁶ — видит в русской классике норму для хорошей литературы, и не только потому, что находит в классиках наилучшее выражение собственных идеалов, но и потому, что Луначарский позаботился о том, чтобы классики господствовали в школьной программе по литературе и широко распространялись в дешевых изданиях. Воронский же не устал напоминать писателям, что литература, начиная с символистов и далее, была делом крошечной группки литераторов, которых «средний» читатель не мог, да и не желал понимать⁴⁵⁷. Отсюда *ergo** напрашивался само собой. Иными словами, требование «возвратиться к классикам» было в то же время требованием, чтобы литература отвечала заказу массового читателя. Таким образом, контакты между литературой и читателем могли быть восстановлены вновь, а точки пересечения расширены благодаря дальнейшему просвещению масс — и самих писателей! — по части классической литературы. Литература, таким образом, станет общедоступной и коммуникативной, а читатель сможет функционировать как со-творец, поскольку и читатель, и писатель будут мыслить в рамках той же традиции.

У Воронского в последнем сборнике его статей есть абзац, который ясно показывает, как далеко зашло слияние критики с литературоведением, чтобы заставить нового писателя следовать своим предшественникам.

* Здесь: вывод (*лат.*).

«Отношение к бессознательному у Толстого и Достоевского с нашей точки зрения требует весьма значительных поправок. У Толстого творческой силой является лишь одно бессознательное, он не верит разуму <...> У Достоевского, наоборот, бессознательное — дьявольское, разрушительное, губительное начало <...> Соответственно с мироощущением и с мировоззрением нового поднимающегося вверх класса, соответственно с новейшими открытиями в области психологии наши художники — изображают ли они общественную жизнь и события, заняты ли они художественным анализом душевных состояний отдельного человека — обязаны по-своему осветить вопрос о взаимоотношениях сознательного и бессознательного. Усвоив прочно художественные открытия Толстого, Достоевского и других мастеров слова, они должны суметь показать в своих произведениях относительность, условность противоречий между сознанием и бессознательным; Толстым ограничить пессимизм Достоевского и Достоевским поправить оптимизм Толстого. Только тогда мы и сумеем “преодолеть” старых классиков и двинуться дальше»⁴⁵⁸.

Классики, таким образом, будут «преодолены» классиками же. То, что, на взгляд Сэмюэла Джонсона, было для писателя несчастьем — родиться слишком поздно⁴⁵⁹ — последователи Воронского стали считать для него преимуществом.

Подобная точка зрения грозила новой литературе немалыми опасностями. Сердитое замечание, брошенное Лежневым: мол, из того, что Бальмонт писал декадентские стихи, отнюдь не следует, будто лирика Пушкина тоже была декадентской — может быть, а может и не быть справедливым. Важно тут другое: Лежнева возмутил и разъярил сам факт того, что кому-то могло прийти в голову поставить этих двух поэтов рядом⁴⁶⁰. При критериях и установках критики, ориентированной на прошлое, в «Красной нови», как правило, считали, что классики лучше, потому что они — классики. Новаторство — за исключением частных случаев — вызывало подозрение: кто были они, советские писатели, не проверенные на оселке «заразительности», чтобы притязать на превосходство над своими предшественниками из девятнадцатого века в основном и главном? Разговоры о «новом» романе и «новой» лирической поэзии, по всей видимости, все больше сводились к «классическому» роману и к «традиционной» лирике, где обновлялись частности. А уж при социалистическом реализме почитание прошлого превратилось в тотемизм. То, что классики первоначально были призваны поднять — уровень критики и литературы, — они помогли сокрушить: кто же смеет спорить с авторитетами?! Возможно, в этом истинная причина, почему марксистские труды о писателях девятнадцатого столетия, за очень редкими исключениями, всегда были такими неубедительными и расплывчатыми. Именно «Красная новь» с самыми лучшими намерениями, воздвигла алтари и выработала ритуалы поклонения. То, что начиналось как освобожде-

ние от тирании настоящего, кончилось, при социалистическом реализме, рабством у прошлого.

IV

Еще в начале двадцатых стало очевидным, что под широким пологом марксизма успешно произрастает множество разных теорий искусства и подходов к критике. Литература могла служить отправной точкой для изучения истории общества — как, например, у критиков вроде Львова-Рогачевского и Когана. Или ее можно было трактовать, вслед за В. М. Фриче, как выражение «умонастроения» определенного периода, чьим контурам придавалась форма экономических отношений. «Социография», практикуемая Г. Залкиндом, занималась извлечением особенностей стиля писателя из детального изучения его родословной⁴⁶¹. Б. Арватов полагал, что литературное произведение формируют экономические отношения писателя с обществом — например, количество денег, которые он зарабатывает своим пером⁴⁶². М. Левидов исходил из «заказов», которые писатель получает от публики⁴⁶³. Другие видели в произведениях искусства полезные объекты материальной культуры (артефакты) — все равно что: ковры, или паровые подъемники, или утюги⁴⁶⁴. Некоторое время пользовалось популярностью толкование искусства как выражения жизненной силы⁴⁶⁵. Ходило еще много разных теорий, рядившихся под марксизм⁴⁶⁶.

Воронского, без сомнения, крайне раздражало — а мимо пройти он не мог — существование этой уймы теорий и теориек, грозивших внести крайнюю сумятицу. Тем не менее, как все марксисты, он считал непреложным фактом, что где-то существует великая эстетика, которая вберет в себя все враждующие теории и предпишет приемы критики для всеобщего пользования. Ему ничего не оставалось, как остановиться на таком положении. Ибо марксизм не выносит частичных решений. Это учение должно объяснить все в терминах истины, проливающей свет на всё и вся, — то есть, лишаящей явления их специфических черт, — одновременно оговаривая отдельное существование компонентов этой истины — то есть, определяя специфические черты явлений. Как выразил эту проблему Бухарин:

«...вы можете выделить какое угодно явление из области общественной жизни, какой угодно кусочек или ряд, но если в этом куске, в этом явлении, или комплексе явлений вы не увидите его жизненной функции, т. е. если вы не будете рассматривать его как некоторую органическую часть *общественного целого*, если не будете рассматривать его с точки зрения функции этого общественного целого, то вы тогда никогда этих явлений не поймете»⁴⁶⁷.

Трудность тут — а это вынуждены признать почти все серьезные марксисты — состоит в том, что существуют области человеческого опыта, которые не поддаются «социальному» объяснению. Среди них —

эмоции, видимо, всеобщие: влечение к религии, к красоте и тому подобному. Одно решение этой проблемы — списать их как «прирожденные» и, следовательно, находящиеся вне сферы марксизма. Подобно всем аргументам, касающимся первопричин бытия, этот доказывает аксиому аксиомой. Однако к нему прибегали многие марксисты (в том числе сам Плеханов) и даже заходили так далеко, что объявляли эти влечения вне компетенции марксизма. Другое решение — ограничить наш опыт тем, с чем марксизм способен справиться. Такое решение мы видим в концепции напостовцев, настаивающих на классовости искусства, а позднее в крайних версиях соцреализма, где, например, признавалось, что человек несет в себе таинственные и темные импульсы, но утверждалось, что они не могут иметь места в искусстве. Оба решения страдают очевидными изъянами: первое подрывает притязания марксизма на «всеобъемлющую» науку, второе заведомо противоречит нашему опыту. В «Красной нови» пытались найти выход, проводя различие между искусством, какое оно есть, и искусством, каким оно нам мыслится, — первое стоит вне истории и общества, второе является продуктом истории и общества. Пожалуй, это, в сущности, единственное решение; правда, оно, увы, оставляет самую существенную часть искусства вне самых существенных положений марксизма.

Сходная проблема возникает и в отношении критики: она должна объяснять специфическую природу искусства, оставаясь при этом социологической, то есть не затрагивая специфики искусства. Это очень хорошо выразил Кристофер Кодуэлл:

«... физика, антропология, биология, философия и психология также являются продуктами общества и, следовательно, правильная наука об обществе — социология — дает возможность искусствоведу применять критерии, почерпнутые из этих областей знания, не впадая в эклектику и не смешивая искусство с психологией и политикой. Есть лишь одна единственная правильная наука об обществе, которая обнажает главные активно действующие отношения идеологических продуктов общества между собой и с конкретной жизнью — это исторический материализм»⁴⁶⁸.

Марксисты по-разному находили место для специфической природы искусства; но любое серьезное объяснение этой природы — для задач и целей критики — вновь и вновь возвращает к мастерству и «форме». Так, опыт «Красной нови» показывал: искусство определялось как особый род эмоции, а эмоция эта познавалась только через формы искусства. И выстраивая мир литературных образцов, которые дадут писателям и критикам стандарты и нормы, «Красная новь» постепенно шла к преодолению главного изъяна марксизма: неспособности объяснить «форму» каким-либо удобным для применения образом. Литературный мир, однако, лежал почти полностью вне сферы социологии. Как в процессе созидания и восприятия искусства, так и

в акте критики всегда различались и разделялись друг от друга два начала: описательное (эстетическое) и следующее за ним — социологическое.

Это, в сущности, означало, что марксизму надлежит отказаться от притязаний быть *единственным* методом критики и занять более скромное место как один из нескольких возможных методов. Так, Пиксанов в работе «Два века русской литературы» защищал ряд разных критических методов на том основании, что литература — явление сложное. Сакулин, в монументальном труде «Наука о литературе, ее итоги и перспективы», предлагал, чтобы марксизм образовал, в конечном счете, лишь одну часть общего огромного синтеза. «Красная новь», вопреки собственной практике, принципиально отказывалась признавать подобные заключения, твердо стоя на том, что возможен один-единственный метод — марксистский — и что два кажущиеся раздельными начала необходимо объединить, даже перемешать⁴⁶⁹. Решение проблемы, с точки зрения «Красной нови», лежало в рассмотрении акта критики как ряда ступеней, которые все должны быть пройдены, прежде чем будет получена всесторонняя оценка. Как объяснял Геннадий Пospelов, поскольку проблема критики в основе является проблемой литературной эрудиции, то для того, чтобы раскрыть, в чем сила «заразительности» великого искусства, нам необходимо пройти три стадии: 1) собирание, классификация и описание имеющегося материала; 2) открытие и изложение законов появления и изменения явлений литературы; 3) объяснение и интерпретация литературных явлений прошлого и настоящего, а также предсказание направлений в литературе будущего. Все это потребует детального анализа, начиная с «формы», дабы установить литературные движения и школы по тематике, стилистике и приемам композиции с целью определения, что «работало» в прошлом, дав тем самым критику основу для решения, что является «художественным» в современной литературе⁴⁷⁰.

Идея Пospelова — простая в основе своей мысль разграничить в акте критики описание и толкование — приходила в голову и другим марксистам. Этот ход считался вполне удачным решением досадной, по общему признанию, проблемы: как сочетать эстетический анализ с социологическим? Казалось также, что он дает практический способ перекинуть мост через пропасть, разделяющую два главных, в двадцатых годах, подхода к литературе: формализм и различные оттенки социологии. Формалисты возражали против любого подхода, включая марксистский, который, объясняя явления литературы, выходил за пределы самой литературы или, говоря их языком, превращал вопрос об эволюции литературы (внутриприсущем литературе развитии) в вопрос о генезисе литературы (влиянии внешних факторов вроде социальных и психологических)⁴⁷¹. В свою очередь, марксисты доказывали, что формализм вообще не может считаться методом, это — лишь техника, и, следовательно, не стоит того, чтобы принимать его на равной

основе с полностью научным объяснением жизни и искусства. Правда, открывался путь к компромиссу. Лефы попытались соединить теории Пролеткульта с концепцией обновления языка и «остранением», которые шли от футуристов, но принимались и формалистами. Сам Эйхенбаум заметил, что между формализмом и марксизмом существуют точки соприкосновения, «поскольку обе эти системы имеют дело с фактом [литературной. — Р. А. М.] эволюции»⁴⁷². Еще в 1923 г. А. Цейтлин проложил пути, по которым, в конечном итоге, было достигнуто примирение: указывая, что невозможно обсуждать социологическую подоплеку литературных фактов, пока эти факты не установлены, он предлагал, чтобы формалисты занялись приведением фактов в порядок, а марксисты — их интерпретацией⁴⁷³. Этот метод получил название «формально-социологического» и в конце двадцатых годов пользовался большим успехом. Многие марксисты активно его применяли. Да и сами формалисты постепенно склонялись к признанию социальных воздействий на литературу⁴⁷⁴; многие из них стали теперь даже «социологичнее» самих марксистов, особенно поскольку формализм все чаще и чаще приравнивали к политической ереси⁴⁷⁵.

Однако формально-социологический метод не срабатывал. Прежде всего, как отметил Ульрих Фохт, ученик Переверзева, каждая «сторона» составляла совершенно самостоятельный метод, а не один «органический», или «эйдологический», метод, объединяющий два различных подхода⁴⁷⁶. На практике подчеркивалась либо одна сторона, либо другая, а в результате получалось огромное разнообразие методов под одной вывеской — от чистейшей воды формализма тех, кто, подобно Цейтлину и Сретенскому, отодвигали «интерпретацию» в задачи неопределенно далекого будущего, до тех, кто продолжал изучать «содержание» и «идеи», полагая форму объектом менее важным для их внимания. Сюда же относили гораздо больше «методов», чем Фохт себе это представлял: одни только наименования «описаний» потребуют почти беспредельного числа. Более того, должно было миновать несколько поколений, прежде чем описание материала, предусматриваемое Пospelовым, достигло бы приемлемого состояния завершенности. Согласился бы, однако, марксизм воздерживаться от суждений, пока не будут собраны все данные и даже, как и положено подлинной науке, изъясил бы готовность изменять соответственно свои послышки? Ответ, по-видимому, напрашивается сам собой: марксизм для этого слишком агрессивное мировоззрение. Наконец, в собственной практике критика в «Красной нови» неоднократно демонстрировала, что сам акт установления нормы есть акт оценки и что «социология», которая за ним следует на самом деле, является не столько вторым этапом в ходе критики, а нечто совершенно иным: установлением социальной позиции в отношении к искусству, а не его достоинств как искусства самого по себе.

Федор Жиц, обозревая длинный ряд критических установок, имевших хождение в двадцатые годы, заметил: «Еще долгое время мы вынуждены будем составлять мнение о писателе по принципу сборных детских картинок: отдельно хвост, копыта, грива, голова, а вместе взятое — лошадь»⁴⁷⁷. Это в высшей степени неприемлемо для марксиста: научная истина не терпит загадок; картина должна быть полной в существенных вещах, прежде чем начинать ее писать! Но она и по сей день неполная — во всяком случае, для добросовестного марксиста. И, пожалуй, такой и останется. Да и возможно ли изобрести подлинно «синтетический» метод, который удовлетворит как нужды искусства, так и послышки марксизма? По крайней мере, та предварительная работа, которая намечалась в «Красной нови» и последователями «формально-социологического» метода, была непрямым условием даже для гипотетического ответа на этот вопрос.

Пожалуй, только формалисты и переверзевские ученики сделали кое-что существенное для разработки реальной социологии формы⁴⁷⁸. Однако их усилия запоздали. С началом первой пятилетки для свободного исследования, для экспериментирования в искусстве и мышлении настали трудные времена; к 1934 году все это стало невозможным. Формалистов заклеивали еретиками за прежнее увлечение формой, переверзевскую школу — за «вульгарно социологические» ошибки: они стояли на том, что мировоззрение и стиль писателя неизменно определяются классом, из которого тот вышел.

В целом, марксистская теория и критика застыла на той стадии, когда многие ее недочеты, недоработки и внутренние противоречия не были определены, тем паче отработаны. Вопрос о дихотомии «форма-содержание» и на сегодняшний день остается открытым. Проблема новаторства и традиции находится в состоянии паралича: тяга к традиции оказалась настолько сильной, что почти отвалила от новаторства, а пока еще никто не придумал, как подражать тому или иному образцу, не подпадая под его власть. Критическая терминология, как правило, все еще блуждает в джунглях, разросшихся из политического слэнга, философского жаргона и нескольких остроумных словечек, пущенных в ход формалистами. Филологи проделали замечательную работу по языку и стилистике, но социалистическим реализмом она не востребована, да и не является, строго говоря, достаточно явно «марксистской»; так что мы видим повторение все тех же взглядов, каких придерживались в «Красной нови» — а ранее так называемые «позитивисты» (Пыпин, Скабичевский, Овсянко-Куликовский) три четверти века и более тому назад — взглядов, согласно которым слово выполняет своего рода знаковую функцию. Короче говоря, фактически в России за истекшие четыре десятилетия никакого прогресса в теории литературы и теории критики не произошло.

К концу двадцатых годов марксистские критики только-только входили в пору юношеской зрелости. Они уже стали задаваться кое-каки-

ми основными вопросами и начали понимать, какое огромное расстояние отделяет конечную критическую оценку от работы, которая должна ей предшествовать. Но очень многих вопросов они так и не задали, не увидели, даже в мыслях не имели. Даже те, кто сотрудничал в «Красной нови», — а они были из самых образованных критиков-марксистов, пишущих в те годы, — ограничивались весьма узким кругом вопросов. Мы не видим никаких попыток осветить — тем паче использовать — глубокие дискуссии по теории критики, которые в те годы часто проводились за пределами России, дискуссии в основном, что и говорить, не-марксистские, но имеющие, тем не менее, отношение к проблемам, каковые марксистам нужно и можно было бы творчески обсудить именно в то время, прежде чем это учение превратилось в догму. Что касается самой России, то тут наблюдалась сильная склонность в пользу социологических методов, непонятная нетерпимость к формализму и какое-то милое добродушие в отношении нескольких «академических» монографий о русских классиках, вероятно потому, что в них не афишировался какой-либо «метод», и они могли рассматриваться как предварительные исследования, ведущие к большему и серьезному обобщению⁴⁷⁹. Остается поражаться, что в «Красной нови» было сделано так много.

Достижения журнала по части критики, несмотря на малообещающее начало, нельзя не признать существенными. Сотрудники «Красной нови» были первыми в Советской России, кто попытался дать определение и характеристику литературным движениям своего времени, показать те нити, которые связывали эти движения с литературой прошлого, и твердо стоял на том, что их следует интерпретировать как часть живой непрерывной традиции. В период, когда в стране не было признанных писателей — кроме нескольких представителей предшествовавшего поколения — они отыскивали ряд молодых и совершенно неизвестных талантов, поддерживали их, опубликовали и сделали из них живых классиков. В период, когда практически не существовало никаких прецедентов, они разработали приемы и подходы к практической марксистской критике. В их работе существовало много ограниченности и недостатков. Их суждения бывали часто резки, но, как оказалось позднее, редко неверными в конечной оценке тех писателей, которых они разбирали. Их суждения бывали часто поспешными, но они предъявляли писателям высокие требования и надеялись, что те ожидания их оправдают. Порою их критика звучала диктаторски, но, как правило, она была корректной и доброжелательной. Они прошли мимо многих интересных событий в литературе, сосредоточившись почти исключительно на писателях, которые печатались в «Красной нови» и альманахе «Наши дни», но они хорошо понимали, что эти писатели создают самую значительную литературу того времени. В общем и целом, критика «Красной нови» выдержала испытание по четырем главным пунктам: она занималась лучшими писателями и су-

дила их цивилизованным образом; она убедила читающую публику, что писателей этих надо принять; она высказывала суждения, которые по большей части вошли в литературный быт; и, наконец, она и сегодня остается в силе: нам хочется читать те книги, о которых они писали в «Красной нови».

Самым же главным в деятельности «Красной нови», было, пожалуй, требование внимания и уважения к самим произведениям искусства. Если искусство — это единственный путь познания важной части мира, то мир этот, в той мере, в какой его можно познать, есть сумма всех произведений искусства, когда-либо созданных. Критики «Красной нови» понимали, что если критерием достоинств произведения искусства сделать внешнюю реальность или личный опыт, то мы лишим себя способа удостовериться, верно или нет изображен писателем мир прошлого; каждое произведение будет иметь смысл только для своего времени. Критики «Красной нови» настаивали, что нельзя исходить ни из собственных впечатлений, ни из норм, установленных обществом, основываться в своих суждениях нужно на истории литературы. Они рассматривали мир искусства как феноменологический мир, существующий сам по себе, в пределах которого и нужно оценивать индивидуальное произведение искусства, и даже сам реальный мир. Делая мир литературы самодостаточным, они преодолевали несоответствие между «генезисом» и «эволюцией», которое формалисты считали слабым местом марксистской теории. Сам критический акт таким образом оказался закрытым как для идеологов, так и для импрессионистов; акцент был сделан на традиции — в особенности на тех произведениях литературы, которые выдержали испытание временем. Критика — вернее, историка литературы — побуждали обращаться к прошлому в поисках примет и признаков того, что, так сказать, работает на века. А затем он демонстрировал свои находки с тем, чтобы они служили обучению писателей его времени. Движение назад к классикам оказалось движением к всеобщему, к универсальному — к тому, чему вряд ли станет противиться истинный, жаждущий бессмертия художник.

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА, 1923—1928

Если в начале 1920-х художественная проза была занята нанесением контуров странного, пугающего нового мира, в который вступал человек, то с 1923 года и далее она пыталась пролить свет на его хребты и низины, постичь значение блужданий по ним человека. Потому что человек стоял в самом центре этого нового мира. Уже не придаток к истории, и не жертва слепой судьбы, он теперь обладал глубоким пониманием самого себя и того, что его окружало. Романы и рассказы уже перестали быть главным образом летописью событий, настроений, впечатлений; они представляли собой арену жизни, на которой сталкивались и решались проблемы существования человека. «Проблемная» литература, так долго считавшаяся устарелой, появилась вновь. И человеку пришлось стойко бороться со своими проблемами. Он мог потерпеть поражение, но уже не мог отсидеться в стороне: мог не найти решений, но был обязан их искать. Через него художественная литература охватывала этические аспекты.

Это новое отношение между человеком и миром рассматривалось в литературе на куда большем разнообразии тем, времени, места действия и форм, чем в любой период после 1917 года. В основном этим занялась молодежь, писатели и писательницы, входившие в литературу с 1923 года. Наиболее талантливые среди них, за немногими исключениями, несли свои лучшие произведения в «Красную новь» и тем самым создавали массивный корпус для выполнения программы по новой литературе. Не то чтобы старые резервы были забыты: Пильняк, Иванов, Сейфуллина, Огнев, Никитин, Веселый по-прежнему печатались в журнале и даже пытались, с разной степенью успеха, усвоить новую манеру письма. Но они уже утратили решающее влияние на «Красную новь». Воронский все чаще числил их по разряду «орнаментализм» или «бытовизм», на который сам уже поставил крест. Теперь он зажег зеленый свет своим новым открытиям — Бабелю, Караваевой, Леонову, Катаеву, Лидину, Олеше — и их произведениям, которые публиковал между 1923 и 1928 гг., создав им всесоюзную славу. Он все еще проводил прежнюю политику, стараясь представлять публике писателей из всех классов и прослоек. Но с течением времени ему становилось все труднее ее выполнять, особенно в той части, ко-

торая касалась художественной прозы. Писатели из крестьян были наперечет. Пролетарские писатели — напротив: их число с каждым месяцем возрастало чуть ли не в геометрической прогрессии, но, как мы видели выше, Воронский считал, что из предлагаемых ими для печати произведений воспользоваться можно было очень немногими. По любым стандартам, оценивающим литературу по признаку классовой принадлежности, «Красная новь» не была «репрезентативным» журналом. Ее теперь почти целиком заполняли попутчики. Но они, если уж на то пошло, высказывали в литературе того времени самое важное.

Также Воронский продолжал — и даже расширял — свою политику объединения прошлого и настоящего, публикуя писателей старшего поколения. Горький — хотя к тому времени он поселился в Италии — по-прежнему служил журналу маркой. ««Красная новь», — писал ему Воронский в 1927 году, — была в основном ставкой на Вас, на Вашу литературную традицию, я сказал бы — на Вашу школу. Когда я думал и думаю о литературе наших дней — я всегда держу в памяти Вас — Толстого и Вас. Это — сущая правда. Из революционного подполья я следил больше всего за Вами»⁴⁸⁰. Последняя фраза — ключевая. Воронского одолевали серьезные сомнения относительно большей части горьковских вещей, и было бы весьма трудно обнаружить следы их влияния на новую литературу, которую он предпочитал публиковать. По правде говоря, Воронский платил дань личной дружбы, которая приобретала для него все большее значение, как и непосредственным связям с достойным политическим и литературным прошлым, но более всего — традиции, духу времени. Принимая во внимание обязательства, возлагавшиеся на великого литератора, патриарха пишущей братии — обязательства, которые Горький охотно выполнял, ведя обширнейшую переписку и неустомимо читая чужие рукописи, — только диву даешься, как он сам успевал создавать вообще что-то в литературе. Так или иначе, но он успевал, и «Красная новь» получала завидные образцы из тогда им написанного: несколько рассказов, литературные воспоминания, а также главы из двух больших романов — «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина». Впритык за ним из писателей старшего поколения шел Алексей Толстой, наделивший журнал тремя повестями (включая знаменитые «Голубые города») и еще одним романом из категории научно-фантастических — «Гиперболоид инженера Гарина». Кроме знакомых имен — таких как Пришвин, Шишков, Касаткин, Чапыгин — на страницах «Красной нови» появились новые для ее читателей, но уже известные широкой публике, — Евдокимов, Клычков, Соколов-Микитов, Сергеев-Ценский и необыкновенно плодовитый Пантелеймон Романов.

Новая литература, несомненно, удовлетворяла ключевому требованию «монументальности»: быть пространными. В «Красной нови» между 1923 и 1928 гг. было напечатано полностью не менее десяти романов, в том числе «Вор» Леонида Леонова, «Зависть» Юрия Олеши, «Степан

Разин» Алексея Чапыгина, «Цемент» Федора Гладкова, «Саранча» Сергея Буданцева, наряду с девятью другими в отрывках. За тот же период в журнале появилось тридцать семь повестей: «Хабу» Всеволода Иванова, «Растратчики» Валентина Катаева, «Барсуки» и «Конец мелкого человека» Леонида Леонова, «Виринея» Лидии Сейфуллиной, «Преступление Кирика Руденко» Николая Никитина, называя из них лучшие. Не были забыты и вновь появились другие традиционные прозаические жанры, прежде всего — рассказ. «Орнаментализм» потерял привлекательность: писатели теперь проводили резкую грань между литературой и нелитературой, все больше направляя свои усилия на достижение единой тональности, простоты языка, сжатости фабулы и значительно большей экономии средств. Многие короткие произведения, в сущности, выглядели намеренными упражнениями в чистой форме, совершенно свободными от какой-либо злободневности: лирический рассказ, как например «На перекате» А. Смирнова (КН, 1925, № 9), где в манере, весьма напоминающей горьковскую, говорится о смутных желаниях, пробужденных в молодом рыбаке вереницей судов и духами красивой женщины, таинственно возникшей в ночи; или приключенческий рассказ, вроде «Елган-Кайя» Бориса Житкова (КН, 1926, № 11), где фигурируют выдолбленное из камня судно, золото, греки и турки; или пейзажная зарисовка, как например «На белом озере» Леонида Завадовского (КН, 1925, № 9) и бесчисленные юмористические миниатюры — анекдоты и сказы.

Особенно заманчивый сюжет для критического разбора дает Пильняк. Он отказался от орнаментализма, вернее, разбил его на отдельные компоненты — аллегория, анекдот, дневник, проповедь, сказ и тому подобное — и, заговорив на сравнительно простом языке, переработал каждый в новый жанр. «Сперанца» (КН, 1923, № 6) — одна из его первых попыток обрести другой голос. Это, скажем так, лирический этюд — анализ бесконечных и бесцельных поисков человека, которые символизируются его неутомимым блужданием по морям и океанам. Правда, тема здесь — одна из любимейших Пильняком — лишена орнаментального великолепия, а предстает в виде весьма нудной аллегории. «Рассказ о ключах и глине» (КН, 1926, № 1), в котором описывается возвращение изгнанников на их родину, Палестину, вполне мог бы принадлежать перу иностранного корреспондента. «Корни японского солнца» (КН, 1927, № 3), отчет о посещении Японии в 1926 году — образец путевых заметок, написанных мастером художественной прозы. Мазки орнаментализма, использованные Пильняком в конце двадцатых годов, как например, в рассказе «Иван Москва» (КН, 1927, № 6), попросту повторяли вычурности былых лет, подтверждая впечатление, что наилучшее выражение талант Пильняка находил в своего рода лирическом журнализме, где внимание сосредоточено на событиях и ситуациях за счет характеров и нравственных проблем⁴⁸¹.

Тема Гражданской войны все еще сохраняла притягательность, но мало кто из писателей находил к ней новые подходы. Большинство шло по проторенным стезям романтики и приключений. Так, «В горах» О. Савича (КН, 1925, № 9) — сага о любви и войне в Средней Азии — есть не что иное, как каталог тем и характеров предыдущих произведений в этом плане. Красный командир Тюделеков, импульсивный любитель водки, и комиссар Домашев, чувствительный, но решительный и расчетливый, перекочевали сюда прямо из фурмановского «Чапаева». Юмашев воплощает тему, уже заявленную Николаем Никитиным («Рвотный форт») и Юрием Либединским («Неделя»). Это — слабодушный интеллигент, не способный воспринять суровые условия революционной необходимости, нелепый из-за непрерывного оплакивания себя: он то и дело заявляет, что «погибнет». Он и гибнет, униженный и опозоренный, от руки белогвардейского офицера Хорошаева, эталонного исчадия ада, с весьма неудачным сплавом черт, нахватанных у лермонтовского Печорина, Ставрогина Достоевского и бесчисленных «злодеев» Всеволода Иванова. Судя по тому, что такая слабая вещь могла появиться в «Красной нови» — и, следовательно, была тогда из лучших этого рода — можно предположить, что тема Гражданской войны себя исчерпала. Понадобились такие писатели, как Бабель и Леонов, чтобы показать, как мы увидим далее, что это не так.

Вместе с тем более далекое прошлое стало подсказывать несколько тем, за которые писатели не замедлили приняться. Советский исторический роман с его революционерами вперемешку с вымышленными литературными героями берет свое начало где-то в 1923 году⁴⁸². Но главным образом тогдашняя Россия — Россия нэповская — привлекала большую часть новых писателей. И в середине 1920-х «Красная новь» предложила читателям свою версию физиологического очерка.

Одним из менее сложных, но ни в коем случае не второстепенных требований «неореализма» было открыть доступ в литературу всем сторонам жизни. Ради широкого диапазона тем Воронский соглашался пожертвовать многим — даже качеством. Трудно иначе объяснить появление в «Красной нови» значительного числа произведений, сильно уступающих обычному для этого журнала стандарту. Тут и псевдорепортажи, вроде «Дела № 3576» Д. Сверчкова (КН, 1927, № 2), где описывается конфликт, возникший между супругами из-за тяги к новым эмансипированным отношениям полов в противовес старым обычаям; и «физиологии» якобы репрезентативных нэпманских типов, вроде владельца собственного заведения, горе-мастера из романа «Проклятые зажигалки!» Н. Никандрова (КН, 1923, №№ 6—7) или «общежительский» жанр, в котором живущие под одной крышей люди представлены в виде эталонного зверинца социальных типов, как например в «Жилом доме» Г. Алексеева (КН, 1926, № 9) или в «Пансионе фон-Оффенберга» О. Савича, где героями являются эмигранты (КН, 1926, № 8).

священных внутренней жизни коммунистической партии. Воронский не устал вновь и вновь заявлять, что это важнейшая тема, сетуя, что после первых романов Либединского и Фурманова писатели непонятно почему ее избегают. Тем самым он как бы объявлял: он примет к печати то, что достанет. Два образчика этой прозы, попавшиеся нам в «Красной нови», — слабейшие из всего им там опубликованного. Повесть «Большевики» Дмитрия Стонова (КН, 1926, № 6) построена на знакомом конфликте между долгом и чувством. Как глава Исполнительного комитета местной партийной организации Комлев, герой этой истории, предпринимает кампанию по изъятию собственности у городских нэпманов, разжиревших и расфуфыренных за счет рабочих. Парадокс состоит в том, что жена и мать коммуниста Комлева — сами нэпманши до мозга костей; они презируют его политические взгляды и деятельность и всячески давят на него, добиваясь, чтобы меры по восстановлению революционной справедливости их не коснулись. Дилемма, стоящая перед Комлевым, практически разваливает партийную организацию — в этом и заключается мораль предлагаемой Стоновым истории! — однако в конце повествования всех спланирует телеграмма из Центра, и целенаправленное движение вперед продолжится. Стонов — совершенный профан по части лепки характеров, однако он, по крайней мере, проявляет умение как занимательный рассказчик. Автор второй саги о внутрипартийной жизни, помещенной в «Красной нови», А. Аросев, лишен и этого качества. Обрывов, герой повести «На земле под солнцем» (КН, 1927, № 9) — чекист, который по непонятной причине вдруг предает себя суду товарищей за «предательство». Поступает он так, выясняется далее, чтобы смыть с себя нравственное преступление: много лет назад, один из его ближайших друзей был растерзан ненавидящей красных толпой, считавшей, что расправляется с Обрывовым, тогда как предполагаемая жертва стояла в сторонке, не шевельнув и пальцем, чтобы исправить ошибку. Не вмешивался же Обрывов в расправу вовсе не потому, что считал себя человеком более ценным для Революции, чем его друг (хотя так оно на самом деле и было, а этот мотив, оправдывающий двойной счет, фигурирует в коммунистической беллетристике), а просто потому, что не хотел умирать. Так он сам, честно говоря, оказался убийцей. Имеет ли он право жить теперь? В более ранних своих произведениях, таких как «Страда», Аросев трактовал такие конфликты как безнадежные нравственные проблемы, которые медленно, но верно сокрушают героя. Но теперь, сыграв назад, он сводит ее к сверхсовестливости и возвращает Обрывова в родное ЧК для продолжения своей полезной службы.

Серьезнейшей лакуной в тематике тех лет представляется, на первый взгляд, наименее вероятная — фабрично-заводской рабочий. Однако Воронский был прав, когда, в 1923 году, заметил: «Ни в поэзии, ни в прозе нашей коммунистической молодежи реального рабочего

фабрики нет»⁴⁶³. «Мать» Горького — роман чуть ли не двадцатилетней давности — был тогда последним из имеющихся в русской литературе солидным вкладом в прозу о рабочем, изображенным сочувственно и с пролетарской точки зрения. С тех пор «фабрика» находила приют главным образом в стихах. В 1914 году вышла знаменитая антология пролетарских поэтов под редакцией Горького. После 1917 года новую машинную цивилизацию воспевали — горячо, но не вполне в пролетарском духе — поэты из Иванова-Вознесенска и поэты из группы «Кузница»: в их стихах фабрика выступала то началом второго рождения личности благодаря мистическому соединению с универсальной жизненной силой, то ареной борьбы между умирающим деревенским укладом, недавно покинутым, но все еще вспоминаемым с неизбывной тоской, и безликой порабащающей современной жизнью. Но где же новые романы, новые сюжеты, в которых машина показана как инструмент воли рабочего класса, как спасительница человека от природы? Это был еще один призыв, который Воронский раз за разом бросал в пустоту. И хотя он все же доставал прозу о рабочем классе, она не была ни «новой», ни тем паче «коммунистической» в том смысле, какой он имел в виду. Поступала она главным образом из группы «Кузница», в которую после ее возрождения в 1922 году влилось несколько прозаиков. Одному из них, Георгию Никифорову, принадлежит первая, по-видимому, трактовавшая столь непопулярной среди писателей фабричной темы; произведение это увидело свет в первом номере «Красной нови» за 1925 год.

Действие, описываемое в повести «Иван Брында», относится к 1921—1923 гг. и происходит в большом провинциальном городе — центре текстильной промышленности, возможно, в Иваново-Вознесенске. Сперва кажется, будто жизнь там не потревожена революцией. По-прежнему шумят-гремят фабрики; отдельные люди уходят воевать, потом возвращаются; а преданные своему делу старые текстильщики — такие, как Иван Брында, отработавший уже много более четверти века, — продолжают трудиться, вполне довольные своим существованием. Но вот воцаряется НЭП: фабрики, одна за другой, закрываются, и двенадцать тысяч ткачей оказываются на улице, в том числе и Брында. Первое время он сводит концы с концами, зарабатывая на жизнь продажей подержанных вещей. Но такое занятие претит его пролетарскому сознанию, и вместе с двумя приятелями он отправляется в Москву, надеясь найти там достойную чистую работу на фабрике. Однако условия жизни в Москве не лучше, чем в провинции; Брында и его товарищи вынуждены наняться к мелкому лавочнику. Мещанская атмосфера действует отравляюще и вскоре дает себя знать: один из спутников Брынды обуян жадной денег, другой пристрастился к вину и стал воровать. Сам Иван сохраняет чистоту души и, убегая от соблазнов, разочарованный и подавленный, возвращается в родной город.

Однако стойкость вознаграждена: фабрики снова начинают работать, и читателя заверяют, что Брында непременно вернется к своему станку.

Эта история — безжалостный комментарий к тому состоянию, до которого довела пролетариат совершенная во имя него Октябрьская революция. По контрасту царское время кажется идиллическим: тогда Брында тяжело, но успешно работал, ощущая себя полноценным человеком и испытывая чувство рабочей «гордости», которое питалось вовсе не революционностью — ее там не было ни грамма — а сознанием хорошо выполненной работы. Теперь же все, чего он просит, — это возвращения прежней жизни, чтобы снова «вставать в шесть утра и шагать одному по знакомой дороге, по которой шагал уже больше тридцати лет, по призыву фабричного гудка»⁴⁸⁴.

Две вещи никуда не годятся в Никифоровском «Иване Брынде», если судить его по обычным для «Красной нови» стандартам. Во-первых, произведение это — слезливо-сентиментальное, невыразительное, лобовое, банальное. Во-вторых, в нем отражено пораженческое отношение к НЭП'у, которым в то время были заражены многие заводские рабочие и которое Воронский считал типичным для писателей из группы «Кузница» (Герасимов и Кириллов даже вышли из коммунистической партии). В произведениях этих писателей можно найти самые мрачные из всех картины нового общества. (Напротив, попутчиков тут — впервые! — никак нельзя было винить: большинство из них не касалось темы, связанной с промышленностью или ее восстановлением)⁴⁸⁵. Воронский преданно следовал линии партии: НЭП есть лишь временное тактическое отступление. История, рассказанная Никифоровым, однако, хорошо отражала существующие и широко распространенные настроения того времени, и вполне возможно, что Воронский решил сделать для него такое же исключение, как и для поэтов «Кузницы»: вопреки идеологии, сильно подпорченной «фабричным романтизмом», «символизмом» и «метафизикой», их стихи, заявлял он, «больше «пахнут» потом, машинным маслом», чем чахлые абстракции молодых писателей-коммунистов⁴⁸⁶.

Другим — главным — произведением о промышленном производстве из появившихся в «Красной нови», был крайне растянутый роман Федора Gladкова «Цемент», который печатался выпусками в первых шести номерах журнала за 1925 год. Судя по свидетельству порядком недовольного Воронским автора, Воронский считал, что «Цемент» лишен литературных достоинств, однако заслуживает публикации ради темы⁴⁸⁷. Дело, вероятно, было не только в этом: Gladков, что и говорить, был первым среди писателей, кто развернул производственную тему в подлинно «монументальном» масштабе, попытавшись дать героев, одержимых проблемами новой жизни, сильные конфликты, выразительный язык, оцененный Лежневым как «героический монументальный стиль, который соответствует нашей эпохе»⁴⁸⁸, и грандиозный двойной сюжет (восстановление цементного завода, несмотря на не-

хватки и саботаж, и воссоздание семьи, подорванной моралью «свободной любви»). Беда в том, что грандиозный замысел не получил должного исполнения. «Цемент» всегда выдают за роман реалистический (novel), на самом деле это роман романтический (romance). Абсолютно все в нем претворяется в действие. Любовная тема почерпнута из дешевого чтива, тема восстановления завода — не что иное, как другое название штампов военной прозы: ударные производственные бригады, руководимые решительными командирами, идут на штурм объектов, защищаемых коварным врагом. Никаких скрытых мыслей, никаких неясностей или неопределенностей. И хотя героям придана видимость сложности — ведь они попадают из одной трудной ситуации в другую! — сами по себе они лишены глубины и последовательности. Обилие побочных сюжетных линий, несметная куча персонажей, введение «проклятых вопросов» (человек, повинный в смерти брата, столкновение идейности и карьеризма среди членов партии и такое прочее) — все это может служить отменными примерами использования в литературе приема ретардации. В большинстве случаев, они не имеют отношения к главным сюжетным линиям, а в конце попросту повисают. И следовательно, к реалистическим романам (novel) «Цемент» отнести нельзя, хотя именно так его всегда обозначают. Тем не менее, он занимает видное место в советской литературе как первая попытка создать полномасштабный роман на производственную тему — роман, противостоящий неотвязной ностальгии по Гражданской войне и мрачным прогнозам будущего, в которых тяжелый труд изображался увлекательным приключением на фоне лирических пейзажей, заимствованных у Бунина, Горького, Всеволода Иванова и поэтов «Кузницы».

Что касается современной русской деревни, то тут писателям не требовалось особого поощрения: произведения на эту тему заполнили литературу двадцатых годов. Пролетарские писатели и крестьянские, в целом, резко различались в подходе к этой теме согласно своему классовому мировоззрению. Первые видели в крестьянах упрямый, жадный, дикий народ, который препятствует революционному развитию, вторые, в большинстве, смотрели на себя как на членов умирающей культуры и, соответственно, с тоской ее оплакивали⁴⁸⁹. Куда сложнее было отношение к деревне попутчиков. Идеологически эти писатели сочувствовали пролетариату, тем не менее они тянулись к крестьянству, считая его подлинным героем драмы, которая тогда разыгрывалась в России. В своих произведениях они подчеркивали конфликты, возникавшие при столкновении нового обихода со старым; особым успехом пользовался мотив «возвращения» — возвращения крестьянского сына, ставшего ярым большевиком, в свою патриархальную деревню или лишенного владений помещика — в имение, где теперь хозяйствуют его бывшие работники⁴⁹⁰. Эта тема приобрела особую актуальность, поскольку отражала одну из важнейших проблем, которую пришлось решать новому режиму: столкновение между голо-

дающими городами и сравнительно благополучной деревней; в середине двадцатых годов оно вылилось в настоящую гражданскую войну. Многие попутчики видели в этом новейшую форму векового антагонизма двух культур, деревенской и городской — антагонизма, к которому уже давно было приковано внимание интеллигенции.

«Красная новь» напечатала много произведений попутчиков на крестьянскую тему. Два из них заслуживают особого внимания. Это прежде всего повесть Лидии Сейфуллиной «Виринея», которая была одной из первых попыток показать того рода синтез, который, по мнению многих марксистов, мог разрешить столкновение между двумя великими классами. Сейфуллина исходила из того, что, несмотря на всю действительно существующую дикость деревенской жизни, крестьянство подсознательно исповедует те же идеалы, что и пролетариат, и, следовательно, нет причин для бесконечного антагонизма. Героиня повести, чьим именем она названа, демонстрирует эту мысль: из простоватой деревенской бабы она вырастает до большевички-активистки и, в итоге, погибает как мученица за большевистское дело. Повесть Леонида Леонова «Барсуки», написанная в сущности на ту же тему, куда значительнее и сложнее. Это первое большое произведение (хотя оно названо повестью, фактически это — роман), принадлежавшее перу молодого многообещающего писателя, представляло собой аллегорическую борьбу между анархией и самодисциплиной, бесшабашностью и целеустремленностью, инстинктом и разумом, прозябанием и активной жизнью, выраженной в образах двух братьев, Павла и Семена Савельичей. Оба они родом из темного крестьянского мира; глубокие духовные раны отделяют их друг от друга, а обстоятельства окончательно разводят в разные стороны — Павла к большевизму, Семена в банду крестьян-повстанцев, сопротивляющихся попыткам большевиков властвовать на селе. В конце повествования судьба сталкивает братьев лицом к лицу: Павел — теперь комиссар — вершит революционный суд над «барсуками», вожаком которых является его брат Семен. Встреча эта до странности дружелюбна и недраматична. Семен признает, что бороться по сути ему не с чем, потому что Савельичи, как и все люди, братья, взыскующие достойной жизни и свободы, уважения к себе как личности.

Обе эти повести неудачны, и леоновская особенно разочаровывает, поскольку претендует на большую значимость. Неудачны они по одной и той же причине: отсутствие должной техники и чувства меры в построении характеров. Виринея не является личностью; образ ее складывается из смеси сцен, в которых она участвует. Семен — главный положительный герой леоновской повести — как человек бывалый, ищущий смысла жизни, несет в себе интересные возможности. Но Леонов не хочет взглянуть в своего героя, и он получается смутным, неосознанным, немотивированным, неубедительным — характер, не достойный великих проблем, которыми его создатель его окружает.

Подобные неудачи преследовали, кажется, положительно всех авторов, бравшихся писать о крестьянстве или пролетариате; ни одно из произведений на эти темы не обладало качествами, присущими значительной литературе. При этом, обратившись к другой среде, те же писатели часто демонстрировали, что способны производить глубокое впечатление. Превосходный пример тому второй роман Леонова — «Вор». Принимая во внимание, что за три года, прошедшие после «Барсуков», Леонов приобрел опыт и уверенность, знаменательно, что герой «Вора», Митя, — человек того же рода, как и Семен, да и техника построения характера, в основном, не изменилась. Однако недостатки превратились в достоинства, как только Леонов обратился к *déclassé**, а местом действия избрал городскую среду. Отчего же это произошло?

Возможно, одна из причин — тенденция советских писателей, даже попутчиков, крепко держаться мифов о рабочем и крестьянине, видеть в них не личности, а представителей своих классов и обитателей среды, наделенной (русской историей и литературой, а также большевистской идеологией) рядом качеств, которые, как в житиях святых, остаются неизменными от рождения до смерти, от поколения к поколению. Из этих мифов самым устойчивым был миф о простом, прямодушном, добром от природы и нравственно светлом человеке почвы и труда. Ни один писатель двадцатых годов — как и ни один сегодняшний — перво-классной литературы с таким героем создать не сумел. Старые примитивистские идеалы уже не пользовались былым признанием; но — и это знаменательно — как только они снова проклюнулись в литературе, носителями их стали, как правило, рабочие и крестьяне.

Упомянем в качестве примера рассказ Валентина Катаева «Родион Жуков» (КН. 1926. № 7) — историю матроса с мятежного крейсера «Потемкин». Родиону удается скрыться в Румынии, но, подчиняясь зову родной земли — зову почвы, — он несмотря на грозные препятствия пробирается обратно в Россию. Или, например, якобы психологические рассказы, писавшиеся Всеволодом Ивановым в 1920-х. Вынужденный отказаться от своего пышного стиля, экзотического языка, сложных фабул и зыблительной иронии, Иванов сосредоточился на одном-единственном характере — запуганном маленьком человеке (крестьянине или мастеровом), которого злая судьба невесть за что и почему доводит до самоуничтожения («Ночь», «Плодородие», «Жизнь Тимофея Смокотинина») или, напротив, подъем жизненных сил — неизвестно откуда взявшихся — спасает от безжалостного рока («Полонья»)⁴⁹¹. Леонов и Сейфуллина пытались развеять миф о простоватом мужике, показать, что крестьянин может быть сложной личностью, но не приложили для этого достаточно умения. Если Семену и можно приписать какую-то «сложность», то только благодаря сопоставлению его с целым сонмом других персонажей и, как и Виринее, из-за пре-

* Деклассированный элемент (фр.)

пятствий и сложностей, возникших на его жизненном пути. Сам он от начала до конца остается таким же простаком, не обремененным мыслями, но и не способным на коварство, — таким, каким его сделал Леонов, спасовавший перед этим характером. Впрочем, создатели «положительных» героев в романах тридцатых годов столкнулись с теми же проблемами.

Лучшее из написанного в то время развивается вокруг размышляющих героев, превосходно осознающих окружающий их мир. Большинство из них сражались в недавних войнах — мировой и гражданской, — познав славу и варварство, и что такое род людской. Это, разумеется, самые бывалые и, в некоторых отношениях, самые утонченные герои в русской литературе. Но они бредут на ощупь во тьме сомнений, растерянности и постоянных вопросов. Страстно преданные жизни, они не могут принять жизнь, какой ее видят, — шаткую, своевольную, хаотичную и, в конечном счете, абсурдную. И хотя беспрестанно, отчаянно ищут смысла происходящего, не находят объяснения тому, что им довелось перенести. Война разрушила в них классовое самосознание, а вместе с ним и другие вехи, по которым ориентируются люди. Неустанные поиски смысла жизни сближают их с интеллигенцией, однако в других важных отношениях они отстоят от нее далеко: у них нет интереса к общим идеям, плохо подвешен язык, и идут они по жизни чаще вслепую, чем по велению разума. Жизненный опыт показал им банкротство старых гуманистических ценностей, и они научились не доверять, более того — избегать идущей от разума любви к системе.

К тому же, новые эти герои отказались от западничества — миссии интеллигенции. Европа стала для них источником ценностей, которые себя не оправдали, требований, которые не осуществились. Литература того времени зияет ранами, которые Европа нанесла людям вроде Старцева, героя романа Федина «Города и годы». Пять лет провел он в Европе, погруженный в умирающую культуру, чтобы затем, возвратившись в Россию, обнаружить, что там он совершенно не нужен. Люди эти — русские сердцем и душой, но они не могут найти России, которая их приняла бы, или России, которую сами приняли бы. Как и у их предшественников в литературе начала двадцатых, Россия ассоциируется у них с крестьянством, к которому они относятся со смешанным чувством — трепетного страха и почтения. Но прочных связей с почвой им не завязать: слишком высоко они себя ставят, чтобы опроститься, слишком опытные, чтобы не знать: крестьяне не примут их никогда. С другой стороны, это увлечение почвой, этот новый национализм отдаляют их от другого главного класса — пролетариата, который по иронии судьбы перенял традиционные роли интеллигенции — интернационалиста, западника и интеллектуального лидера. Так эти новые люди оказались ненужными ни обществу, ни самим себе. Они не могут найти приложения своей нравственной энергии и, хотя остро

чувствуют свою отчужденность, не способны внятно выразить свою боль, а могут лишь без конца искать, что она значит.

Прообраз этого героя стоит в центре «Конармии» Исаака Бабеля, цикла рассказов, создававшихся в основном в период НЭП'а, но действие которых происходит во время Польской кампании 1920 года. В критике придавалось большое значение надуманной ассоциации традиционной вражды между евреем и казаком⁴⁹². На самом деле здесь на карту поставлено еще многое. Лютов, герой-повествователь, русский еврей — и русский и еврей — интеллигент, большевик; но эти бирки навешивают на него другие; сам он их не признает. Русский он только в Польше, а у себя дома он — еврей. При этом его еврейство вызывает у казаков презрительный образ «очкастого», не приспособленного к мужскому делу семита и, в свою очередь, сводится на нет зрелищем грязных, невежественных обитателей польских местечек, которые тоже называют себя евреями. Он — большевик, чья верность партии на каждом шагу подтачивается угрызениями совести, добрым сердцем и острым чувством прошлого, мертвого и живого. Он — интеллигент, но не способный определиться в своем отношении ко все нарастающим проблемам совести, этики и морали, которые ставит перед ним его жизненный опыт. Лютов вроде как ухитряется стоять от всех в стороне. Однако он отличается от той породы сторонних людей, «чужаков», что населяли художественную литературу начала двадцатых — таких как Суриков, молодой чекист из «Недели» Либединского, который привносит болезненную чувствительность в то, что считает служением идеальной цели, и с благодарностью принимает смерть как искупление греха несовершенства. Лютов жаждет найти такую формулу преданности, которая спаяет воедино все его конфликтующие и неполноценные «я». Однако обстоятельства постоянно вынуждают его совершать во имя преданности поступки, которые, он знает, далеки от совершенства. В ранней советской прозе о войне у героя-протагониста было только два выбора — полное подчинение или полное уничтожение. В «Конармии» предлагается третий путь — путь ограниченного подчинения. Лютов не отстраняется, но и не поступает собственным «я», хотя ни та, ни другая спасительная колея не избавляет его от минут глубокого отчаяния. Главная его проблема — как действовать, и действовать правильно на правильных основаниях. Он должен выполнять свой долг перед самим собой, выполняя свои обязательства перед другими. Вот это колебание между двумя представлениями о долге и составляет нравственное значение книги.

Ничуть не легче лютовым ориентироваться в нэповском обществе; требования, предъявляемые к их преданности, и угроза потерять самого себя тут не менее велики! Но теперь полем битвы чаще всего является город — суровый, хаотичный урбанистический мир, где единственный закон — закон джунглей, эксплуататоров и эксплуатируемых, мир,

частично заимствованный из литературной традиции, но и отражающий, до некоторой степени, действительное положение вещей. Сколько же их, тоскливых захолустных городишек и омерзительных столичных кварталов — с их разбитыми мостовыми, начиненными клопами гостиницами, свинцовым небом и хапугами-чиновниками — пришли прямо из давнишнего прошлого, никак не затронутые машинным веком! Они представляют собой все то, против чего свершалась Октябрьская революция, и их живучесть знаменует поражение революции. То, что интуитивно предчувствовал Блок, сбылось: стараясь разрушить ценности старого мира, революция кончила тем, что разрушила все ценности вообще, а в итоге — и себя самое. Вот как это выражено одним из персонажей рассказа «Огонь» Валентина Катаева:

«... Мы летим <...> Мы поднимаемся все выше и выше. <...> Мы в верхних слоях атмосферы. Больше нечем дышать, кровь стучит в висках. Ах!... Но выше, выше. Может быть, там дальше мы встретим ангелов и бога? Но нет. Их нет и там. Ледяной холод и черный непроницаемый мрак безвоздушного пространства окружает нас. И громадный, холодный, багровый, без лучей и света, непомерный диск солнца как бы стремительно опускается на нас из этого жуткого ледяного пространства вечной ночи.

Где же ангелы? Где же бог? Их нет и здесь. Все — темная поповская ложь. Лед. Молчание. Огонь. Смерть»⁴⁹³.

Понадобился НЭП, чтобы советское общество стали воспринимать трагически: оно предало идеалистов от революции — точно так же, как предшествующие поколения идеалистов были преданы революцией.

Среди протагонистов новой художественной прозы много уголовников. На ее страницах сплошные грабежи, изнасилования, поджоги. Но изображается все это вовсе не как героические деяния личностей, оказавшихся не в ладу с законом и преступивших его, чтобы создать мир самоутверждающегося «активизма», не считаясь с нормальным обществом и попирая его⁴⁹⁴. Времена героизма прошли; общество его недостойно; идеализм мертв; и все общество втянуто в криминал (неумелых растратчиков Валентина Катаева распознают сразу — ну и что такого? дело естественное! — им даже помогают⁴⁹⁵). Нередко преступления подаются как наказание, налагаемое на само общество: скажем, действия такого персонажа, как некий Буженинов — главный герой повести Алексея Толстого «Голубые города», — чьи мечты о сияющей огнями Москве оборачиваются тоскливой действительностью в глухой деревеньке, давно ему знакомой. Разрушая эту деревеньку, он разрушает и свою мечту⁴⁹⁶. Эти акты насилия нацелены также против всех тех, кто их учиняет: все они, люди, совершившие революцию, — одновременно и виновники, и жертвы преступления против революции, которая, как они считают, распята НЭП'ом. Упразднение всех ценностей превратило этих людей в объекты, суррогаты мертвого мира, в

коем они пребывают и действуют, но их деструктивные действия — неважно, направлены ли они вовнутрь или вовне, — являются последними рывками воли, которые вновь делают их людьми.

Один из наиболее известных криминальных героев в художественной литературе двадцатых годов — Митя Векшин из романа Леонида Леонова «Вор». Как многие ветераны, вернувшиеся с Гражданской войны, Векшин сталкивается с отношением — неожиданным, но безошибочно откровенным — к себе общества, которое совершенно равнодушно к его подвигам и страданиям, полно презрения к людям действия и подозрения к идеалистам:

«В один из них [летних дней. — *Р. А. М.*] он стоял возле гастрономической лавки и Санька Бабкин был вместе с ним. Была жара, и обезглавленный балык в витрине истекал жиром, а Векшин был голоден. Нарядная и пышная, как какое-нибудь аравийское утро, женщина хотела войти в магазин. С простосердечной деликатностью Векшин протянул руку отворить ей дверь, но она не поняла его движения. Она стегнула перчаткой по его руке, взявшейся за скобку, и Векшин едва успел глупо и позорно отдернуть руку от вторичного удара. Саньку Бабкина, очевидца вчерашней Векшинской славы и нынешнего унижения, потрясло растерянное выражение Митькиного лица»⁴⁹⁷.

Митя становится вором и занимается своей новой профессией с умением и дерзостью, которые быстро делают его знаменитым. Однако мотивы, побудившие его к этому, включают много большее, чем просто месть за перенесенное унижение. Шлепок перчаткой открывает старую рану, нанесенную Митьке еще в Гражданскую войну. В начале войны никто не подумал бы, что Митькино участие в ней обернется иначе, чем у тысяч других молодых людей, сражавшихся на стороне красных. Но одной фронтовой ночью все в его судьбе переменялось. В бою пуля убила под ним коня. Белый офицер, виновник этого, взят в плен и заперт в штабе для допроса. Векшин выкрадывает его и казнит. Справедливость свершилась, однако Митька уже не прежний и не будет прежним никогда. Удар саблей, покончивший с жизнью пленника, отсек и какую-то жизненно важную часть Митькиной сущности. Он духовно ранен — истекает кровью. Искореженный, изувеченный, надорвавшийся, Векшин подается в Москву.

Что явилось причиной этого уродливого преобразования? Векшин, если уж на то пошло, порубал не один десяток людей. Но та ночь оказала на него особое, магическое действие:

«Ночью [пишет Фирсов. — *Р. А. М.*] он выкрал убийцу Сулима из штаба, куда привели того на допрос, и вывел за березовый, такой тоненький, сквозной лесок. Ему помогал оруженосец Санька Бабкин, окаменевший от сочувствия хозяину горю. Тотчас же над проволокой в три кола в темных кулисах неба стояла багровая луна. В тишине не шевелились листья.

— Знаешь ли ты, кого убил? — тягуче спросил комиссар Векшин, глядя на растерзанный китель молоденького, выросшего до капитанского чина в первые же полгода гражданской войны. Тот молчал, потому что, убив многих в тот день, он не знал, о ком идет речь. — Ты убил Сулима! — подсказал Векшин, и тонкая бровь распрямилась, как лук, отбросивший стрелу. — Теперь отдай мне честь.

Тот повиновался: слишком тревожны были свет луны, и синяя бледность ночных далей, и молчание озябшей рощицы, и пронзительная чернота комиссаровых зрачков. Но откуда он поднимал нерешительную руку, Векшин взмахнул саблей и отрубил руку у капитана, убившую руку. И только Санька, чистейший сердцем из всех троих, глухо охнул, приседая на росистую траву....»⁴⁹⁸

Весь этот эпизод, столь тщательно выписанный, напоминает дешевое балаганное действие с его аляповатым реквизитом, шутом (оруженосец Санька Бабкин), противостоянием Добра и Зла, ходульной позой героя, игрой бровей, громоподобной риторикой и мелодраматическим торжеством Справедливости. Лучшего куса, направленного против воспевания военной героики, и пожелать нельзя. Символы и атрибуты бесстрашного мужества повержены в прах, а вместе с ними и лозунги, красующиеся на знамени революции. Потому что у Векшина вдруг открываются глаза на то, что справедливость, которую он вершит именем революции, — справедливость закона — на самом деле только месть, выдаваемая за высокие принципы, и что она идет вразрез со справедливостью более глубокой — человека к человеку. В тот момент, когда он — хотя и бессознательно — проводит это различие, он становится изгоем, отвергаемым не только революцией, но и обществом в целом, — потому что великие дела, как и общества, не признают существования двух видов справедливости, полагая, что их справедливость полностью адекватна своду законов естественной справедливости. Трагедия Векшина в том, что, действуя во имя одного вида справедливости, он, в итоге, отсекает себя от обоих. «Вор» — рассказ о его попытке разрешить это противоречие.

Преступное общество, куда вступает Митька, не похоже на экзотический мир романтической беллетристики, который бросает вызов принятым нормам поведения и питает тайные вожделения порядочных людей. Вернее, он символизирует все общество периода НЭП'а, которое не знает ни принципа справедливости, ни господства законов — логическое последствие, что не обинуясь дает понять Леонов, перечеркнувшей все принципы революции. Теперь в преступниках оказались поголовно все, чуждые друг другу и самим себе. Эпизод с перчаткой производит на Митю огромное впечатление не потому, что дает толчок внезапному решению отомстить за себя вступлением на преступную стезю (в ту ночь на фронте он уже на нее вступил), а потому, что этот случай последнее доказательство его отщепенства. Кто он такой, в конце концов? Бесстрашный, романтический герой-

грабитель, каким видится Зинке? Спесивый горлопан, провозглашающий: «Никто не смеет спать, когда Дмитрий Векшин бодрствует...»? Бледнолицый, стройный юноша, чье маскоподобное лицо скрывает душу, такую одинокую и ледяную, что снег не тает на его пальто? Страстный любовник? Циник? Чувствительный человек? Да, все это — Митя Векшин, и многое еще. Все эти его «я» созданы теми, кто его окружает, но ни один из них — ни все вместе взятые — не способен его по-настоящему познать. Что-то есть в нем такое, что не поддается определению, и не может он найти пути заставить все эти различные «я» жить единой гармоничной жизнью. Векшин — еще один из леоновских сборных характеров; но в отличие от Семена, он убедителен, потому что Леонов дает ему свободно действовать в соответствующих этому характеру обстоятельствах — в подернутом опаловым туманом мире мечущихся теней.

Люди, подобные Мите, живут с сознанием, что им нанесли жестокую душевную рану (Леонов употребляет слово «обида»), но они заняты не столько тем, чтобы разобраться в природе своей боли, сколько тем, как залечить ее. Традиционные гуманистические ценности ничего не подсказывают; они оказались совершенно неприменимы к вопросам, поднятым фронтовым опытом. Тем не менее они по-прежнему тяготеют над людьми, ибо составляют духовное наследие, которое так же неистребимо, как и наследие биологическое. И вот сыновья восстают на своих отцов, передавших им эти духовные гены. В художественной литературе 1920-х полно отцов, кровных и духовных — отцов, которых новое поколение иногда жалеет, коря за наивность, иногда покровительственно похлопывает по плечу, вспоминая добрые намерения, ни во что не воплотившиеся, но куда чаще презирает за то, что, обнаружив симптомы смертельной болезни, они, так или иначе, наградили ею своих беспомощных детей.

Когда на мгновенье задумаешься над тем, какая пустота царит у Векшина в голове, то нельзя не восхититься Леоновым, сумевшим построить на такой опоре «полнометражное» прозаическое произведение. Отнюдь не глупый и не бесчувственный, Митька Векшин — человек без образования и без культуры, все, с чем он вышел в жизнь — чуть больше элементарной грамотности, выпадавшей, при везении, на долю сыновей скромных тружеников. Он, надо полагать, не прочел ни одного романа, ни разу не побывал в картинной галерее, не видел ни одной настоящей пьесы, не слышал ни одной симфонии, не участвовал ни в одном серьезном споре. Единственный представитель русской интеллигенции, с которым он близко знаком — Манюкин, пьяный паяц, кормящийся рассказыванием баек и елейными рассуждениями о смысле жизни. Митя питает к нему глубочайшее презрение, какого не питал ни к кому на свете. Здесь, возможно, сказывается естественная классовая неприязнь, чувство, которое вполне может возникнуть у рабочего человека при виде такой крайне отвратительной

фигуры. Но если и так, то чувство это в значительной мере бессознательное: хотя социальное происхождение Мити достаточно подробно обозначено, скитальческая жизнь, которую он вел, превратила его в *déclassé*, что, конечно, еще одна подпорка для роли Человека, в какой Леонов старается его вывести. Нет, тут замешано нечто поважнее классового чувства. Митина неприязнь к Манюкину коренится где-то много глубже, чем в веселых издевках, которыми другие персонажи награждают этого буржуазного либерала; тут сильнейшая физическая безразличность. Потому что Митя, к своему ужасу, понимает, что его к этому человеку тянет. Почему, он не знает, хотя Леонов не поспешил на намеки, из которых явствует, что Митя видит в этой мрази своего отца — не биологического (хотя некая досадная мистификация в романе присутствует), а духовного отца, своего и того поколения, к которому принадлежит. Правда, с манюкинским миром — миром либеральной интеллигенции — Митя не настолько знаком, чтобы подвергнуть его ценности более или менее сознательной и систематической проверке, но, видимо, чувствует, что его собственный крах как-то связан с манюкинскими кривляниями: шоковая сцена на фронте с ее напыщенным пафосом была бы вполне достойна талантов Манюкина. Однако Леонов не говорит ничего определенного, где искать эту связь; неясные мотивы — одна из слабых сторон романа. Все же, по крайней мере, ясно, что крах Векшина заставляет его задуматься о мотивах, вызвавших революцию, и что *тут*, пожалуй, следует искать связь между Манюкиным и им самим, связь между убеждениями старых либералов, шумно взывавших к революции во имя справедливости и человечности, и теми, кто действительно вышел на улицы и ее совершил, чтобы затем обнаружить: ратовавшие за справедливость и человечность не учли жестокости и страданий, которые вошли в их опыт. Сам Митя никогда не был идеалистом в том смысле, в каком им был Манюкин, но его опыт бросает ужасную тень на все, к чему призывали идеалисты, включая революцию, какой она виделась большевикам. Это, возможно, и объясняет тот холодный прием, какой в Советском Союзе оказывали роману «Вор» практически с момента его публикации.

Лютлов, напротив, весь пропитан традициями гуманизма. Он — интеллигент, кость от кости интеллигенции, а это значит, что он твердо верит: его ценности на деле применимы к практическим проблемам, которые ставит жизнь, и если не всегда решают их, то по крайней мере, определяют. Однако отношения Лютова с казаками заставляют его в этом разувериться: совершенно очевидно, что его интеллектуальный багаж — плохое руководство по части того образа жизни, к которому ему необходимо приспособиться. В знаменитом рассказе «Смерть Долгушова» это положение заострено драматически. Долгушов — казак, которому в бою разворотило — «вырвало» — живот, но сознания он не потерял и просит Лютова прикончить его, чтобы не попасть в руки наступающих поляков: они станут глумиться над ним. Но Лютов

не может убить товарища. Не способен. И Афонька — казак, который навсегда освобождает Долгушова от мучений, гневно бросает Лютову: «Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку»⁴⁹⁹. Жалость Лютова — жалость, рожденная уважением гуманиста к жизни, — терпит полный крах: это формальная жалость, под которую подводятся все люди вообще вне зависимости от обстоятельств, и, следовательно, не способна считаться с ними как с личностями; это — эгоистическая жалость, щадящая чувства жалеющего и укрепляющая его в самодовольном сознании своей добропорядочности за счет страданий других людей. Когда Лютов «вымаливает у судьбы простейшего умения — умения убить человека», он просит указать ему путь, как претворить убеждение в активное действие⁵⁰⁰. Во всем, что его окружает, он видит след мертвого гуманизма — в разрушенных замках, истлевших письмах, пустых костелах. Он смотрит на них с ностальгией романтика, с любопытством русского в Европе — но не как равнодушный турист: они трогают его ум и сердце, возбуждают, манят. Они — Европа, эти атрибуты гуманизма, но власть над ним они обретают только через его еврейство с его особым формалистическим чувством истории и преклонением перед тем, что мертво, как если бы оно было живым. И именно польские евреи, в которых нет ничего от красочности Одессы, доносят до Лютова эту важнейшую сторону еврейства — да, польские евреи, цепляющиеся — и еще как! — за свою тяжкую, в отверженности и грязи жизнь и поклоняющиеся своей нищете. Лютову очень легко чувствовать к ним презрение и, пожалуй, только попав в лавку Гедали, старого патриархального еврея, он осознает, как много из того, что есть в нем самом, объясняется ими:

«В этой лавке есть и пуговицы, и мертвая бабочка. Маленького хозяина ее зовут Гедали. Все ушли с базара, Гедали остался. Он вьется в лабиринте из глобусов, черепков и мертвых цветов, помахивает пестрой метелкой из петушиных перьев и сдувает пыль с умерших цветов».

Мечта Гедали об Интернационале, состоящем исключительно из «добрых» людей — еще одна безжизненная, присыпанная пылью цель: Лютов знает, интернационал этот «кушают с порохом <...> и приправляют лучшей кровью». И все же ни ненависти, ни презрения к Гедали, этой фигуре отца, у Лютова нет — только жалость и странное, греющее его желание выбраться из хаоса собственной своей жизни⁵⁰¹.

Нигде сыновья так безжалостно не раздевают своих отцов догола, как в романе Юрия Олеши «Зависть». Герой романа, Кавалеров, наделен прозорливостью, мечтами, чаяниями, чувством прошлого куда богаче, чем Митя Векшин воображением, и оперирует ими куда настойчивее, чем Лютов. Он раскрывает перед нами подлинную энциклопедию ценностей культурного буржуа с высокими принципами (альтруизм, сострадательность, чувствительность, утонченность), жаждущего respectableного их воплощения в осязаемых наградах (комфорт, слава, деньги, обожание женщин). Однако, как освященный временем

типичный литературный интеллигент, Кавалеров не способен претворять свои мечты в действие. Но ему это в сущности и не нужно: его фантазия обладает силой облекать эти мечты в плоть, пуская в реальный мир, словно осуществленные. Все персонажи романа — а они связаны системой образов, которые собраны вокруг еды, постели и таинственной сексуальной «впадины», — порождены воображением Кавалерова⁵⁰². Главнейший из них — Иван Бабичев. Как образ отца он, вероятно, должен продемонстрировать, что высокие идеалы, исповедуемые его поколением и переданные кавалеровскому — страстная увлеченность, утонченность, чувствительность и т. п., — выше пугающего бездуховностью практицизма нового советского общества. Но его грандиозные изобретения либо рушатся, либо ополчаются на него самого; свои потрясающие речи он произносит только в грязных шалмахах; его духовность выливается в гротескную пародию на жизнь Христа. И на поверку оказывается, что он — просто паяц, шут, даже более пустой, чем Манюкин, но не менее зловещий, ибо обладает опасным бессмертием. Неудачи его не пугают; он выходит невредимым даже из, казалось бы, неминуемой и окончательной гибели.

Младший брат Ивана, Андрей, выглядит его полной противоположностью; он — мечтатель, но при этом человек практический, человек действия, который знает, как претворить желаемое в реальность. Он — главный объект ненависти Кавалерова, потому что среди прочего Кавалеров особенно завидует способности претворять желаемое в действительное. Но мечта Андрея — изготовление колбасы, о чем он может говорить не менее самозабвенно и лирично, чем Иван о любой из своих возвышенных фантазий, — злая пародия на идеализм. К тому же Андрей так же бесплоден, как сам Иван; он — гермафродит с бешеной энергией мужчины и мягкими трясущимися женскими грудями, своего рода мужчина-мать, подбирающий бездомных (Кавалерова и Володю), дающий им пищу и постель, но взимающий с них ужасную цену — их мужество. Производитель колбасы, жадно поглощающий мясо, он — лишь еще одна версия кастрационной темы, которая сконцентрирована в образе Анечки, злой карги, что разгуливает, опутанная кишками, с большим ножом в руке. Кавалеров в ужасе застывает перед Андреем, к Ивану же относится терпимо, даже нежно до самого конца, то есть до финальной сцены, когда дает выход своей ненависти, — классической сцены фрейдистской литературы, эдипова комплекса, где отец и сын, Иван и Кавалеров, состязаются за благосклонность Анечки, этой жены-матери⁵⁰³. Провал кавалеровых планов говорит о бесплодности, стерильности его фантазий и стоящих за ними ценностей: все они показаны как пошлые, дешевые, ничтожные, как мешанина из безвкусных любовных романов и мещанских представлений о счастье; об этом говорит и фамилия Кавалеров. Такие мечты, как все мечты, видимо, хочет сказать Олеша, — не что иное, как онанизм и саморазрушение. Да и зависть Кавалерова — бессмысленна, потому что Анд-

рей, как и Иван, бесплоден. И в финале Кавалеров достигает того, чего бессознательно на самом деле все время желал: успокоение в огромной чревоподобной кровати Анечки.

Все эти герои отвергают не только прошлое, но и все готовые ценности. Любой идеолог вызывает подозрение, но и внушает соблазн: ведь он укладывает погруженный в хаос мир в некую схему, внутри которой все, даже абсурдное, приобретает смысл. Романы и рассказы двадцатых годов кишат людьми, поддавшимися на этот соблазн, интеллигентами, ставшими большевиками. Все они иллюстрируют, какой воистину героической является стезя идеолога, ибо вступивший на нее должен пожертвовать всем — умом и душой. Велика же та вера, что облагораживает самоубийство! Таков Левинсон, герой романа Александра Фадеева «Разгром». Он, как и Лютов, еврей. Его по праву можно считать осуществлением того, чего втайне так желал достичь Лютов; Левинсон сумел наглухо отгородиться от позывов памяти, чувств, от неуверенности, сомнения, угрызений совести, которые мешают Лютову играть ту роль, какую он себе наметил, и войти незаметным в отряд казаков. События в романе «Разгром» разворачиваются в Восточной Сибири (более точно место действия не обозначено) — в мире, где пространство и время так беспредельны, что уже теряют значение, и где любой поступок, да еще возвышенный, обретает качество абсолютно-го, а потому и значение, каким бы беспомощным он ни казался⁵⁰⁴.

Левинсон — великолепный пример сплава мысли и действия. И как таковой являет собой огромное искушение для интеллигента, таящего глубокие сомнения в эффективности своего ума и расщепленной души, ищущего тот духовный клей, который скрепил бы его воедино. При всем том в Левинсоне есть что-то абсурдное. Ни он, ни его люди не знают, где они находятся, куда направляются. Они все скачут и скачут, двигаясь наобум в нескончаемом настоящем просто потому, что так получается: всем правит необходимость.

Люди, подобные Векшину и Лютову, наделены острым чувством дистанции, а потому не проходят мимо нелепостей: стать идеологом и активистом для них неприемлемо. Их восхищает героический жест — жертвование собой ради идеала. Но всякий раз, когда они сами пытаются совершить что-то подобное, получается подражание шутовству и фиглярству. У Мити Векшина — Манюкину, у Кавалерова — Ивану. Даже Лютов — уж он-то, казалось, мог бы быть умнее — попадает в ту же ловушку, так отчаянно хочется ему быть принятым в мир казаков, в этот сказочный мир романтических приключений и самоутверждающих действий, что манит его с неистовой силой:

«Савицкий, начдив шесть, встал, завидев меня, и я удивился красоте гигантского тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо. От него пахло духами и

приторной прохладой мыла. Длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты».

Как же ему, хилому очкарику, не ударить лицом в грязь рядом с этим умопомрачительным богатырем? А хотя бы вот так: «А испорты вы даму, самую чистенькую даму, — говорит Лютову квартирьер, — тогда вам от бойцов ласка»⁵⁰⁵. Вызов брошен. И Лютов «портит даму», но — что характерно — его «атака» чисто символическая: в последующей гротескной сцене он хватает жирного гуся, важно шествующего по двору, и разmozжив ему голову, да еще покопавшись в нем саблей, швыряет хозяйке с приказом изжарить. Казаки не смеются. Они предлагают Лютову «поснедать» с ними, позволяют прочесть недавнюю речь Ленина и как бы принимают в свою компанию. Однако совет квартирера был чистой воды издевкой над Лютовым. Потому что его «подвиг» — расправа над гусакoм — явная пародия на героическое, пародия, достойная Гоголя. И казаки не смеются над всей этой нелепицей, возможно, потому, что в их глазах это большее насилие, чем любое из тех, какие они совершали сами — насилие над собственным достоинством. Лютов сделал то, что уместно сделать клоуну или шуту, а значит, он и есть шут, нечто вроде громоотвода, принимающего на себя то, что лишает достоинства, которое казакам дороже собственной жизни.

Идеологи и активисты относились с недоверием и боязнью к Лютовым — к людям с беспокойным талантом вносить в жизнь смуту. Интеллигент, по правде говоря, один из неперенных отрицательных героев пролетарской литературы — раздвоенный, неоднозначный, а следовательно лживый человек, который пытается использовать революцию как бальзам на свои раны, но убеждается, что революция требует от него больше, чем он готов ей дать. Согласно марксистской теории, идеальный герой совмещает в себе сложность ума, богатство души и эффективность действия — все в полной гармонии. Однако ни одному писателю так и не удалось создать убедительный образ подобного сверхчеловека. Да и на более земном уровне напрасно искать, перетряхивая литературу двадцатых годов, большевика-интеллигента или интеллигентного большевика. К тому времени образ монолитного революционера уже достаточно глубоко вошел в большевистскую мифологию, чтобы не допускать и мысли о тех парадоксах, какие писатели другого толка (Достоевский, Сартр, пожалуй, Пастернак в «Докторе Живаго») признали в личности революционера и исследовали — самопожертвование и ледяное равнодушие, шатания и стойкость, сомнения и твердая вера. Герои, подобные Векшину, Лютову и даже Кавалерову — бунтари-правдоискатели — наиболее близки этому типу, а литературные большевики продолжают ряд тех литературных интеллигентов более раннего выпуска, которые иллюстрировали чудовищную способность ума разрушать себя во имя всеобщего спасения и, создавая системы для защиты от хаоса, строить тюрьму себе самим.

Еще одним искушением в поисках человеком гарантий против жизненных испытаний было искусство. В художественной прозе двадцатых годов его предлагают вновь и вновь, и так же вновь и вновь отвергают. Пильняк видит надежду обуздать природу, не устранив из нее человека, в вечных ритуалах японской жизни³⁰⁶. Кавалеров — художник, выплескивающий свои фантазии и населяющий ими мир. Балет под куполом цирка, исполняемый Таней, сестрой Векшина, как любое произведение искусства — опасная, но точная проекция танца над пространствами жизни, неизменно стремящегося ее умалить. Роман Фирсова — попытка придать форму аморфному материалу, отражающему мир Векшина. Но все эти художники терпят неудачу. Японские церемонии превращают людей в нелепых марионеток; творческий дар Кавалерова оказывается злобным хрюканьем, порождающим разве что непотребную колбасу; слишком далеко залетевшая Таня расплывается за дерзкую свою гордыню собственной жизнью; Фирсов, устав сопротивляться своим подопечным, бросает писать. Но неудачи эти окрашены грустью; человек освобождается от иллюзий, но и утрачивает творческий дар.

Некоторые писатели распространили этот обвинительный акт искусству на форму собственных произведений, что выразилось в вспышке антиэстетического протеста, которая разгорелась в начале 1920-х, но с возрождением романа и рассказа постепенно стала угасать. Леонов к писателям этого ряда не принадлежал; хотя даже постоянно возникающие претензии Фирсова на проницательность вполне можно прочесть как пародию на всеведущего автора романа девятнадцатого века, «Вор» во многом обязан традиционным стратегиям художественной прозы. «Зависть», напротив, является объявлением войны «значительности» и «морали». Действительность не имеет объективной ценности; она — создание какого-то одного индивидуума. Мы полностью во власти фантазий Кавалерова, совершенно непредсказуемых, а посему должны следовать за ними туда, куда им угодно, и принимать их за реальную жизнь на тех условиях, какие они в данный момент диктуют. Мы — пленники безжалостного настоящего, того, что сейчас происходит. Никаких тщательных толкований событий, никаких старательных объяснений, горстка атрибутов «нормального» романа. С точки зрения традиционной беллетристики, «Зависть» демонстрирует шокирующую причудливость художественных средств при описании поступков и действий, которые никак не обслуживают лежащую в основе текста символику, объединяющую книгу. Вдобавок Олеша еще и сооружает леса, обладающие совершенной по простоте для фабулы формулой: два «старых» героя (Иван и Анечка), противостоящие двум «новым» (Володя и Валя) плюс Кавалеров и Андрей, которые служат мостом. Однако это не более чем методика для поверхностного читателя, хотя большинство критиков, загипнотизированное этой симметрией, в нее попало, читая «Зависть» как традиционный роман нравов. Весьма веро-

ятно, что и Воронский оказался в их числе и поэтому не углядел в «Зависти» ничего такого, что противостояло бы его концепции, каким должен быть полноценный «монументальный» роман.

Так как ценности цивилизации оказались под сомнением, некоторых писателей продолжали привлекать примитивистские нравственные идеалы. К этому времени они, однако, успели по большей части утратить свою экзотическую первобытность и, приняв окраску середины двадцатых годов, воплотились в теме «братства». «Смерть Николы Бунчука» Хаджи-Мурата Мугуева (КН, 1927, № 11) — типичный пример того, как эта тема подавалась на традиционном фоне Гражданской войны. Бунчук, молодой казак, сражающийся на стороне белых, наряжен в команду, которой приказано расстрелять группу пленных красных солдат. За момент до казни лучший друг Бунчука, Шиба, опускает винтовку, отказываясь стрелять. Его тут же арестовывают. Одним из конвоиров назначен Бунчук; он освобождает Шибу, и они вдвоем бегут к красным. Правда, политические убеждения здесь ни при чем. Бунтарство Шибы вызвано инстинктивным благоговением перед жизнью, и его поступок пробуждает то же чувство в Бунчуке. Однако исход этой истории трагичен: в мире, расколотом враждебными идеологиями, которые требуют выбора, гуманизму нет места. Убегая, Бунчук попадает между линиями огня красных и белых. Его убивают, и мы даже не знаем, чья пуля — красных или белых — его сразила.

Всеволод Иванов использовал тему «братства», распространив ее на более искушенных героев. Так, в рассказе «Долг» красный командир спасает жизнь белому офицеру; позднее белый офицер отвечает ему тем же. В рассказе «Хлопок» английский секретный агент и красный комиссар убеждаются, что в борьбе за выживание, которую им вместе пришлось вести, растворилась их классовая ненависть⁵⁰⁷. На этой теме специализировалась так называемая группа писателей «Перевал». Пролетарские писатели окрестили это «новым германизмом», возведя к лежневской «искренности», о которой говорилось выше. Наглядным примером послужил тут рассказ Ивана Катаева «Молоко». Герой рассказа, коммунист, размакший под воздействием привлекательных человеческих качеств своего противника — кулака, проникается «сочувствием» к ближнему. Критики соглашались: Катаев, возможно, был «искренен», но изображая кулака в привлекательном свете, он подрывал кампанию по раскулачиванию и размывал в читателе естественный классовый антагонизм⁵⁰⁸.

Во всяком случае, тема братства не пользовалась у писателей большим успехом. Ищущему герою она открывала легкую возможность свалить с себя муки поисков и ухватиться за готовое решение. Векшин, как и Лютов, и даже Кавалеров, одни во всей вселенной: никто не может разделить с ними их, и только их, лютую боль. И когда эти герои приходят к осознанию своего одиночества (как оно и происходит) и понимают, что не смогут ничему противостоять, пока не сумеют

противостоять, полностью и беспощадно, себе самим, тогда они обнаруживают цель своих поисков. Они всеми силами стараются избежать этого последнего противостояния, хотя и осознают, что оно неизбежно и уже надвигается. А когда оно приходит, то приносит внезапное, но безошибочное интуитивное прозрение смысла, который от них ускользал, и на этом их поиск, как и история о них, заканчивается. И в этом аспекте «Конармия» предложила образец для последующих произведений. Большинство рассказов цикла заканчивается внезапной разрядкой атмосферы, достигшей предельной насыщенности и напряженности. Эта внезапная развязка и придает всему рассказанному смысл, часто завуалированный, но всегда неожиданный и потрясающий.

Рассмотрим в качестве примера рассказ, открывающий цикл, — «Переход через Збруч». Он построен на сдвигах и контрастах — во времени (вечная природа, столетняя шоссейная дорога, год войны, день в походе, ночь на привале), в стиле (краткое сообщение с фронта, щедро расцвеченное описание похода, лирический апофеоз природы, земная речь еврейки), в перспективе (величие русской империи, грязная еврейская лачуга), в характерах (бравые молодые казаки, жалкие нищие евреи), в описании места действия (поля, река, заросли хмеля и тут же черепки битой посуды и человеческие экскременты как флора местечка). Все это накладывается пластами, друг за другом. Одно наезжает на другое, сначала как бы случайно, затем чаще и чаще, в безумном состязании, создающем такое напряжение, что, кажется, рассказ вот-вот распадется на куски, если не сделать сильный эмоциональный ход, который все расставит по местам. И такой ход делается; это внезапно раздавшийся голос дочери над ее растерзанным отцом: «...я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...»⁵⁰⁹. Сам по себе ход этот маловыразительный. Но благодаря тщательной подготовке, проведенной Бабелем, он действует на нас облегчающе. Зловещие признаки насилия, заявляющие о себе в его вселенной на каждом шагу: дорога, построенная на мужичьих костях; солнце, напоминающее отрубленную голову; распоротая перина — предвещают какую-то гигантскую катастрофу, тем более ужасную, что она совершенно безлична. Разрушенное горло несчастного старика — та жертва, которая сводит насилие к человеческим размерам, делает его приемлемым; слово от него уже откупилось, и сравнительно дешево, не лихим казаком, а всего лишь старым евреем. Напряжение снято и рассказ кончается. И все же, все же... Жертва придала старику значение и достоинство, какими он никогда не обладал при жизни; он был выбран для дара богам! И Лютов вдруг постигает тот парадокс насилия, который будет преследовать его на протяжении всей книги: его уничижающую и вместе с тем его возвышающую природу.

Все рассказы заканчиваются в тот момент, когда происходит прозрение. Лютов изо всех сил старается свести их все в значимое целое, в котором откроется смысл всего того, что он испытал. Но это ему не

удается: каждое прозрение — единично, результат стечения обстоятельств, ежеминутно меняющихся. И его невозможно объединить с другими, чтобы сформировать смысловую систему или руководство в жизни. Неисполнимость эта усиливается еще и цикличной структурой «Конармии», которая позволяет добавлять бесконечное число рассказов или жизненных случаев. Лютов не хочет примириться с этим фактом, но что есть, то есть. Человек не способен учиться на своем опыте, а может лишь принимать то, что с ним каждый данный раз происходит, переживая случившееся как можно полно и сильно и удовлетворяясь тем, что каждый раз открывает уникальный смысл для себя самого.

Многие из неугомонных литературных героев времен НЭП'а следуют тому же образцу исканий и прозрений, хотя обстоятельства и то, что с этими героями происходит, могут очень отличаться. Так, вариант, предлагаемый в «Воре» Леонова, не только обширнее, но и важнее по тому впечатлению, какое он произвел на последующих писателей. Один из критических моментов в жизни героя книги, Мити Векшина, приходится на ее начало, после поездки Мити вместе с Панамой, соучастником очередной кражи. В поезде они едут в одном купе с миловидной девушкой. Панама крадет ее чемодан и передает его Мите; оставшись один у себя, он открывает добычу, «усмехаясь от любопытства». И вот что он там обнаруживает:

«В чемодане находилось белье, платья, несколько цветных трико, непонятные безделушки и всякая безобидная, чуждо пахнущая труха. Разбираясь, он выкидывал вещи прямо на пол и небрежно отстранял ногой. Брезгливое удивление поджидало его в нижнем ящике, где не было ничего, кроме длинных шелковых веревок с тугими узлами и никелированными блоками. Каждая из них оканчивалась постоянной петлей, и легкий шелк их лоснился от долговременного употребления. Почти суеверно откинул их Митька, теряясь и недоумевая. Поездущая разновидность воровского ремесла показалась ему отталкивающей <...>

Он ужаснулся нашествия лишних, оскверненных чужим прикосновением, вещей, которые ему предстояло жечь, подкидывать, дарить, топить, уничтожать всячески...»⁵¹⁰

Это — не обыкновенные пожитки, о чем говорит реакция на них Векшина. Его любопытству перепадает много больше, чем он рассчитывал. Глубоко на дне чемодана оказалась старая фотография двух детей. В них Митя узнает себя и девушку из поезда — свою сестру Таню, которую не видел с тех пор, как ушел из дома. Встреча с собственным детством в окружении знакомых предметов возвращает его в прошлое, к багажу памяти, который все эти годы он то усиленно старался сбросить, то хорошенько перетряхнуть в поисках ключей к тому положению, в каком оказался.

Того же рода чувство окрашивают воспоминания о многих других поворотных моментах в его жизни. Когда, например, он уходил из дома, готовясь переступить порог мужской зрелости:

«Мачеха насовала в коробок все ненужное ей самой, чтоб никто не сказал, что прогнали сына пустым да голым <...>

.....
Первую свою внедомную ночь он провел в пути, но по дороге заходил на места, с которыми сроднился в детстве <...> На рассвете, когда задымилась росы, грелся Митя у костерка. Тогда же властной рукой повыкидал он из коробка мачехины тряпки. Сам возросший для труда и неволи, он как бы отрекался этим от отцовской скорлупы <...> Натальный крест, надетый матерью, он потерял три года спустя. И не оплакивал потери: теперь его шее стало свободнее <...>»⁵¹¹.

В этом эпизоде спрессовано самое существенное для романа — искушения, столкновения, отречение и отказ от вещей, потому что в «тряпках», выкинутых Митей, он чувствует тот ад, который на каждом шагу соблазняет странника в Леоновском мире — ад успокоенности.

В произведениях Леонова много таких персонажей, которые заняты накоплением тех или иных предметов в надежде создать трехмерный мир — мир, достаточно прочный, чтобы противостоять неумолимо разрушительному потоку времени и одарить его создателя своего рода бессмертием, мир, чья симметричность оградит от хаоса вселенной и даст его создателю неповторимую личность, предоставив ему что-то, что он может трогать, и называть и расставлять так, как ему хочется. Вот доктор Ёлков, собирающий и размечающий, как на карточечных карточках, человеческие образчики: доктор готовится к написанию своего итогового труда о природе человека. («Конец мелкого человека»). А в «Воре» есть Пухов с его допотопной мастерской и Таня с ее шелковыми шнурами и ремнями и петлями для смертельного (а на самом деле смертного) номера.

Но все они обменяли свою свободу и свои жизни на тяжкий род бессмертия: они создали музей несбывшихся мечтаний и бесполезных исканий, навсегда мумифицированных в мертвом мире вещей. Они еще и Люциферы, жаждущие в своей боли и отчаянье совратить и других людей. «Вечера» доктора Ёлкова — это сборища проклятых; набитая железным хламом мастерская Пухова символизирует утешный и удушающий миф о христианском спасении, который он навязывает Мите; даже Таня норовит уловить брата в сети воспоминаний о прошлом, перед которым он чувствует себя виноватым. В сущности, каждый из героев романа предъявляет претензию Митиной душе. Маша — за поруганное достоинство, Манюкин — за мир своего прошлого и постоянные напоминания о неудачах, Санька — за безграничную лакейскую преданность. И претензии эти, как выясняется, весьма настоятельны; обойти их Мите не удастся, придется бороться с каждой из них, чтобы иметь право их не принимать. Распространив это неприя-

тие на всех окружающих его людей, он отбрасывает их, словно грязные тряпки с сундука. Вот почему его уважают, но не любят. Санька догадывается, что у Мити на уме, когда называет его вором, имея в виду, что он принимает преданность, но ничего не дает взамен, и именно в этом смысле следует понимать название романа. Митя же отвечает, что подлинная любовь проверяется способностью отречься от любви и дать человеку уйти. Это понимает только Зинка и поэтому решает принять Митю таким, какой он есть, чтобы не докучать никакими претензиями. Но даже это оборачивается претензией, посягательством на его душу, потому что самому Мите невыносимо быть тем, что он есть, и он пытается освободиться от себя самого.

Все человеческие отношения, утверждает Леонов, как и в случае физических объектов, ограничивают свободу. Леонов не жалуется людям, считая их тиранами, алчущими господства друг над другом, и любовь тут, пожалуй, самое мощное оружие из всех, какими они владеют. Лакейская любовь Саньки, как всякое не совсем случайное пересечение двух индивидуумов, таит в себе путы, которыми он пытается повязать Митю, чтобы заслониться от жизни — точно так же, как когда он украшает свое подвальное жилье рыночной дешევкой, в том числе и клеткой для клеста, сиюсь создать пристойность и покой уюта. Такую любовь надо гнать от себя, по-видимому говорит нам Леонов, — гнать, чтобы не утратить своей свободы. Только после того, как человек удовлетворил все предъявленные его душе претензии, может он, как мать, предаться, без помех и суеты, размышлениям о самом себе: нагим предстает он тогда, готовым испытать второе рождение, чтобы стать человеком цельным, сильным, безупречным. Подлинно свободный человек — человек, порвавший с обществом, не «вор с замыслами», как Митя презрительно называет Заварихина, а человек, не подчиняющийся никаким законам, кроме подсказанных жизнью, что связывает его с вечным миром природы, минуя оскверняющее ее прикосновение человека. Вот какими словами кончается «Вор»: «И когда [Митя. — *Р. А. М.*] входил в лес, по-новому постигая эту свою вторую родину, — гривастое, как неоседланный конь, ищущий в мире всадника своего, вставало над миром солнце»⁵¹².

Где-то в начале романа Фирсов замечает: «...в те годы [революции и Гражданской войны. — *Р. А. М.*] дрались за всякие блага людей и мало думали о самих людях. Большая любовь, разделенная поровну на всех, согревала не жарче стеариновой свечи»⁵¹³. Он, в сущности, задается вопросом, не лучше ли одна искренняя эгоистическая любовь, чем все абстрактные любви, какие есть в мире. Леонов как раз так не думает. Он, по всей видимости, хочет нас уверить, что человек слишком сложное существо, чтобы оценивать его претензиями, предъявляемыми к нему любым другим лицом. Это типичная для Леонова тема, хотя ему, к сожалению, недостает ни мастерства, ни глубины зрения, чтобы довести ее до того последнего мазка, который сообщает произ-

ведению достоверность и убедительность, без чего нет великого искусства. Леоновские читатели знают, насколько непросты его романы, в том числе и «Вор» — труднейший из них. Леонов населяет их легионами второстепенных персонажей, ни один из которых ничего из себя не представляет. Да это и не нужно, поскольку их функция — воплотить одну какую-то мысль или какой-то один композиционный ход, в который вовлечен его главный герой, в «Воре» — Митя. Леонов не жалеет на них красок, они — убедительны, а своими выкрутасами запечатлеваются в нашей памяти. Однако сам Митя вряд ли стоит тех огромных усилий, которые они на него тратят: он не хочет общения с ними и, как школьный учитель, слушает то, что они могут ему сказать. И поворачивает спину. Леонову вполне удастся изобразить человека, ступавшего перед необходимостью сделать выбор, но отнюдь не человека, для которого такое решение является подлинным испытанием. Вот почему отречение Векшина выглядит чем-то поверхностным, неосновательным.

Неудача эта объясняется частично недостатком технического мастерства: Леонову не удалось решить задачу, как показать своего героя по-настоящему втянутым в воровские дела, но при этом достаточно независимым, чтобы продолжать свои искания. Но еще и отсутствием сострадания, глухотой к диалогу в человеческих отношениях. Первоначальным Митиным грехом был грех погони за абстракцией, за принципом, а это привело к гордыне. И в конце он возвращается к абстракции, когда, умирая символической смертью во время тяжелой болезни, зачеркивает всю свою жизнь, чтобы возродиться свободным от груза памяти и проклятия прошлого опыта. Теперь, чувствуется, его уже ничто глубоко не заденет. Его самодостаточный мир, вопреки намерениям Леонова, — стерильная утопия, куда более близкая утопии Кавалерова, который бежит от людей, замыкаясь в себе самом, чем к утопии Лютова, который, хотя он и настаивает на уникальности индивидуального опыта, обретает его в сопричастности жизни других людей. Леонов вовсе не циник, говорящий: вор всегда найдет лазейку. Отнюдь нет. Отречение Мити изображено им как поступок хороший и чистый. Однако сам того не желая, он делает Векшина каким-то бездуховным, не поднимающимся до уровня подлинной значимости тех проблем, с которыми сталкивается его герой и которым так и не отваживается противостоять. Заявлены высокие ставки — не меньше, чем спасение души, — но от них отказываются, даже без намека на иронию. То, что должно быть высокой трагедией, оказывается на грани дешевого самокопания. Как и большинство Леоновских героев, Митя Векшин — человек духовно убогий, ущербный, которого нам предлагается принять за здорового и цельного.

По всей видимости, Воронскому блестяще удавалось открывать все новые литературные произведения, помогавшие выполнять «монументальную» программу его журнала — произведения, большинство которых возвращали главную роль на литературной сцене энергичному и нередко сложному герою; делали упор на движении, прогрессе, развитии, демонстрируя это на различных темах, местах действия и настроениях, и культивировали знакомые «классические» формы, в особенности — роман и повесть, стремясь к простому, но насыщенному языку. Тем не менее сам Воронский был все время недоволен. А во второй половине двадцатых годов недовольство переросло в неприятие. Слишком много писателей, жаловался он, все еще завязли в трясине натурализма. Другие же совершенно игнорировали подлинную жизнь, выплескивая потоки поверхностной, занудной, надуманной халтуры — пародий на романы. Литературе в целом, считал он, недостает взволнованности и движения; писатели превратились в прилежных муравьев, которое старательно наращивают гору избитых форм. Даже Бабель и Леонов предпочитали поднакопить проценты на свой литературный капитал, прежде чем пойти на риск новых вложений. В своем последнем главном обзоре литературы за 1927 год Воронский не нашел ни одного писателя, которого ему захотелось бы выделить для похвал и поощрений, обычно так щедро им раздаваемых⁵¹⁴.

Правда, в своих восторгах Воронский всегда отличался непостоянством, что вполне могли подтвердить Леонов, Иванов, Сейфуллина, Романов и многие другие, которых сначала возносили до небес, а затем отставляли, относясь со спокойной терпимостью, как и положено относиться к привычным, но порядком поношенным предметам. Однако причиной тому было нечто большее, чем непостоянство Воронского. Чувство неудовлетворенности, которое мучило Воронского, отражало растущее несоответствие между программой литературных публикаций, разработанной в «Красной нови» на основе доктрины «монументализма», и теми направлениями, по которым литературная теория двинулась во второй половине двадцатых годов.

То ли Воронскому не хватало искренности, то ли понимания, но он оказался не готов признать тот факт, что такое несоответствие существует. По его мнению, упадок в литературе (в котором его журнал был совершенно неповинен) можно было отнести на счет атрофии того, что он иногда называл «романтизмом», а чаще «лиризмом». Один ряд значений, которые он вкладывал в это слово, включал страстность, пламенность, восторженность, взволнованность. И теперь он ностальгически оглядывался на орнаменталистов, к этому времени уже совершенно вышедших из моды, как и следовало ожидать в эпоху, когда мерилом вещей стал беженный темп двадцатых годов. Воронский не стремился к возрождению орнаментализма; но хотел показать, что при

всех своих недостатках орнаменталисты безусловно писали нескучно. Даже «Голый год» Пильняка, который в 1924 году критика «Красной нови» ругала за пристрастие к ненужному бытовизму, теперь казался Воронскому одним из лучших «лирических» изображений революции. Однако термин «лирический» означал нечто большее, чем просто своего рода адреналин для впавших в уныние писателей. Второе значение, в каком Воронский его употреблял, появилось в результате тех изменений, которые он стал вносить в свою теорию искусства как раз тогда, когда его неприятие тогдашней литературы достигло высшей точки. Теперь «лиризм» означал интуитивное чувство вечного, мир чистых чувств, не замаранных мелкими человеческими интересами и схваченных «непосредственным впечатлением», которое не подвластно времени и истории. Все искусство, каким его видел Воронский, должно было быть «лиричным» в обоих смыслах этого термина.

Огромное число лирических стихов, которые Воронский публиковал в «Красной нови», склоняют к мысли, что он, пожалуй, пытался возместить ими те недостатки художественной прозы, какие в ней видел. Воронский считал свой журнал таким, каким мы должны его читать, — единым целым, поэтому он полагал, что если прозе по ее сути не дано быть лиричной, лиричность можно запустить через другую дверь: через поэтический раздел, и тем самым исправить общее впечатление, производимое отделом художественной литературы. Правда, считать эту поэзию «монументальной» ни по каким даже самым широким определениям этого термина никак нельзя было. Во-первых, по своим физическим параметрам она была весьма скромной: почти все сто тридцать с лишком поэтов, которые были опубликованы в «Красной нови» за шесть лет ее издания — и практически представляли все существующие в двадцатые годы «школы» — писали в основном короткие стихи. Эпос, баллада, повествовательная поэма и прочее — иными словами, те жанры, которые мы могли бы ожидать в «Красной нови», если бы в отборе там действительно осуществлялся принцип «монументальности», встречаются крайне редко. Во-вторых, и по тематике, и по общему настрою все это совершенно не то. В нескольких стихотворениях, ничего не скажешь, бьют барабаны актуальности — война, условия в угольных шахтах, пролетарское братство, угнетение меньшинств, романтическая любовь между двумя — он и она — агитаторами-пропагандистами. Но большую часть поэтической продукции нельзя назвать «современной» ни в каком принятом тогда смысле: в них нет ни «революционной идеи», ни «социального» содержания, ни даже явного — узнаваемого — современного антуража. Их создатели предпочитали воспевать «чистую» любовь или природу (Ильина, Уткин, Зарудин, Голодный); или по традиции предаваться грусти и тосковать по ушедшему прошлому (Полетаев, Есенин); или заниматься знакомым противопоставлением вечного мира природы суетному миру повседневной жизни (Клычков, Казин); или вздыхать из-за наступле-

ния городской цивилизации на простодушную невинность (Пришелец, Обрадович, Дружинин). Примечательно, что трое главных бардов «Красной нови» — Есенин, опубликовавший в журнале 51 стихотворение, Петр Орешин — 24, Сергей Клычков — 22 — были крестьянскими поэтами, иными словами, специализировались на темах и настроениях, о которых мы все время говорим⁵¹⁵. Даже большая часть тех стихов, которые в силу их тематики можно было бы квалифицировать как «революционные», «пролетарские» или «гражданские», написаны в лирическом ключе: рабочий, вздыхающий по широким просторам своей сельской родины (Казин), гимны революции в космическом стиле Блока и Белого (Жаров, Ясный, Кириллов), слезливые изображения старых кузнецов, голодающих детей и одряхлевших кляч (Александровский, Пожарова, Коренев).

Марксисты реагируют на подобного рода поэзию широким диапазоном негативных эмоций — яростью, возмущением, презрением, отвращением, пренебрежением, но никогда не позволяют себе ее проигнорировать. Те немногие, кому она нравится, неизменно чувствуют необходимость извиняться или оправдываться за червоточину, которая гложет их самих: так, покаянная литература, в которой марксисты каются в грехе любви к Есенину, образует, в двадцатые годы, интересный и весьма трогательный жанр. И все это потому, что лирическая поэзия открывает области, для критической оценки которых марксисты владеют лишь грубейшими средствами и которые возрождают — в случае русских марксистов, по крайней мере, — все предубеждения против «декадентских» настроений fin-de-siècle*, с какими они ее отождествляют. Собственно говоря, лирический пульс в Советской России бьется в унисон с ритмами цензуры: периоды жестких репрессий, совершенно нетерпимых к любым иносказаниям, тяжело прошли по лирической поэзии и, наоборот, периоды смягчения — такие, как годы Второй мировой войны и отдельные фазы «оттепели» — характеризовались возрождением лирического начала в поэзии и в прозе. В последние пять-шесть лет всякого случайного читателя художественной литературы поражали сила и мастерство в описаниях природы. Начало этому было положено в двадцатые годы. Одним из первых внешних признаков того, что в «Красной нови» ощутили растущую мощь литературной бюрократии, было резкое падение, начиная с первых номеров за 1927 год, числа и качества печатавшихся в журнале лирических стихов и появление длинных жанров, густо напичканных «современными» сюжетами, к чему, как и следовало ожидать, и должна была привести эстетика «монументализма»⁵¹⁶.

В начале двадцатых Воронский, как и другие марксисты, испытывал смущение за того рода стихи, какие печатал. Правда, он, по крайней мере, чувствовал себя обязанным их защищать, а, защищая, по

*Конец века (*фр.*). Имеется в виду рубеж между XIX и XX веками.

сути дела, придерживался тех же позиций, какие занимало большинство марксистов, отстаивающих право лирики на существование. В статье «Искусство как познание» подчеркивалось: хорошая поэзия — то же самое, что хорошая проза, поскольку как та, так и другая отражают действительность. Только угол зрения у поэта иной: «лирик наблюдает себя, прозаик имеет дело с объектами, находящимися вне его, здесь только перемещено художественное внимание писателя». То, что наблюдает в себе лирик, не является, однако, неистовством субъективных фантазий, а познавательным ценным собственным «я»: лирическое стихотворение передает чувства, которые имеют «общечеловеческий или классовый интерес»⁵¹⁷. А после того, как Воронский перестал стараться удовлетворить всех и обрел большую уверенность в собственных идеях, он уже не извинялся за публикацию лирической поэзии. Произошло это незадолго до того, как «лиричность» стала для него пробным камнем в оценке поэта, тем, что могло примирить с любимыми другими изъянами. Именно это делало для него приемлемыми поэтов «Кузницы», несмотря на их «космизм», «пантеизм» и *сплин*⁵¹⁸. И он не видел причины, почему бы такой же тест не пригодился и для прозы.

В этом увлечении Воронского лиризмом важно было то, что оно отражало направление, в котором развивалась его теория искусства, вступаая вместе с тем в противоречие с программой журнала. Потому что «монументализм» основывался на положениях теории «искусство как познание» — такой, какой она существовала в 1923 году, когда литература рассматривалась как копирование процесса, производимое с помощью пласта повседневных деталей: через горизонтальный срез жизненного опыта, если можно так выразиться, который, казалось, особенно подходил для романа. Однако в более поздней версии этой теории, наиболее полно выраженной Воронским в 1928 году, назначение искусства понимается уже иначе — не в том, чтобы заставить нас осознать процесс или ход времени, а в том, чтобы победить время, бросив нас — в миг внезапного прозрения — в объятия не подвластного времени космоса: через вертикальный срез жизненного опыта, который присущ не столько роману, сколько поэзии, прежде всего лирической поэзии. Сердитые замечания Воронского о состоянии литературы в 1927 году, по-видимому, указывают на то, что он нащупывал ходы, как объединить эти две концепции — монументальную и лирическую, прозрение внутри процесса, страстность внутри универсалий. В одной из своих последних статей он с восхищением пишет об эпизоде из «Войны и мира», который считал вершиной искусства Толстого, если не высочайшим достижением всей русской литературы — эпизодом, где князь Андрей лежит раненый на поле боя под Аустерлицем:

«Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взятый или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неиз-

меримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. “Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались <...> Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечно-го неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава богу!..”⁵¹⁹.

Что же так поразило Воронского в этой сцене?

«Князь Андрей лежит раненый на поле сражения. Казалось бы, какая благодарная тема для художника, какой простор для фантазии, сколько можно написать самых трагических страниц и сколько и в самом деле нагорожено, выдуманно в наши дни при описании подобных картин. Но ничего этого у Толстого нет <...> Андрею Болконскому вместе с мыслью о небе, наверно, приходили в голову и другие мысли; лежа на поле сражения, он пережил и иные сложные и разнообразные ощущения, но Толстому они не понадобились: он ограничил себя кругом чувств и настроений всем понятных, для всех обязательных, самых характерных и самых достоверных. О небе князь Андрей должен был непременно подумать; остальное, виденное и передуманное им могло быть, могло и не быть, и потому Толстой не воспроизвел эти другие состояния Болконского»⁵²⁰.

Андрей, следовательно, зрит универсальную правду, которая не зависит от общества, класса и сознательного выбора:

«Привычки, предрассудки, мелкие заботы, огорчения, ничтожные радости, непосильный труд, условности, болезни, наследственность, общественный гнет, смерти близких нам людей, пошлая среда, ходячие мнения и суждения, искривленные мечтания, фантазмы, фанатизм с ранних лет застилают нам глаза, притуляют остроту и свежесть восприятия, внимания — оттесняют в глубь сознания, за его порог, самые могучие и радостные впечатления, делают неприметным самое дорогое и прекрасное в жизни, в космосе <...> У искривленного общественного человека должны быть и искривленные восприятия мира, образы и представления. В нас, как в зеркале с неровной поверхностью, действительность отражается в искаженных формах. Мы более похожи на больных, чем на нормальных людей. Прошлые, господствующая капиталистическая среда, миллионы людей делают такими больными и ненормальными. В современном обществе равновесие, хотя бы и очень условное, между человеком и средой является редким и счастливым исключением»⁵²¹.

Андрей достигает такого равновесия. То, что было пережито им, похоже на переживаемое Лютовым, Митей, даже Кавалеровым — внезапная, неожиданная остановка в движении, чувство гармонии, правоты, цельности, внезапное вторжение прозрения в горизонтальный поток повествования. Останавливается время, переживаемое и пережитое, таким образом, из области истории переходит в область мифа⁵²².

Открывается мир чисто духовный; мелкие человеческие дела остаются позади. Это — переживание, которое окончательно утверждает человека как личность, как индивидуальность, ибо переживание это — или опыт — уникально, автономно, и его невозможно перевести в горизонтальный мир, чтобы использовать как руководство в повседневной жизни. Андрей умирает; умирает — символически — и Кавалеров; будущее Мити — смутно; Лютов продолжает свои поиски рецепта жизни, который ему не найти никогда. Их прозренческий опыт, по-видимому, ближе всего стоит — в литературе — к тому, что Воронский в своих последних теоретических работах характеризовал как опыт и воздействие, присущие искусству.

В этих последних своих статьях Воронский высказал убеждение, что вот-вот наступит новый период в литературе. По его мнению, все указывало на то, что формы, которые совсем недавно пользовались признанием, теперь устарели, особенно роман. Пожалуй, роман еще не «отжил свое время», но Воронский был уверен, что, «по всей вероятности, он займет более скромное место, чем занимал до сих пор, и подвергнется, да, пожалуй, подвергается и сейчас, очень заметным изменениям»⁵²³. Сложность, конфликт, понимание процессов подсознания — все это уже не казалось ему важным; он счел необходимым умерить свои похвалы мастерству Пруста в этой области и к тому же предостеречь советских авторов, напоминая, что тут существуют свои пределы, а потому лучше оставить эту технику за писателями старшего поколения⁵²⁴. Что же придет на смену роману? Это Воронский затруднялся выразить точными словами. Новые формы виделись ему, как что-то вроде того, в чем специализировался М. М. Пришвин — «не повести, не романы, не рассказы», а «очерки, записки, наблюдения...»⁵²⁵; как ряд эпизодов «Конармии» Бабеля, как воспоминания Горького (знаменательно, что роман-эпопея Горького «Жизнь Клима Самгина» упомянут не был); как «Записки мечтателя» Андрея Белого — иначе говоря, как короткие, в высшей степени лирические формы на грани между художественной литературой и документальной. Многое из писаний членов группы «Перевал» более или менее на это походило, и потому Воронский так высоко ее оценивал и потому же его поздние теоретические статьи об искусстве охотно принимались молодыми перевальцами. Впрочем, он вполне мог бы использовать в качестве иллюстрации новых форм и собственное творчество после 1927 года. Кроме автобиографии, которая представляет собой цикл эпизодов, не без элемента художественного вымысла, его произведения той поры составляют рассказы — в высшей степени лирические, часто сентиментальные и по форме куда больше тяготеющие к очерку, чем к чему-либо напоминающему типичный рассказ⁵²⁶.

Весьма вероятно, что, устремившись вслед за этими новыми напевами, Воронский был бы вынужден отказаться от «монументализ-

ма» как программы «Красной нови». Но он был репрессирован и погиб, и нам не дано это узнать. Однако одно несомненно: он выступил бы против того пути, по какому пошла литература тридцатых годов, развивавшая пафосно-героическую тематику. В этом она следовала образцу, намеченному в «Воре» Леонова. Положительный герой литературы социалистического реализма также человек со стороны, но, прежде чем выйти на сцену, он уже приобрел свой взгляд, свою позицию. Можно предположить, что таким же был бы и Митя Векшин, если бы Леонов написал продолжение романа. Герой тридцатых уже не сомневается, а утверждает; не ищет, а формирует действительность согласно своим взглядам. Им владеет тот же страх перед физической реальностью, который двигал Митей: в романах соцреализма эта реальность снова и снова является царством отрицательного героя — «злодея», — чье появление обычно знаменуется внезапным сгущением стиля, когда существительные и прилагательные густо обступают пришельца с обеих сторон (вспомним великолепно обставленную кухню мистера Биксби из романа Валентина Катаева «Время, вперед!» или набитый мебелью и мишурой кабинет хитрого ловкача Поляницы, председателя колхоза, из романа Шолохова «Поднятая целина»)⁵²⁷. Но в отличие от Мити, героя тридцатых никогда не тянет пройти через ад. Даже мелких повседневных забот у него не существует; он почти никогда не ест, не спит, не любит. Когда же все это необходимо для развития сюжета, эти функции передаются — совсем как в пьесах Расина — второстепенным героям, которые сами никогда не замахируются на величие. Один из критических моментов в производственном романе «Время, вперед!» возникает из-за того, что в ударной бригаде — идет соревнование: кто больше даст цемента! — не хватает пары рук, чтобы возить тачку. И хотя вся стройка оказывается на грани срыва, никому не приходит в голову, что Маргулиес, главный герой, может вмешаться и помочь. Нет, его роль куда возвышеннее: вдохновлять бригаду, рисуя помпезную картину одержанной победы. Такие герои вполне под стать королям, королевам и воинам, населяющим классическую драму.

Воронский достаточно насмотрелся на приметы подобного рода героев у пролетарских писателей, чтобы понимать, насколько это явление пагубно для литературы, какой он ее себе представлял. В 1927 году он пародировал такого героя в коротеньком фельетоне. Его герой, товарищ Микешин, глава «типичного» советского учреждения, воплощает все добродетели книжного большевика, в том числе: является на работу за полчаса до начала, чтобы подать «заражающий» пример своим подчиненным; отказывается от всех видов развращающей роскоши (например, от автомобиля) и держит нараспашку двери своего кабинета для каждого, кому нужен его мудрый отеческий совет⁵²⁸. Литературный герой, по мнению Воронского, должен быть не сверхчеловеком, а рядовым человеком, для которого героизм — в кругу его повседневных дел и обязанностей. Любому человеку по силам следовать этому взгля-

ду на жизнь, какой Воронский имел в виду, но следуя ему, он перестет быть рядовым человеком. Литература, считал Воронский, может служить этому взгляду, но не предписанием упражнений для ума и сердца, как то, по-видимому, полагали пролетписатели, а показом того, что человек должен искать смысл жизни не в формулах идеологов, окунаясь в ее гущу здесь и сейчас. В этике, исповедуемой пролетписателями, а позднее соцреалистами, не делалось различия между человеком внешним и внутренним. Воронский же всегда настаивал на том, что настоящая литература — как и настоящая жизнь — действует в этой области постоянного становления, служа связующим звеном между тем, что есть и что должно быть. Лучшие произведения двадцатых годов — именно это и делали; и лучше всего они представлены в журнале «Краяная новь».

ТОЛСТЫЙ ЖУРНАЛ. ПЕРИОД УПАДКА

В середине двадцатых годов в центре литературной жизни стояли толстые журналы, которые теперь, после почти пятидесяти лет, вернули себе господствующее положение как арбитры вкуса и арена демонстрации талантов. Ни один читатель не мог считать себя человеком развитым и образованным, не говоря уже о том, чтобы быть *au courant*^{*}, если он регулярно не следил за тем, что печаталось хотя бы в одном из этих изданий. Ни один писатель не имел солидного шанса составить себе имя, если он в них не публиковался. Ни один критик не мог рассчитывать оказать серьезное влияние на публику через посредство каких-либо других органов печати. К «Красной нови» все еще тянулись самые блестящие таланты. Но она уже не была единственным толстым журналом — появились соперники. Естественно, каждый из них притяжал на уникальность, но каждый использовал как образец структуру, даже программу, журнала Воронского. О чем бы ни спорили новоиспеченные издатели — скандально известный народ — в одном они были согласны: в отношении формы и назначения толстого журнала.

I

Первым соперником, в полном смысле этого слова, «Красной нови» был журнал «Молодая гвардия», который начал выходить в 1922 году. Официальный орган Центральных комитетов Российской коммунистической партии и комсомола, этот журнал фактически входил в орбиту октябристов. Хотя члены его редколлегии часто менялись, она неизменно состояла из твердокаменных приверженцев октябристской линии, и среди них в разное время были: Авербах, Вардин, Безыменский, Ермилов, Киршон, Либединский. Именно по этой причине журнал никак не мог выполнить провозглашенную им политику — представлять всех молодых писателей, которые поддерживали Октябрьскую революцию, независимо от классового происхождения и групповой принадлежности. Зато «Молодая гвардия» холила и лелеяла пролетарских писателей. Хотя ее «гвоздями» были писатели, уже составившие себе имя — Малышкин, Ясный, Голодный, Никифоров и Романов, —

^{*}В курсе (*фр.*).

журнал уделял много места неведомым талантам. Для большинства из них публикация в «Молодой гвардии» не спасала, разумеется, от неизвестности, однако давала, по крайней мере, возможность быть услышанными. Определяя свою миссию как борьбу «с незнанием, неумением, некультурностью»⁵²⁹, редколлегия «Молодой гвардии» ориентировалась на аудиторию куда менее просвещенную, чем та, к которой обращалась «Красная новь». Это объясняет появление в структуре «Молодой гвардии» странных дополнений, в других случаях не типичных для толстого журнала: обилие иллюстраций, как рисунков, так и фотографий; шахматного раздела; цикла статей из разряда «сделай сам», в которых давались указания, скажем, как организовать спортивный клуб или научить плавать; и весьма значительный — многие даже считали, болезненный — интерес к морали и нравам молодежи. Литературная критика была слабой и несущественной, но это не имело значения: все прекрасно знали, к какой стороне журнал тяготеет, а при той агрессивной активности, какую проявляли напостовцы, «Молодая гвардия» только ломилась бы в открытую дверь, если пожелаала бы обзавестись собственным критическим отделом.

Примерно в 1926 году в «Молодой гвардии» решили задать свой собственный тон. Иллюстрации, практические статьи и шахматный отдел были упразднены. Более достойный и серьезный вид сделал журнал неотличимым от «Красной нови» и «Нового мира». Но эта перемена оказалась явно не по душе рабочему читателю: с тиража в 9.000 экземпляров в 1922 г. в последующие два года средний выпуск понизился примерно до 7.000 экземпляров; а в 1926 году упал до 6.000–5.000. Тем не менее никаких решительных мер не принимали вплоть до 1929 г., когда тоном пожертвовали ради придания журналу живости. «Молодая гвардия» стала выходить дважды в месяц; число страниц обычного номера теперь не превышало ста, а формат уменьшился до такого размера, чтобы книжка умещалась в кармане пальто. Фотографии и рисунки появились вновь, в трех цветах, а вместе с новыми авторами, такими как Маяковский и Третьяков из старого ЛЕФа, Сельвинский из группы «конструктивистов», — и более легкий стиль. Нововведения дали результаты: тираж почти утроился. Но из толстого журнал «Молодая гвардия» превратилась в популярный журнальчик для рабочей семьи с претензиями на культуру.

В июне 1924 г. вышел первый номер журнала «Октябрь». В заявлении от редакции сообщалось, что она приглашает участвовать в «Октябре» любого пролетарского писателя, независимо от того, к какой группе он принадлежит. Таким образом редакция надеялась создать прочный литературный фронт, объединив движение, расщепленное на октябристов, «кузнецов» и молодых поэтов, переметнувшихся в «Красную новь»⁵³⁰. Как ни странно, но, кажется, не кто иной, как Воронский добился официального разрешения на открытие этого журнала⁵³¹. Нам неизвестно, какие мотивы им руководили: то ли чувство справед-

ливости, то ли, скорее, надежда, что подобный журнал оттянет на себя постоянно усиливавшееся давление на «Красную новь» — требование печатать молодых пролетарских писателей; возможно, попытка уменьшить растущее влияние октябристов, создав им мощного конкурента. Так или иначе, но он, надо полагать, вскоре пожалел об этом своем порыве. «Октябрь» был официальным органом Московской ассоциации пролетарских писателей (МАППа), позднее ВАППа; а это, по сути, делало новый журнал рупором октябристов. Помимо всего прочего, сам состав редакционной коллегии первого же выпуска это полностью подтверждал: в нее входили Авербах, Безыменский, Лелевич, Либединский, Тарасов-Родионов, а главным редактором значился Родов. Даже при том, что они честно пытались служить коллективному началу, привлекая в штат членов литературных объединений, существовавших на крупных фабриках и заводах Москвы, Ленинграда, Ростова-на-Дону, Харькова и разных городов Сибири, линия, проводимая «Октябрем», неизменно повторяла линию журнала «На посту», позднее «На литературном посту». Также и литературный отдел «Октября» не мог претендовать на оригинальность и был неотличим от такого же отдела «Молодой гвардии»: ядро отдела состояло из признанных пролетарских писателей, которых окружало «племя младое, незнакомое». За свою безликость журнал расплачивался неустойчивым числом читателей — тираж колебался от 4.000 до 5.000 экземпляров в первые два года, а в 1928 году упал до 2.500. В 1929 году в «Октябре» — как и в «Молодой гвардии» — были произведены радикальные перемены. Возродили умирающие и мертвые отделы; пригласили много новых авторов; практически полностью обновили редакционную коллегию. Главным редактором остался А. Серафимович, но теперь у него появились три заместителя — известнейшие в России молодые писатели: Федор Панферов, Александр Фадеев и Михаил Шолохов. Литературная критика преданно выражала взгляды РАППа, поскольку и «Октябрь» был официальным органом этой организации, но теперь эта критика стала как никогда острой и кусачей — надо думать, потому, что РАПП был тогда, что называется, на коне. Тираж журнала возрос до 10. 000 экземпляров. Кризис миновал.

Среди известных пролетарских журналов независимость от октябристов сохранял «Рабочий журнал», официальный орган группы «Кузница». Он держался на крепком ядре авторов: Александровский, Герасимов, Кириллов, Ляшко, Садофьев, сотрудничавших еще со старой «Кузницей», которая в 1920—1922 гг. сумела, прежде чем закрыться навсегда, опубликовать девять выпусков. Редактором «Рабочего журнала» был Георгий Якубовский, главный теоретик этой группы и исправный автор других журналов, как пролетарских, так и непролетарских. «Рабочий журнал» соблюдал высокие стандарты и в литературных произведениях, и в критике, и в оформлении, однако продержался всего год и опубликовал только шесть номеров.

Ни один из перечисленных журналов с их исключительно пролетарскими сотрудниками не представлял собой реальной угрозы для «Красной нови». Однако возникали другие, которые привлекали к участию в них главным образом тех же самых писателей, что и Воронский, и если не превращались в конкурентов «Красной нови», то единственно потому, что им не хватало самобытности и агрессивности. Наиболее значительным среди них был «Новый мир», первый номер которого вышел в июне 1925 года и который продолжает выходить по сей день. Тогда его редакторами были А. В. Луначарский и Ю. М. Стеков; позднее Стекова сменил И. И. Степанов-Скворцов, а в 1926 году редакционная коллегия пополнилась В. П. Полонским. В «Новом мире» имелись обычные для толстого журнала разделы. Особый интерес вызывали два — «Трибуна», отдел, предназначавшийся для обсуждения литературы и искусства, и «Дома и за границей», где помещались обзорные статьи о новой советской и иностранной литературе, а также на разнообразные, часто весьма оригинальные темы, как например, о китайском театре или о только что открытой письменности каменного века.

Однако этим отличия и ограничивались. «Новый мир» пребывал в тени «Красной нови». Правда, многие видные писатели — Пришвин, Сергеев-Ценский, Алексей Толстой, Пильняк и Лидин — публиковались в отделах прозы и поэзии, но давали туда свои менее значительные сочинения, исключая разве Алексея Толстого, опубликовавшего в «Новом мире» вторую часть «Хождения по мукам» и «Петра Первого», а также Горького, отдавшего туда «Клима Самгина». Хотя наибольшее внимание уделялось в журнале попутчикам, там печатались и многие пролетарские писатели — в пропорции даже большей, чем в «Красной нови» — и среди них из знаменитых: Gladков, Никандров и Бахметьев. Новые таланты появлялись, однако, редко: редакторы из осторожности держались известных имен. Но им приходилось довольствоваться второстепенными вещами: знаменитости использовали «Новый мир» как своего рода мусорную корзину для менее удачных плодов своего вдохновения.

В литературных расприх «Новый мир» был безусловно на стороне «Красной нови», не проявляя, однако, желания выступать и заявлять об этом открыто. Там была опубликована важная статья Воронского «Заметки о художественном творчестве» (Новый мир. 1927. № 8), отмечена благожелательной рецензией его книга «За живой и мертвой водой», постоянно воздавалась хвала новым авторам, которых открывала «Красная новь», а в 1927—1928 гг., когда журнал Воронского начал приходить в упадок, многие из этих писателей нашли пристанище в «Новом мире». В то же самое время туда из «Красной нови» перекочевали лучшие ее критики — Лежнев, Пакентрейгер, Глаголев и Горбов. Правда, им не удалось вдохнуть жизнь в отдел, который, при всех замечательных талантах его ведущего автора, Вячеслава Полонского,

всегда пичкал читателя угодливым средней руки марксизмом. У всех этих критиков были свои идеи и писать они умели хорошо, но атмосфера «Нового мира» оказалась анестезической, т. е. усыпляющей. Журнал смертельно боялся быть втянутым в дискуссию. «Трибуну» после двух выпусков убрали, в литературной распре журнал не занял твердой позиции и в литературную теорию практически ничего не вносил. Вместо оценки новых писателей там отделялись кратким изложением содержания их сочинений. Только в 1929 году «Новый мир» начал шевелиться, публикуя цикл статей о современной литературе, написанных в вызывающем, полемическом тоне. Никто не мог предвидеть, что тридцать лет спустя, при совершенно иных обстоятельствах, «Новый мир» превратится в самый смелый и самый увлекательный из всех советских журналов. Впрочем, и тогда его скромность, по-видимому, нравилась: его тираж в двадцатых годах ни разу не опускался ниже 10.000 экземпляров, а бывало, поднимался и до 25.000.

Все эти новые издания базировались в Москве. Только в 1924 году прежняя столица, накануне переименования в Ленинград, обрела собственный марксистский толстый журнал. Первые три номера «Звезды», надо полагать, вызвали у читателей недоумение относительно того, где же тот марксизм, что существует во втором по значению российском городе: литературный отдел почти целиком был представлен Алексею Толстому, Блоку и Белому, да еще подвергнутому эксгумации Чернышевскому. Однако вскоре начали откликаться молодые писатели: Лавренев, Лидин, Слонимский, Николай Никитин и Семенов прислали в «Звезду» рассказы; Константин Федин дал разрешение на публикацию глав нового романа «Города и годы». Именно благодаря таким, уже более или менее зарекомендовавшим себя писателям, «Звезда» получила достаточно пищи, чтобы нормально существовать, хотя и не такой, чтобы демонстрировать литературный блеск, к которому привыкли читатели «Красной нови». Двумя лучшими произведениями из того, что опубликовала «Звезда», были «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Н. Тынянова и «Братья» К. А. Федина — книги солидные, но не из первого ряда. Действуя мудро, «Звезда», однако, не пыталась конкурировать с «Красной новью», а принялась культивировать свой участок — ленинградских писателей, из которых многие были неизвестны. И это придало журналу своеобразие.

В «Звезде» ставили задачу «служить делу марксистского воспитания новой, выдвинутой революцией, рабоче-крестьянской интеллигенции»⁵³². На ее страницах действительно были представлены писатели всех идеологических оттенков дозволенного спектра, но явное предпочтение оказывалось пролетарским. Их произведения публиковались в «Звезде» в значительно большем числе, чем в «Новом мире» или в «Красной нови», на них постоянно печатались положительные рецензии, и тот или иной их представитель всегда входил в редколлегия. Естественно, что это вовлекло журнал в дискуссию между «Красной

новью» и октябристами. Главный редактор «Звезды» И. М. Майский начал с того, что занял среднюю позицию: выразил восхищение идеей создания пролетарской культуры, попеняв Воронскому за отношение к ней свысока и за покровительство попутчикам, однако не согласился с мнением октябристов, будто только стопроцентные пролетарии способны создать полноценную новую культуру⁵³³. Последовали многословные ответы Лелевича и Родова, склонившие чашу весов на их сторону, где она и осталась. Тем не менее «Звезда» явила собой единственный пример большого журнала, который, несмотря на расположенность к октябристам, не стал их сателлитом. Там относились терпимо к разным критическим мнениям, проявляли куда больший, чем в других пролетарских периодических изданиях, интерес к вопросам литературного мастерства и сделали несколько ценных вкладов в теорию литературы; среди них статья Б. М. Эйхенбаума «Литература и писатель» (Звезда. 1927. № 5) и статья М. С. Григорьева «Понятия материала и приема в теории литературы» (Звезда. 1926. № 2).

Долгое время казалось, что «Звезда» непременно закатится. До 1926 г. редколлегии журнала удавалось выпускать только по шесть номеров в год, состоявших, в среднем, из 150 страниц, что составляло половину объема «Красной нови» или «Нового мира». Некоторые выпуски содержали всего одно прозаическое произведение или одну критическую статью, которые догружались рассуждениями на общие темы или рецензиями. Тираж колебался от 5.000 до 6.000, а в конце 1928 г. внезапно рухнул до 3.300. Последующие вливания талантов и денег восстановили свет угасшей «Звезды» и она, постоянно укрепляясь, стала одним из ведущих советских журналов.

Все эти упомянутые нами журналы выпускались Государственным издательством и, следовательно, на них, несмотря на различие во мнениях, часто приводивших к вражде друг с другом, лежала печать официального органа. Но на протяжении лучшего периода 1920-х были журналы — общим числом около тридцати, — которые существовали вне зависимости, если не считать цензуру, от государственного аппарата. Они выходили в частных издательствах, которые согласно декрету 1921 года Совета народных комиссаров (Совнаркома)⁵³⁴ имели право на подобную деятельность.

Упомянем в первую очередь три таких журнала, которые выпускал один и тот же человек — И. Г. Лежнев. «Новая Россия», появившаяся в Петрограде в 1922 году, всячески старалась сохранить вид политически нейтрального издания, хотя на самом деле питала сильную симпатию к так называемым сменовеховцам⁵³⁵. Когда журнал закрыли, Лежнев тут же открыл его вновь, на этот раз под названием «Россия», сначала в Петрограде, где выпускал его тиражом 10.000 экземпляров в газетном формате, 32 страницы по две колонки в каждой; а затем в Москве, в формате, типичном для толстого журнала. Московский ва-

риант имел около 200 страниц, тираж, однако, пришлось сократить вдвое. Сменовеховская линия проводилась теперь осторожно, но достаточно внятно, в особенности в статьях Н. В. Устрялова и самого Лежнева. Главные усилия, однако, направлялись на литературный отдел. Не будучи рупором одного направления, «Россия» рассчитывала на симпатию со стороны всех писателей. Несколько попутчиков из числа молодых стали участвовать в издании, но основную ставку журнал делал на авторов, которых коммунисты считали «буржуазными» и «правыми», — Белого, Эренбурга, Мандельштама, Пастернака, Замятина, Ходасевича. В 1925 году журнал внезапно прекратил свое существование. Попытка возродить его вновь в следующем году под первоначальным названием «Новая Россия» не удалась: вышло всего три номера.

Среди частных журналов особого упоминания заслуживает «Русский современник». Хотя он появился и закрылся в 1924 году, на его страницах читателю был предложен такой сгусток первейших талантов, каким в то время не располагал ни один другой журнал, включая «Красную новь». Издатель «Русского современника» Н. И. Магарам, редактор А. Н. Тихонов решительно ограничили свои притязания: они выпускали чисто литературный журнал, в котором было только три отдела: художественная литература; критика, обзоры, рецензии; и отдел, именуемый «Паноптикум», где в легком тоне освещалась современная литературная жизнь. Критика ориентировалась на футуристов и формалистов; главными авторами отдела выступали: Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Л. Гроссман, Винокур. В литературном отделе предпочтение отдавалось более склонным к новаторству попутчикам: Пильняк, Бабель, Пастернак, Каверин, Федин, Замятин представляли прозу; Ахматова, Пастернак, Есенин, Мандельштам, Цветаева, Ходасевич — поэзию. Поразительно, но Горький, эта литературная амфибия, возник и здесь: его имя значилось первым среди тех, с чьим «непосредственным участием» журнал увидел свет. Там были помещены несколько мемуарных этюдов Горького о русских писателях. Каждый номер имел до 350 страниц, печатался на хорошей плотной бумаге тиражом в 5.000 экземпляров. Ничто не предвещало беды. Уже был анонсирован пятый номер, включавший рассказ Горького «Голубая жизнь», рассказ Замятина «Бич Божий» и рассказы Бабеля, а также статьи Н. Н. Пунина, К. И. Чуковского и Б. М. Эйхенбаума. Но номер этот так и не появился. «Русский современник» приказал долго жить. Почему он был закрыт без предупреждения на вершине успеха — так же, как «Россия», — нам неизвестно. Возможно, именно успех и послужил причиной его уничтожения. В советской печати эти два журнала постоянно подвергались резкой критике как органы мелкобуржуазной «обиженной» (обиженной революцией, надо понимать) интеллигенции, а правительство, несмотря на разрешительный декрет 1921 года, не упускало возможности прищемить частные предприятия и во время НЭПа. По всей вероятности, такого рода давление заставило закрыться «Русский современник» и «Россию».

Не успела закончиться Гражданская война, как начала возрождаться литературная жизнь в провинции. Большинство крупных городов, даже в очень отдаленных районах, могли похвалиться клубом, или группой, или кружком, а то и журналом или газетой: например, в Омске выходило «Искусство», в Иркутске — «Пламя Революции», в Якутске — «Якутские зарницы». Пролетарские писатели были особенно сильны не в Москве и Ленинграде, а на периферии; так, благодаря им, Ростов-на-Дону практически стал третьей литературной столицей. Одним из лучших журналов считался журнал «Лава» — официальный орган Северо-Кавказской ассоциации пролетарских писателей. Первый его номер сошел с печатного станка в апреле 1925 года. Имена большей части писателей, с ним связанных, давно уже канули в Лету; однако членом его редколлегии состоял Александр Фадеев вместе с другим известным пролетарским писателем, драматургом В. Киршоном.

Городом, который своим толстым журналом затмил издания всех других провинциальных городов, был Новониколаевск (ныне Новосибирск). По влиянию и по качеству «Сибирские огни» действительно не уступали ни одному журналу в двух главных городах. Молодые идеалисты, мужчины и женщины, выпустившие первый номер «Сибирских огней», выражали уверенность — как всего годом ранее Всеволод Иванов, — что среди их земляков полно пишущих людей, которые ищут возможности напечататься, и надеялись сделать для Сибири то, что «Красная новь» — образец для них — старалась сделать для всей России: создать центр, который этих пишущих объединит. Подобно «Красной нови», «Сибирские огни» намечали типичную «энциклопедическую» программу, отвергая «узкие догмы» и выражая намерение «принимать все, что художественно воспроизводит эпоху социальной революции и ее своеобразное отражение в Сибири, что “созвучно” эпохе и, наконец, выдающиеся произведения общего содержания»⁵³⁶. Насколько это им удалось, можно судить по тому, что из примерно пятидесяти делегатов на Первый съезд сибирских писателей в 1926 году больше половины вошли в литературу через «Сибирские огни»⁵³⁷. Редакторы московских и ленинградских изданий пристально следили за журналом и обеспечили всесоюзное признание многим открытым в нем писателям — в том числе Анне Караваевой, Леониду Мартынову, Иосифу Уткину, а среди тех, кто был особенно близок к «Красной нови», Лидии Сейфуллиной и В. Правдухину⁵³⁸.

II

Как уже отмечалось выше, «Красная новь», повторяя основные этапы толстого журнала девятнадцатого века (пусть даже в укороченном виде), подчинялась закону, который управляет развитием всех толстых журналов. Еще сильнее о действии этого закона свидетельствует развитие других толстых журналов 1920-х. Большинство из них миновало эн-

циклопедическую фазу, возможно, потому, что после 1923 года литература восстановилась уже в такой степени, что фаза эта стала ненужной. Но во всем прочем они следовали тому общему развитию, что и «Красная новь»: шло медленное, но неизбежное превращение их в чисто литературные журналы, из которых исчезали отделы, посвященные политике, экономике и науке; понижались качество, охват и острота критики; утрачивалась индивидуальность. К 1928 году они уже не были толстыми журналами — разве только в физическом значении, — а превратились в альманахи, в случайные и безликие собрания прозы и поэзии, которые почему-то выходили регулярно. Писатели уже не сохраняли верность какому-то одному журналу, а публиковались где придется — там, где удавалось напечататься.

Эти изменения широко обсуждались в конце двадцатых годов. Типичными были комментарии Давида Тальникова, который сетовал, что журналы стали «беззубыми», «не авторитетными», «нечленораздельно шамкающими»; в одном журнале читатель может найти «случайную статью литературную на несколько книжек; в другом журнале — окрошку литературную, легкие статейки, пригодные для еженедельников»⁵³⁹. Некоторые обозреватели приветствовали эти перемены, видя в них знак здорового литературного прогресса. И. М. Варейкис, глава Отдела агитации и пропаганды Центрального Комитета, считал, что расчищается путь для такого рода публикаций, которые будут лучше служить потребностям рабочих и крестьян, чем те, которые импортировались из буржуазного общества⁵⁴⁰. Еще в 1924 году В. Шкловский точно предсказал то, что теперь происходило. Он утверждал, что условия 1840-х годов уже не соответствовали духу времени и что попытка «возрождения» толстого журнала непременно провалится. Он заявлял: «...Нужен новый журнал, который, поставив рядом разные куски эстетического и внеэстетического материала, хотя и случайно показал нам, как и из чего можно скроить вещи нового жанра» («Новый ЛЕФ», появившийся два года спустя, превосходно выполнял это предписание)⁵⁴¹.

Большинство обозревателей *genus journalicum**, однако, развернули боевые знамена и поклялись защищать толстый журнал до последнего дыхания. Они полагали, что журналы сами виноваты в своем упадке и что с их пассивностью, бездействием, вялостью можно покончить несколькими мощными вливаниями силы воли. Пусть редакторы сократят беллетристику, восстановят публикацию общих статей на нелитературные темы, возродят обзоры провинциальной жизни и воскресят такую литературную критику, какая, говоря словами Тальникова, «волнует, которая заставляла в свое время [в XIX веке. — Р. А. М.] молодежь спешно разрезать последние страницы [содержащие критику. — Р. А. М.] получаемых журналов, — которая организует и читателя и писателя, организует литературу, выражает собою господствующую идею

*Журнального племени (*лат.*).

современности»⁵⁴². Как ни удивительно, но даже пролетписатели выступали строем на защиту толстого журнала⁵⁴³. Можно было ожидать, что они займут позицию, близкую к позиции Шкловского или Варейкиса, поддерживавшую враждебное отношение к формам и лозунгам прошлого, которое было для них столь неприемлемо. Но к тому времени прошлое обрело респектабельность, а респектабельность, в конце концов, привлекательнее для считающих себя культурными людьми, чем крикливость и драчливость.

Тем не менее хор претензий, постепенно выраставших на протяжении двадцатых годов, наводил на мысль, что с толстыми журналами происходит что-то не то. Может быть, Шкловский был все-таки прав? Не для того ли защитники толстого журнала рьяно курили ему фимиам, чтобы скрыть запах тления? Напрашивается ответ «да». Однако ключ к верному решению был в переменах, которые происходили в литературном и политическом мире.

Один из ключей — рост специализированных изданий по всем областям знания. Огромное увеличение брошюр, проспектов и прочей такого рода печатной продукции привело к стиранию традиционной роли журналов как популяризаторов. Теперь каждая научная дисциплина обзавелась собственным журналом, старавшимся перекачать в читателя материалы, которые при ином положении дел, пополнили бы отделы по социологии, экономике и политике в толстых журналах. Растущая ежедневная печать взяла на себя большую часть функций, которые ранее выполнялись хрониками и обзорами. Различные газетные отделы предлагали тот же набор, что и журналы, только в куда более доходчивой форме. К тому же, и новые популярные еженедельники оттягивали на себя немало читателей, которые, не будь их, вероятно, просвещались бы более солидной духовной пищей. Некоторые из этих изданий успешно сочетали легкость изложения с высокими стандартами — например, «Огонек», иллюстрированный еженедельник, основанный в 1923 году; «Красный перец» (1923—1926), сатирический журнал, пользовавшийся на протяжении относительно короткого срока своего существования огромной популярностью; «Крокодил», который, начиная с 1922 года, остается, пожалуй, самой популярной трибуной для обличения пороков и слабостей советского человека; «Прожектор» (1923—1935) Воронского, часто походивший на популярный вариант «Красной нови». Можно предположить, что многим эти лучшие из числа подобных журналов не заменяли регулярное чтение «Красной нови», а дополняли его.

Быстрый подъем художественной литературы также работал против толстых журналов, прежде всего, против их индивидуальности. С появлением все большего числа романов, редакторам журналов приходилось выбирать: то ли печатать отрывки из них, то ли давать выпусками из номера в номер. Большинство предпочитало последнее. Воронский,

например, «гнал» леоновского «Вора» целый год. Такая практика означала, что, даже отдавая под художественную литературу добрую треть каждого номера, журнал мог публиковать все меньше и меньше новых произведений. Так, некоторые номера «Нового мира» за 1926 и 1927 гг. заполнялись только двумя, от силы тремя кусками из длинных вещей. Чтобы не стать менее «репрезентативными» по части современной литературы, журналы попросту выделяли ей больше места, и вскоре беллетристика начала занимать весь номер целиком. Кроме того, с появлением все большего числа писателей, прежнее деление на «пролетарских», «крестьянских» и «попутчиков» начало стираться (как оно, на чем давно настаивал Воронский, и должно было произойти). В частности, враждебность к попутчикам мало-помалу угасала. Многие из молодых пролетарских и крестьянских писателей пришли к пониманию, что по части мастерства им есть чему поучиться у таких умелых художников, как Бабель, или Иванов, или Леонов. В новых литературных группировках, формировавшихся где-то в середине двадцатых, стремились поменьше придавать значения своей исключительности — что прежде считалось достоинством, — жертвуя его в пользу писательского братства: «Перевал», например, охватывал рабочих, крестьян и нескольких представителей интеллигенции, а в учителя себе избрал попутчиков. Постановление Центрального Комитета о художественной литературе (июнь 1925 г.) призывало к братскому единению всех советских писателей; в следующем году журнал «На литературном посту» впервые протянул попутчикам руку для официального признания. Между тем, практически все советские толстые журналы в свое время построили свои «линии» как раз на таких различиях, теперь же они становились немодными. Если журналы хотели предлагать читателю наиболее репрезентативные произведения, им неминуемо нужно было отказаться от этих «линий». Ни один журнал, который рассчитывал остаться конкурентоспособным, не мог позволить себе специализироваться как «крестьянский» или «пролетарский» — все равно, что печатать, только романы или одни рассказы. Таким образом, пролетарские журналы стали принимать сочинения попутчиков, что сразу повысило их качество и придало тон прежде скучным отделам литературы, но, конечно же, сделало абсурдной любую «линию», отстаивающую «пролетарскую» чистоту. Не удивительно, поэтому, что вскоре журналы стали все походить один на другой.

Необходимо также принять во внимание и политику. К 1926 году НЭП подходил к концу, а вместе с ним и период, когда к различию во мнениях относились терпимо в партии и во всей стране. Пролетписатели становились все агрессивнее, ведя себя пренебрежительно и угрожающе. Никто, собственно, не знал, какой реальной властью они обладали и в какой степени им позволят применять ее к другим; одно было очевидно: партия дала им свое благословение — давно, как они счита-

ли, им положенное. Всем было ясно, что у Воронского неприятности, а будущее попутчиков казалось сомнительным. Политика партии на протяжении 1925—1926 годов время от времени менялась; оставалось только догадываться, что это означает и как далеко это может зайти. В обстановке такой неопределенности осмотрительность обретала несомненные достоинства. Писатели, надо полагать, считали благоразумным попридержаться свои таланты, дабы их имена не слишком тесно ассоциировались с какой-нибудь школой или журналом, которые потом, возможно, окажутся носителями семян политической ереси. Не удивительно, что критика вела себя осторожно и уклончиво: лучше уж слыть беззубой, чем ненароком вонзить зубы во что-либо ядовитое. Будущее выглядело крайне неопределенным, и никто не хотел идти на риск, занимая твердокаменные позиции. Естественно, что все это не имело сказаться на толстых журналах.

Однако самым главным фактором, обусловившим упадок толстого журнала, пожалуй, было как раз то, что многие марксисты, как ни странно, проглядели, — деньги. Экономически издательское дело во второй половине двадцатых годов все еще оставалось неустойчивым. Разумеется, никому из издателей не приходилось сталкиваться с такими трудностями, какие преодолевал Воронский, запуская свой журнал. Но деньги доставались нелегко, и чисто литературные журналы ненадолго оказались в системе советских приоритетов. На протяжении всего десятилетия в Советском Союзе число журналов всех мастей и видов неуклонно росло⁵⁴⁴. Так, в июне 1924 г. их печаталось 810, а к 1927 году только в России выходило 1082; полгода спустя эта цифра увеличилась до 1291⁵⁴⁵. Но рост относился не к литературным журналам, а к партийным органам и специализированным изданиям; общее же число литературных журналов между 1923 и 1925 гг. уменьшилось на 30 процентов⁵⁴⁶. За 1923—1924 годы Книжная палата зарегистрировала 74 литературных журнала, но на 1 октября 1925 года их по всей стране набралось всего 53⁵⁴⁷. Сходная картина вырисовывалась и в книгопечатании. Хотя число названий и тиражей увеличилось, художественной литературе в этой печатной продукции принадлежала лишь малая доля — около 13 процентов в 1923 г. и лишь 9,7 процентов в 1924⁵⁴⁸. Из примерно 2.000 издательств, которые предположительно действовали в 1925 году, от силы 30—40 выпускали поэзию и прозу; к тому же половина из них были «частными» предприятиями, на которые в тот год падало около половины всех книг, относящихся к художественной литературе⁵⁴⁹. На государственные издательства, каковых было шесть, падало около 33 процентов книг, выпускаемых по всем предметам; но, даже при том, что одно из них — «Земля и фабрика» — специализировалось почти исключительно на художественной литературе, книги из этой категории составляли небольшую часть от всей продукции государственных издательств⁵⁵⁰. По современной литера-

туре эта цифра была даже меньше; значительное число публиковавшихся книг — 85 процентов по Государственному издательству — составляла русская классика.

Уменьшение числа литературных журналов, возможно, не во всех случаях было вызвано финансовой недостаточностью. Согласно В. Нарбуту, одному из надежных летописцев статистики по печати двадцатых годов, этот спад в значительной мере произошел на периферии, отражая решение многих газет отказаться от журнальных приложений и печатать литературу непосредственно на газетных страницах⁵⁵¹. Однако почему газеты пришли к такому решению, он не сообщает. Не была ли причиной тому нехватка бумаги и другие расходы? Нельзя также забывать и о том, что многие журналы, появившиеся в 1920-х, были, как и их предшественники периода Гражданской войны, мимоletной забавой тщеславия и честолюбия мелких группировок, не имевших в достатке ни денег, ни таланта, ни поклонников.

Тем не менее, даже признанные журналы стояли на весьма шатком основании. Их средний месячный тираж едва превышал 6.000 экземпляров — а это мало, учитывая размеры страны и престиж, которым в те дни пользовалась «культура». Большая часть этого тиража, конечно, оседала в больших городах. Так, в середине 1923 г. в Москве и Ленинграде печаталось всего 30 процентов от общего числа журналов, выпускаемых в России, а расходилось 90 процентов от их тиража в целом⁵⁵². В провинции широкая сеть библиотек и читален, несомненно, способствовала чтению главных журналов, и они проходили через куда большее число рук, чем это установлено цифрами тиража. Но сама структура распределения периодики и книг носила столь хаотический характер, что только диву даешься, каким образом эта сеть эффективно работала, и только в 1930 году, после многих колебаний, правительство наконец попыталось создать централизованную систему распространения печатной продукции⁵⁵³. Уровень самой печати и оформления часто оставляли желать лучшего даже в хорошо зарекомендовавших себя журналах. Однако когда читаешь о том, какой невероятный беспорядок царил в издательствах этих лет, удивляешься, как вообще ими что-то выпускалось. Так, в один прекрасный момент Госиздат раздобыли на шестьдесят самостоятельных отделов, и каждый работал сам по себе⁵⁵⁴. Начиная с двадцатых годов, печатную индустрию периодически пытались рационализировать, всякий раз в сторону большей централизации, но, как и с системой распространения, проблема эта не решена и по сей день⁵⁵⁵.

Так называемые «работники печати» — наборщики, редакторы, репортеры — по крайней мере регулярно получали плату и были более или менее организованы для сопротивления разрушительному действию, причиняемому некомпетентностью и разгильдяйством. Еще в 1918 году, на первом съезде, они старались сформировать что-то вроде союза. И хотя из этого ничего не вышло, среди них нашлись люди с голосом

и влиянием — такие, как Вардин, Ингулов и Сосновский, — значения которых с каждым съездом и конференцией все возросло⁵⁵⁶. Писатели подобной солидарности не знали. Несмотря на без конца звучащие призывы о необходимости открывать новые таланты, с ними происходила печально знакомая история. Тем, кто не имел имени, пробиться и печать было почти невозможно. Если же они хотели быть услышанными, перед ними были две возможности — либо печататься за собственный счет, либо арендовать зал для публичного чтения. Те, кто уже привлек к себе какое-то внимание публикацией хотя бы одного рассказа или стихотворения, чаще всего скоро убеждались в превратности судьбы даже в плановом обществе: Москва кишела молодыми людьми — мужчинами и женщинами, — которые бросили свою обыденную работу на периферии, чтобы пожинать плоды славы в столице, но, как почти неизменно оказывалось, были там никому не нужны.

Профессиональный писатель обладал, по крайней мере, именем. Но жил он в нищете. Вплоть до 1921 года писатель со «средней продуктивностью» получал что-то между 180.000 и 240.000 рублей в месяц, тогда как чернорабочему платили не меньше 350.000 рублей⁵⁵⁷. Только после энергичного протеста со стороны Государственного издательства повышение оплаты труда многочисленным категориям работающих, объявленное в 1921 году, распространили и на «литературных работников». После этого, если писатель мог представить три-четыре печатных листа (48—64 машинописные страницы) законченного текста в месяц, как это следовало ему по подсчетам Госиздата, он, возможно, зарабатывал достаточно, так как ставка за печатный лист основывалась на этом подсчете. Однако, по мнению В. В. Вересаева, весьма продуктивного автора, даже добросовестный труженик пера мог выработать за этот срок не более половины печатного листа⁵⁵⁸. А поскольку поэтам платили по той же ставке и той же системе, исходя из печатного листа, что и прозаикам, легко можно представить себе, в каком бедственном положении они находились. По подсчетам Вересаева, они от силы могли заработать один-два червонца в месяц⁵⁵⁹.

Анкета, разосланная Центральным советом Секции работников печати в 1925 году, показала, что средний годовой доход профессионального писателя — получаемый от гонораров за новые произведения, переиздания старых и авансов — составляет 1.600 рублей. Заработок одного из опрошенных писателей за предшествующий год равнялся 2.846 рублям, но 80 процентов его продукции состояло из журналистики⁵⁶⁰. Даже при этом в расценках явно имелись расхождения, особенно в провинции. Периферийные издательства нередко пытались восполнить дефицит за счет понижения ставок или гонораров, и без того достаточно низких⁵⁶¹. Отнюдь не самым легким бременем, среди прочих, было для писателя обозначение его литературного статуса по разряду «свободная профессия». Это означало, в практических терминах, что с него взимался более высокий подоходный налог и более

высокая квартплата, чем со служащего. Из его ежегодного дохода от 25 до 38 процентов шло на квартплату, налог и различные «коммунальные услуги», тогда как у служащего эти расходы не превышали 20 процентов его заработной платы⁵⁶². Исходили, конечно, из того, что писателю есть из чего платить. Многим молодым литераторам приходилось проводить ночи на садовых скамейках. Среди тех, кто отвечал на анкету Центрального совета, все, по крайней мере, имели крышу над головой, но ни у одного не было отдельной комнаты для работы⁵⁶³.

Писатели помолоче считали свое «служение», пусть неопределенное и внеплановое, серьезной общественной обязанностью, и их глубоко обижало убеждение советских сановников, что литература — не более чем украшательство. Многие рассматривали свой статус — «свободная профессия» — как оскорбление (все равно что называть их бродягами!) и возмущались требованием брать патент⁵⁶⁴. С первого же дня, как Воронский стал редактором «Красной нови», он повел войну с предубеждением против литературы в умах тех, кто распоряжался финансами. В статье, опубликованной в «Правде» три месяца спустя после дебюта «Красной нови», он резко протестовал против урезывания расходов на литературу, принося ее в жертву самовозвеличению института советской бюрократии. При том, что из-за нехватки бумаги в 1921—1922 гг. было почти невозможно напечатать номер литературного журнала, в канцеляриях, контролирующих распределение денег, средств и разрешений на выпуск литературы, умудрялись наштамповывать горы отчетов, резолюций и протоколов.

«Отпускаются солидные “экстренные”, “сверхсметные” суммы, ускользающие от контроля со стороны Рабкрин, добывается мясо, ткань, табак, мука и т. д. “для ускорения”. Глядишь — “отчет” готов в две недели, а произведения иногда первоклассных художников, ученых, мыслителей лежат из месяца в месяц»⁵⁶⁵.

Так что же, литература менее «нужна», чем бумагомарательство служащих? Отнюдь нет!

«Сейчас происходит чистка партии. Передо мной лежит прекрасный художественный бытовой очерк С. Подъячева “Болящий”; в нем выведен деревенский коммунист из тех, к которым уже давно справедливо применена кличка “примазавшихся”. Почему статьи об этих примазавшихся предпочтительнее, нужнее рассказов и очерков в духе т. Подъячева? Статьи часто посредственнее, с примелькавшимися выражениями, статьи — клише, а образ, созданный Подъячевым, — свеж, ярок, полон правды и жизни»⁵⁶⁶.

Это, конечно, скорее метафора, чем руководство к действию, тактический аргумент, предназначенный стряхнуть официальную летаргию, представив равнодушные к литературе как политическое преступление. Все двадцатые годы Воронский не переставал писать на эту тему. Утверждая, что литература является полезной общественной деятельностью — и как таковая, имеет право на полноценную поддерж-

ку, — он не столько адресовался к партии, сколько возражал своим врагам — октябристам. Правда, он ни разу не высказал того, что, надо полагать, было у него на кончике языка: удивления, почему партия, решив залучить писателей, бросила их затем на произвол судьбы. Тем не менее он продолжал язвить, умасливать, жаловаться, убеждать, взывать, стараясь не мытьем, так катаньем заставить официальные власти сделать что-то для улучшения финансового положения писателей. Рисую мрачные, устрашающие картины условий, в которых живет писательская молодежь, он предостерегал, что последствия могут быть серьезными в политическом отношении, а в художественном — катастрофическими.

«Отсутствие книжного рынка, крахи и кризисы разных издательств, в том числе и в первую очередь государственных, создали острую безработицу среди писателей. Голодают пролетарские писатели, голодают попутчики, нет квартир, трудно пристраивать произведения, тариф современного писателя голодный. На эту сторону дела надо обратить самое серьезное внимание. Богемские настроения в писательской среде питаются бесквартирьем и безденежьем»⁵⁶⁷.

Упреки Воронского, в конечном счете, помогли быстрее определиться отношению между литературой и государством. Поддержка пришла — но какой ценой! Условия жизни, однако, были такими отчаянно беспросветными, что тогда никому и в голову не пришло спросить, почему государство пожелало оказать необходимое содействие. Тем более, что оказать его могло только государство. Что касается того, в каких формах это следует делать, мнения широко расходились. Большинство отвергало любые предложения, которые превращали писателей в платных литературных служащих, работающих в учреждениях вроде издательств, и взамен предлагали организовать дело так, чтобы государство, оплачивая труд писателя, не оказывало на него давления, и он мог творить, как ему хочется. Никаких разногласий по поводу «вмешательства» и «невмешательства» тогда не было; все, видимо, считали, что государство, если уж оно станет действовать, будет делать это в наилучших интересах литературы, иными словами, будет уважать индивидуальность писателя. Государство же хранило молчание, и шумные призывы к действию возрастали.

Писатели были приперты к стенке. Поскольку при советской системе жить на наследство или нетрудовые доходы стало невозможным, менее плодовитые и менее талантливые оказались перед выбором: либо шрабатывать себе на жизнь, трудясь в поле, на производстве, в конторе, писать же в свободное от работы время, либо становиться профессионалом в полном смысле этого слова, что означало перейти на полделки для периодической печати, за которые платили не очень густо, но которые можно было «печь» в куда большем количестве. Как первый путь, так и второй, в чем на опыте удостоверились писатели всех стран, съедает значительную часть творческой энергии.

Знаменательно, что поборники пролетарской культуры проголосовали за преимущества писания в свободное время. Подобно Толстому, они не выносили даже понятия «профессиональный писатель»; им претил человек с белым воротничком, замаранными чернилами пальцами и цветком в петличке лацкана — образ, который вызывал у них этот термин. Они твердо верили, что вся подготовка, в какой нуждается пролетарский писатель, — это элементарное образование и огромный практический опыт, почерпнутый в обыденном мире. Днем писатель будет стоять у станка, а ночью превращать свои впечатления в стихи и рассказы; именно это дает высший синтез искусства и труда, духа и тела, мышц и мозга. Большинство, правда, признавало — даже Богданов, хотя и неохотно, — что зрелая литература должна быть подлинно профессиональной и что молодому писателю требуется время, чтобы напрактиковаться, изжить свои ошибки, отточить свое перо, не думая ежедневно о завтрашнем куске хлеба. Но время в двадцатых было, пожалуй, самым дефицитным товаром.

Как ни странно, но экономическое положение, видимо, не имело большого воздействия на число тех, кто желал заняться литературой, что говорит о престиже, каким это искусство пользовалось среди писателей и читающей публики. Но уровень литературы явно страдал. Медленно, но верно нарастал вал халтуры, как и нежелание работать над текстом и стремление к водянистому многописанию, чтобы «накачать» за месяц побольше печатных листов. В целом уровень мастерства в советской литературе 1920-х — правда, высокий в сравнении с последующими годами — намного ниже, чем в девятнадцатом веке⁵⁶⁸.

Еще одним и более глубоким последствием экономического кризиса явились отношения, сложившиеся между писателями и литературными журналами. Начиная с 1925 года, в ведущих журналах стали замечать, что многие из их давних подопечных делятся плодами своего таланта с их соперниками. Даже пролетарские писатели, не переставшие твердить о своем неприкосновенном превосходстве, начали просачиваться в решительно непролетарскую среду: Артем Веселый, например, — в ЛЕФ, или Федор Гладков — в «Красную новь». Лучшие писатели могли, конечно, делать выбор. Между тем, даже первоклассный журнал не мог уже надеяться на что-то вроде постоянного состава авторов; нужно было добиваться разнообразия, и поэтому журнал не мог брать все, что создавалось плодовитым писателем, даже если тот пожелал бы все это отдать. В результате писатель старался сбывать свой «товар», где и как только мог, и менее престижные журналы с удовольствием подхватывали его второстепенные вещи.

Образовалось что-то вроде открытого рынка литературы. В теории, все журналы и издательства платили по той же твердой таксе. На практике, шла жестокая война гонораров. Но что еще важнее, изменилось само отношение друг к другу писателей и журналов. Редакторы и критики жаловались на неверность со стороны писателей. Так,

Владимир Ермаков обвинял писателей в том, что они рассматривают журналы исключительно как рынок сбыта для своих рукописей, и требовал, чтобы они были верны — каждый какому-то одному журналу и лично заинтересованы в его судьбе⁵⁶⁹. Писатели, в свою очередь, выражали недовольство безликими редакторами и считали безобразным, что журналы явно предпочитают делать доходы на продвижении неизвестных поэтов⁵⁷⁰. Литература перестала быть деятельностью узкого круга, какой была в начале 1920-х, когда все писатели знали друг друга, а с редакторами и критиками их связывали — на радость и на горе — тесные личные отношения. Литература превратилась в бизнес. Многие, как хорошее, так и плохое, сложившееся в издательской практике, с чем давно уже смирились писатели Запада, болезненно воспринималось русской литературной молодежью. Так, Павел Яровой отдал две рукописи Воронскому для альманаха «Наши дни». «Ходил к нему раз двадцать, — вспоминал Яровой, — не читает. Прошло девять месяцев — не читает и даже не обещает читать». Когда Яровой предложил рассказ в «Прожектор», ему по телефону сказали, что рассказ «хорошо написан» и будет опубликован. Однако прошло больше года, и никакого движения⁵⁷¹. Интересно, заставил бы Воронский дожидаться так долго Бабеля или Леонова. Впрочем, на Западе писатели — если они не хемингуэи и не фолкнеры — могут поведать о таких же переживаниях: подобные истории случались с ними не раз.

Одно из самых красноречивых и сердитых обвинений, касавшееся отчуждения между писателем и журналом, прозвучало из уст поэта Николая Асеева. Всё, сокрушался он, превращено в деловое соглашение, в чистоган. И виноваты тут обе стороны. Писатели продают свои вещи тому, кто платит больше, их не волнует, где они появятся; издатели не думают о писателях — лишь бы был подписан договор. Журналы перестали быть творческими центрами и теперь похожи на большие биржи труда. Качество литературы не может не пострадать. «Неинтересованность в облики журнала, в его литературном своеобразии создает безучастность вначале к качеству произведения, печатающемуся рядом с твоим, а затем незаметно и к технике собственного материала»⁵⁷². Асеев предлагал, чтобы каждый журнал имел круг читателей и вновь собрал вокруг себя писательский коллектив, который будет потом состязаться — не в бесплодных спорах, а ради повышения стандартов — с писателями других журналов. К сожалению, предложения Асеева были совершенно невыполнимы — ностальгический привкус к прошлому, уже невозвратимому. Наблюдения же его били в самую точку, горечь была несомненно оправдана, но отношения между писателями и толстыми журналами уже бесповоротно изменились. «Красная новь» выдержала дольше, чем ее соперники, однако с уходом Воронского в 1928 году она быстро превратилась, как и все прочие журналы, в случайный набор талантов.

С упадком толстых журналов писательские организации приобрели новое значение. Несмотря на весь шум-гам, который они вокруг себя поднимали, до середины десятилетия большинство оставалось малочисленными. Четырьмя наиболее заметными в 1924 году были ВАПП, в который входило 717 литераторов, Союз крестьянских писателей, насчитывающий 214 членов, Всероссийский союз писателей (ВСП), который охватывал главным образом попутчиков и в котором числилось 323 члена, и «Кузница» с 49 членами. Но к октябрю 1925 года — как раз тогда появилось недовольство журналами — членство в этих организациях начало заметно возрастать: ВАПП зафиксировал внушительную цифру — 2898 членов и, по-видимому, был на пути к тому, чтобы превратиться в массовую организацию, как и планировали октябристы; Союз крестьянских писателей увеличился чуть ли не в четыре раза — до 709 членов; «Кузница» удвоилась — 100 членов. Только ВСП почти не приумножил свои ряды, прибавив всего 37 членов. Другие группировки — как старые, так и новые — были намного меньше. В списках ЛЕФа числилось от 15 до 25 человек; у конструктивистов, в Союзе революционных драматургов, в Коллективе рабоче-крестьянских писателей им. Неверова и «Перевале», следующих по значению, в каждом числилось от 20 до 30 членов⁵⁷³.

Членство в одной из этих организаций могло давать писателю, особенно начинающему, некоторые преимущества. Прежде всего, ему уже меньше грозило полуголодное существование, чем если он оставался сам по себе: дружеские отношения, вспомогательные фонды и пособия помогали тащить даже наименее продуктивных. Кроме того, организация, особенно малочисленная, давала возможность общаться с уже преуспевающими писателями. Те, в свою очередь, могли выверять еще незаконченные опусы на собратях по перу, каковые были и внимательнее, и доброжелательнее критиков. В те непредсказуемые времена братство, несомненно, подымало моральное состояние; одиноких гениев в любой век можно счесть по пальцам. Наконец, отдельная писательская организация, возможно, занимала лучшее положение, чем любой журнал или отдельный литератор в борьбе за то, чтобы добиться от партии и правительства проведения необходимой реформы в системе оплаты литературного труда — лучшее именно потому, что была организована, и бюрократия, для которой существовали организации, а не отдельные личности, возможно, была более склонна к ней прислушаться.

На протяжении всей своей деятельности Воронский решительно выступал против установившейся тенденции ставить знак равенства между организацией литераторов и литературой. В их крайней замкнутости (вероятно, лишь немногие писатели входили более чем в один союз) Воронский видел опасность для таланта: групповщина создавала оторванность от литературного мира в целом, приводила к неприятию критики и делала невозможной конструктивную самокритику, и — что

еще хуже — порождала самодовольство. Более того, он был убежден — по крайней мере, начиная с 1923 года, — что принципы, которыми руководствовались такие организации, пригодны для политических партий, а не для литературных объединений; обсуждения, особенно среди пролетарских писателей, вертелись вокруг идеологий и тактики; деятельность была направлена куда больше на утверждение себя во власти, чем на воспитание и просвещение писателей. Последнее, считал Воронский, доказывалось ухудшением качества литературной продукции писателей, связанных с ВАППом. Воронский всегда рассматривал свой журнал как подлинный центр литературы, не только как нитину для показа художественных произведений, а как школу, которая вытащит талантливых писателей из узкого мирка литературных группировок, объединит в дружеской атмосфере, поощряющей обмен горячими чувствами и идеями, и поможет писателям отточить мастерство, обсуждая их проблемы в печати, отводя слабые произведения и публикуя хорошие. Звучит идеалистично, но Воронский на самом деле из всех сил старался делать это в своем журнале и надеялся, что другие последуют его примеру.

Однако к середине двадцатых Воронский, как и многие другие, скрепя сердце, но пришел к выводу, что писательские организации все-таки, наконец, необходимы. Финансовая проблема одолела журналы: поскольку иных ресурсов, кроме гонораров, у них не было, а гонорары были недостаточны, они не могли поддерживать подлинно высококачественную профессиональную литературу. Литература необычно разрослась и уже не вмещалась в интимные сообщества, группировавшиеся вокруг журналов. Жесткие законы конкуренции не позволяли журналу тащить на себе талантливых новичков, пока те обучатся своему ремеслу; экономика выживания, естественно, требовала благоприятствовать маститым писателям, которые привлекут подписчиков. Для такого журнала, как «Красная новь», который по-прежнему всерьез относился к миссии образования и обучения литературной молодежи через общение ее со старшими собратьями, отдельное литературное сообщество, или организация, вполне могла казаться единственным решением.

Литературные организации, за неимением иного, становились силой. Однако в том виде, в каком они существовали, они никого не устраивали. Почему-то октябристы воплощали в себе самое дурное, что только в этих союзах было, и, как опасались, то неизбежное, что будет, если эти организации получат много власти, — шумное самодвижение, тактика «бей ниже пояса» и нетерпимость к инакомыслию. Хотя Постановление ЦК 1925 г. приглушило споры, никто не забыл равное диктату заявление Авербаха, что писатели не появляются стихийно, а их надо создавать в мощных монолитных организациях, и что, в этом смысле, индивидуальный талант ничего не значит⁵⁷⁴. Еще свежо было в памяти, какими язвительными насмешками осыпал он Бухарина за идею, якобы самой себе противоречащую, что автономная

пролетарская литература и свободная состязательная литературная жизнь вполне совместимы⁵⁷⁵.

Большинство литераторов допускали, что тот или иной вид организации необходим, но хотели, чтобы такая организация была защищена от всего того, чем болели напостовцы. По поводу того, какую форму она должна иметь, высказывалось много идей. Работникам печати эта организация представлялась чем-то вроде профсоюза: они были потрясены, узнав, что больше половины писателей — из тех, что отвечали на вопросы анкеты, — ни в какой организации не состоят и никто из них ни разу не отдыхал «организованно» в санатории или доме отдыха⁵⁷⁶. Опрос, проводившийся журналом «Жизнь искусства», выявил, что известные писатели самых различных убеждений все желали иметь блага, предоставляемые организацией, но без каких-либо ограничений, т. е. нечто вроде свободной федерации писателей⁵⁷⁷. Такова была и позиция Воронского, к которой он, скрепя сердце, пришел. Он имел в виду ассоциацию писателей, которые будут связаны между собой не уставом, а общими убеждениями, товариществом и преданностью высокому мастерству. Он выражал надежду, что такая организация наконец-то создаст тесное творческое содружество между пролетарскими писателями и попутчиками, так долго разделяемых вредным принципом «групповщины». Практически, ему приходилось признать, что его журнал не выполнил одну из главных своих задач; но вину за это Воронский возлагал на организации пролетарских писателей. Теперь настало время «поднять, собрать, обучить, ввести в литературу молодые коммунистические и пролетарские силы, приобщить их к лучшим достижениям нашего славного литературного прошлого, изжить упрощенчество, комчванство, наивный бытовизм...» Попутчики, со своей стороны, выиграют от идеологического укрепления при контактах с пролетарскими братьями по перу⁵⁷⁸. Прежняя программа «Красной нови» теперь подстраивалась под писательскую организацию. Нет сомнения, что Воронский думал о такой организации как о свободном резерве талантов, из которого его журнал мог бы черпать и черпать. Однако выступая с предложением такого рода организации, он фактически в корне менял соотношение сил: «Красная новь», в сущности, уже не будет самостоятельным организующим центром, а всего лишь органом печати одной или более независимых организаций. Таким образом, Воронский косвенно признавал, что звездная пора толстого журнала окончилась.

Организации такого рода Воронский так и не основал, но обстоятельства выдвинули его руководителем группы, которая во многом воплотила его новые взгляды — группы под названием «Перевал». Из всех писательских сообществ того времени перевальцы были наиболее тесно связаны с «Красной новью», сохраняя при этом самостоятельное значение. Характер этих отношений — пример для изучения взаимодействия двух конкурирующих принципов организации писателей в конце 1920-х — союза и журнала.

«Перевал» начался как восстание против авторитета. К концу 1923 года нескольким молодым талантливым писателям, состоявшим в группе «Октябрь», — Голодному, Светлову, Ясному и Веселому — стало невозможно подчиняться набору правил, стеснявших их литературные дружбы и литературные приемы. Большинство из них были поэтами, старшему — двадцать пять лет. В поисках новой пристани они прибились к «Красной нови», которая ни одной группировке не служила и, казалось, радела только о качестве. Они начали там публиковаться, наперекор запрету «Октября» выступать в печати вместе с попутчиками, и вскоре порвали все связи со своими грозными папашами. Именно эти комсомольские поэты, как их обычно называли, образовали ядро будущей группы «Перевал». Вот как рассказывает об этом один из ее основателей:

«В то же время у “Красной нови” наблюдалось некоторое скопление одиночек из революционной крестьянской молодежи и коммунистов, которые начинали уже там печататься. Ребята перезнакомились, связались, и в начале 1924 года было решено организовать группу рабоче-крестьянских поэтов и писателей с названием «Перевал». К основному комсомольскому ядру прибавилось сразу человек 15, из которых половина коммунистов: Зарудин, Наседкин, Кауричев, Дружинин, Акулышин, Ветров, Ел. Сергеева, Яхонтова и другие. В неделю раз стали собираться на читку произведений. Собирались в помещении издательства. Колесо закрутилось»⁵⁷⁹.

Перевальцы составляли одну из самых пестрых групп двадцатых годов. Основали ее главным образом поэты, но в течение года их ряды пополнились прозаиками, в том числе Борисом Губером и Анной Каравасовой, а чуть позже также критиками и теоретиками — А. Лежневым, Дмитрием Горбовым, Валентиной Дынник и С. Пакентрейгером, — которые уже завоевали себе имя, главным образом своими публикациями в «Красной нови». Большинство перевальцев происходили из рабочего класса и крестьянства, но были среди них также и попутчики, и несколько представителей старой интеллигенции, и те, кого по происхождению следовало классифицировать как «мелкобуржуазный элемент». Ни одна группа, действующая под эгидой октябристов, не потерпела бы такого смешения по классовой принадлежности. Но Воронского это, должно быть, только заинтересовало: здесь было доказательство защищаемого им в споре с октябристами утверждения, что писатели из разных социальных слоев могут в полном согласии работать вместе, сохраняя при этом свои индивидуальности.

Перевальцы печатались в большинстве главных журналов того времени. Лучшее из их творчества, однако, было представлено в восьми сборниках группы, вышедших между 1924 и 1932 годами. Появление первого сборника, содержащего 261 страницу и 29 участников, было расценено как событие и вызвало интерес, но он не давал ясной картины, каковы цели группы. По открывавшей сборник статье «От

редакции», короткой, сдержанной и туманной, судить о его платформе было невозможно. Обозначив участников просто как «группу молодых писателей — прозаиков и поэтов», редакция далее приглашала молодежь, приветствующую цели Октябрьской революции, присылать свои произведения, особенно если в них «будет отражаться новый фабричный и заводской быт, почти незатронутый современной литературой»⁵⁸⁰. Читателям, чье любопытство было, возможно, задето отсутствием навязчивой саморекламы, которая обычно сопровождала появление новой группировки, пришлось ждать: только с выходом в свет третьего сборника появилось более точное изложение целей и принципов группы «Перевал». К этому времени в нее уже поверили.

Перевальцы начали с громогласного осуждения кастовых писательских организаций (имея в виду, но не называя, ВАПП), решительно отклоняли какое-либо намерение ввязываться в текущие споры и раздоры и предлагали себя как своего рода центристскую группу, еще раз подтверждая — как пункт своего политического и литературного кредо — принцип товарищеского сотрудничества всех социальных классов. «Рабочий класс, — заявляли они, — может удержать свою власть и создать все предпосылки для роста своей художественной культуры только при условии тесной смычки с крестьянством и трудовой интеллигенцией»⁵⁸¹. С особым призывом они обращались к талантливой молодежи из провинции. Несмотря на все амбициозные разговоры о «массовой работе» более или менее *de rigueur** в те дни, для писателя главное — писать. Художник из «Перевала» может творить, как ему хочется; обязательным для него является только преданность реализму, стремление к оптимистическому совершенству и желание «возможно полней творчески отобразить нашу действительность, ломку старых и стройку новых человеческих отношений, рост новой общественности и нового человека»⁵⁸².

От идей, а зачастую и от формулировок этих заявлений веяло Воронским и «Красной новью». И тут нет ничего удивительного: несмотря на заверения, что в бурных литературных спорах они занимают нейтральную позицию, перевальцы не делали секрета из своего преклонения перед Воронским. Они и называли себя по одной из его статей⁵⁸³, и использовали редакцию «Красной нови» как свой почтовый адрес. В вопросах теории и критики они, как выразился один из членов группы, «целиком примыкали к позиции тов. Воронского»⁵⁸⁴. Критики «Красной нови» нет-нет да заглядывали на собрания «Перевала», и выступления на них Воронского воспринимались как особенно ценные⁵⁸⁵. Когда же в группе появились свои собственные критики, то наиболее значительные из них были те, кто, как уже упоминалось, составили себе имя публикациями в «Красной нови». И своих учителей перевалец обрел в попутчиках. И хотя сетовал на их политическую малограмотность, считал существенной их помощь в выполнении «пер-

* Стандартные, следующие установленным правилам (фр.).

ного условия», которое пролетарский писатель должен выполнять — нести «усиленную и углубленную работу по овладению элементами культуры прошлого и формальных достижений мастеров нашего прошлого времени»⁵⁸⁶. Среди посещавших чтения перевальцев в 1925 и 1926 гг. были Леонов, Шишков, Иванов, Пильняк и Есенин⁵⁸⁷.

Воронский не преминул взять на себя труд — и немалый — первым делом привлечь эту талантливую молодежь: по свидетельству Наседкина, он не чурался «пропагандировать» его товарищей, которые первыми ушли из ВАППа. А когда группа сформировалась при «Красной нови», посвятил перевальцам большую сочувственную статью, стал часто упоминать их в печати, давая понять, что они служат примером того, какими должны быть честные советские писатели, — работающими, искренними, своеобразными, скромными, правильно оценивать попутчиков и писать стихи или прозу, а не издавать манифесты и рваться к власти. К тому же то, что в подавляющем большинстве перевальцы были не только лириками, но коммунистами и комсомольцами, подкрепляло ключевую идею Воронского: писатель может быть как высоким профессионалом, так и «современным»⁵⁸⁸. Лучшее из напечатанного перевальцами в «Красной нови» дали в поэзии: Александровский, Стетлов, Алтаузен, Дружинин, Зарудин, Ясный, Багрицкий, а в прозе: Пришвин, Веселый, Евдокимов, Завадовский, Огнев, Караваев.

Декларация 1927 года должна была развеять всякие сомнения, какие могли еще задержаться в общественном мнении насчет того, обаяны ли перевальцы своими идеями концепциям «Красной нови», и ее положения показались постоянным читателям журнала очень знакомыми. В ней были высказаны: резкое неодобрение ситуации, при которой какая-то литературная группа, сколь бы выдающейся она ни была, пользовалась бы «гегемонией»; поддержка принципу «свободной творческой состязательности» во всех видах искусства; определение задачи искусства быть базой «для дальнейшего оформления человеческой личности в ее неисчерпаемом многообразии»; протест против «всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощения, мертвящей стандартизации, против какого-либо снижения писательской личности во имя мелкого бытовизма» (явный наскок на крайне левых пролетарских писателей); утверждение, что литература должна опираться на наследие классиков, не только русских, но и мировых; представление о произведении искусства как об уникальном, органичном индивидуальном труде, «где элементы мысли и чувства получают новое эстетическое оформление»; особое внимание к высоким стандартам литературного мастерства и явное возвращение к теории «искренности», выразившееся в заявлении, что перевальцы «стоят на революционную совесть», которая «не позволяет скрывать своего внутреннего мира»⁵⁸⁹.

Лучшего напоминания в кратком изложении идей об искусстве, выработанных в «Красной нови», нельзя и пожелать. «Перевал» стал

сателлитом журнала. Однако этот сателлит, видимо, оказывал существенное воздействие на траекторию главного литературного тела. Хотя перевальцы были весьма вольным объединением, в котором даже никогда не оформлялось членство, к 1927 году в творчестве перевальцев появились явно узнаваемые общие черты. В беллетристике это нашло выражение в высоком лиризме, в пристрастии к крестьянской тематике и в особом внимании к всеобщим, непосредственно человеческим переживаниям, таким как любовь и сострадание — переживаниям, объединяющим людей, в противовес классовым различиям, которые их раздвигают; в критике это сказалось в требовании придавать куда больший вес подлинному чувству, новизне, искренности и надлежащему мастерству, нежели «содержанию» и «идеологии». А поскольку все это, начиная с 1926 года, преобладало в самой «Красной нови», нетрудно понять, как привлекала к себе Воронского эта поэтическая молодежь. Правда, трудно с уверенностью сказать, было ли это заимствованием, которое шло с обеих сторон, или же естественным развитием совпадающих идей. Тот факт, что после 1924 года многие критики из «Красной нови» стали перевальцами, равно не доказывает и не опровергает взаимного влияния, однако несомненно является признаком той большой степени близости, до какой доходили «Красная новь» и группа «Перевал».

Эти совпадения не укрылись от читателей — прежде всего от октябристов. Все еще остро переживая получивший широкую огласку уход из ВАППа талантливейшей литературной молодежи, октябристы заявляли, что перевальцы являются ударными частями, организованными критиком Воронским, который ведет «открытую борьбу против пролетарской литературы»⁵⁹⁰. Так и хочется, принимая во внимание источник этого обвинения, отместить его как несусветную чушь — тем более, что среди членов самого «Перевала» было много «пролетарских писателей». Тем не менее некая логика тут присутствует. Почему бы Воронскому было не использовать боевую группу молодежи как оружие в жестокой борьбе против «пролетарской литературы» в родовском понимании этого термина, т. е. против ВАППа? Разве не мог он такой возможностью соблазниться?

Вряд ли — по крайней мере, до 1927 года. Обихаживая перевальцев, Воронский вряд ли намеревался что-либо в своем журнале менять. Скорее он надеялся — или мы можем это предполагать — укрепить свою основную линию, объединив писателей всех социальных слоев. До тех пор ему эту политику осуществить так, как ему хотелось, в полной мере не удалось — главным образом потому, что пролетарские писатели редко сотрудничали с «Красной новью» гораздо реже, чем некогда рассчитывал Воронский. Вину за это он возлагал на их безразличие к мастерству, а также на запугивание со стороны их самозванных вождей — октябристов. Весьма вероятно, что он видел в «Перевале» возможность устранить оба препятствия: навести мост через

пропасть, разделяющую пролетарских писателей и попутчиков, и помочь поднять художественный уровень пролетарской литературы. К тому же перевальцы прилагали особые усилия в деле привлечения провинциальных писателей, прокладывая пути в область, за которой сам Воронский не имел возможности тщательно наблюдать. Наконец, с «Перевалом» «Красная новь» приобретала резерв серьезных талантов, которые всегда будут у нее под рукой.

Но энтузиазм Воронского умерялся осмотрительностью. Цена «искренности», «лиризм», «здоровье» перевальцев, он считал их в художественном отношении незрелыми — разумеется, по сравнению с попутчиками, — и ни разу не сделал по их поводу широковещательных заявлений, какие практиковались октябристами по адресу пролетарских писателей. Напротив, его крайне беспокоила «богемность», которую он кое в ком из перевальцев замечал. Правда, он был склонен относить это на счет внешних обстоятельств — злосчастной нищеты писательской братии, той пелены, которой серые будни НЭПа накрыли подвиги Гражданской войны, — но считал богемность предательством здоровой идеологии и хорошей литературы⁵⁹¹. Он скупно отмерял время и энергию, расходуемые на перевальцев, разрешил поставить себя редактором только черной книги «Перевал», а как автор ограничил свое участие там только одной или двумя статьями. Иногда он появлялся на собраниях перевальцев, но лишь как критик, а не как организатор. И хотя дал им свое имя и предоставил помещение в редакции своего журнала, никакого участия, как сообщает один из членов группы, в их внутренних делах не принимал, держал их на значительном расстоянии от «Красной нови» и порою принимал довольно сухо⁵⁹².

Во всяком случае, «Перевал» был слишком плохо оснащен, чтобы функционировать как воинствующая организация. Московское отделение испытывало все лишения, какие в те годы испытывало типичное небольшое литературное объединение. В 1926 году Наседкин писал, что «большинство членов “Перевала” нигде не служат, владат полуголовное существование, питаюсь от случая к случаю». В первый же год основания организации была создана «касса взаимопомощи, но денег не хватало даже казначею на обед»⁵⁹³. Группа, жаловался Наседкин, ходила «в пасынках», не получая от правительства ни поощрения, ни средств на ведение «организационной» работы. Ну а если допустить, что «Перевалу» деньги выдавались бы, интересно, насколько энергично они бы использовались? В их третьем сборнике, вышедшем в 1925 году, бюро «Перевала» поместило открытое письмо ко «Всем провинциальным организациям и писателям, работающим в одиночку», в котором призывало их «завязать с “Перевалом” организационную связь». Практически это означало дать сведения о членах местной группы, а также сообщить, в каких условиях живут и работают писатели-одиночки, включая «отношение к ним советских и партийных организаций». Все, что, в свою очередь, могла обещать центральная организация, это

«дать московским писателям возможность использовать московскую прессу» — дело само по себе, конечно, немаловажное, но вряд ли свидетельствующее о серьезных, по тем временам, стремлениях соперничать с ВАППом⁵⁹⁴. «Массовая» работа, упоминаемая перевальцами, видимо, отражала добрые намерения, и только; их и самих-то связывало, удерживая вместе, чувство товарищества, основанное на «продуктивных и творческих принципах» — и не более того.

На протяжении ряда лет существования «Перевала» через него прошло очень много писателей, так что общее количество членов этой организации весьма велико. Одновременно, однако, это число в среднем соответствовало небольшой группировке тех лет. Под первой декларацией «Перевала» стояло десять имен; три года спустя, в период наивысшего влияния этой организации, декларацию, опубликованную в «Красной нови», подписали пятьдесят шесть человек. Они называли себя «Московским отделением», но на самом деле составляли всю организацию⁵⁹⁵. Редакционные коллегии первых сборников отражают картину непрестанных перемен, происходивших от выпуска к выпуску. Только в 1926 году, с назначением «ответственным редактором» М. А. Барсукова, была достигнута какая-то стабильность; Барсуков оставался в этой должности и весь следующий год. Тем не менее, несколько четких правил по процедуре приема все же существовали: новых кандидатов в члены организации тщательно проверяли — по крайней мере, в течение первых полутора лет существования «Перевала» — на политическую благонадежность, а старые члены также периодически подвергались квалификационным проверкам. По признанию Наседкина, вначале был допущен чересчур быстрый рост количества членов «Перевала», и в результате туда наприносили писателей, которые оказались идеологически неустойчивыми и художественно слабыми. Чтобы избавиться от нежелательных лиц, среди которых Наседкин числил «крикунов-профессионалов» — писателей, которые хотели, можно предположить, втянуть «Перевал» в тогдашние споры, — были проведены три чистки⁵⁹⁶.

Таким образом, у нас есть свидетельство, указывающее на стремление сохранить эту группу небольшой и гибкой. Революции, что и говорить, совершались куда меньшим числом людей, чем то, каким распорядился «Перевал», да и нет причин подозревать перевальцев в желании обрабатывать чей-то сад кроме своего собственного. По крайней мере, так было вплоть до 1927 года, когда, по всей видимости, произошла перемена. Глеб Глинка, член «Перевала», оставивший нам ценные воспоминания о тех годах, утверждает, что к концу десятилетия Евдокимов и Пестюхин возымели охоту превратить «Перевал» в мощную воинствующую политическую организацию, способную соперничать с преемником ВАППа — РАППом⁵⁹⁷. Что думали об этом проекте другие члены «Перевала», у Глинки не сказано. Но внешние факты свидетельствуют о том, что перемены витали в воздухе. Сам

как декларации 1927 года говорит о новых целях и тактиках. Выступая с обычными опровержениями честолюбивых планов и с защитой права художника объединяться с кем ему заблагорассудится, подписавшие декларацию настаивали, причем в выражениях более жестких, чем когда-либо прежде, на необходимости «создать художественный центр» для «проведения намеченных декларацией целей». Они призывали «всех писателей, разделяющих [их] взгляды в дальнейшей творческой работе объединиться вокруг “Перевала”»⁵⁹⁸. В дополнение пропущал еще и призыв «не отказываться от общения с теми писателями, которые еще окончательно не определили своего пути, ищут его и стараются творчески приблизиться к революции»⁵⁹⁹. О провинциальных писателях как таковых на этот раз в декларации не было ни слова. Она адресовалась *всем* пишущим на русском языке. Также, что примечательно, в этой декларации (в отличие от предыдущей) литературный мир не дробился на писателей из рабочих, из крестьян, попутчиков и декадентов. Критерием членства в группе объявлялось то, под чем непременно подписались бы все добрые советские граждане, — «революционная современность» и забота о мастерстве⁶⁰⁰. «Перевал», казалось, заявлял о готовности расшириться до массовой организации во всесоюзном масштабе. Тщательно избегая употребления старых разделяющих терминов, вроде «пролетарские писатели» и «попутчики», перевальцы вновь притязали на право считаться центристской группой. Притязание не столь уж неправомерное, учитывая, что от литературных баталий прошлого они стояли в стороне; а ссылка на Постановление Центрального комитета, выразившего дух компромисса, показывала, что они это вполне сознают.

Новая роль, которую брал на себя «Перевал», носила поразительное сходство с новой концепцией Воронского, какой должна быть идеальная литературная организация, и то, что эти изменения в обоих случаях произошли почти одновременно, весьма существенно. Это, правда, еще не доказывает, что Воронский намеревался использовать «Перевал» против ВАППа или что он одобрял все возрастающие воинственные настроения внутри этой группы. С другой стороны, нельзя и утверждать, что принципы и традиции делали такие намерения невероятными; в конце концов, к тому времени Воронский уже иначе смотрел на литературные организации и, как большевик, вряд ли отказался бы от насильственных методов ради торжества правого дела.

Вопрос этот спорный. Во всяком случае, в 1927 году и Воронский, и «Перевал», независимо от того, каковы были их планы, уже опоздали. ВАПП, волей или неволей придя к тем же заключениям, с завидной энергией повел разговор о товарищеской кооперации, стараясь обернуть ее себе на пользу.

Постановление ЦК 1925 года, как мы помним, раскололо ряды октябристов. Одна часть, так называемые «левые», цеплялась за старые лозунги и тактику. Другая, руководимая Авербахом, захватила контроль над ВАППом и преобразовала октябристское движение. Разумеется, они продолжали нападать на «Красную новь», воруя при этом многие провозглашавшиеся там идеи; но к попутчикам отношение изменили, публично проводя политику, которая была более или менее в духе требований, высказанных в Постановлении ЦК. В соответствии с этим новым отношением они, в 1926 году, предложили создать организацию, которой предстояло сделать то, на что ни одна группа пролетарских писателей никогда бы не пошла, — собрать под одной крышей писателей из рабочего класса вместе с попутчиками и крестьянскими писателями. Это был поворот на сто восемьдесят градусов: ведь октябристы рассматривали любые предложения о создании крупных разнородных объединений как заговоры с целью размыть и разрушить пролетарскую солидарность. Разрешение Отдела печати Центрального Комитета было получено, и в декабре 1926 года образовалась Федерация объединений советских писателей (ФОСП). В итоге в нее вошли все главные литературные группировки; но самыми важными, по числу членов и влиянию, были три, выступившие ее основателями, — ВАПП, Всероссийский союз писателей (ВСП) и Всероссийский союз крестьянских писателей (ВСКП). Так как, начиная с середины двадцатых годов, все группы неуклонно увеличивались, Федерация должна была стать очень крупной организацией, с числом членов, вероятно, около 5000 человек. Среди прочего, при ней должны были существовать литературный фонд и собственное издательство. И что, пожалуй, самое главное, появилась надежда, что будут приняты «меры по улучшению правового и материального положения писателей»⁶⁰¹.

Как заместитель председателя ВСП Воронский принял участие в предварительной работе по организации ФОСП. По ее завершению он представил доклад, в котором, видимо, выразил удовлетворение итогами общих усилий⁶⁰². И это вполне возможно: хотя ФОСП подавался как детище Авербаха, на бумаге все выглядело очень похожим на такую организацию, какую Воронский (и «Перевал») был готов принять как необходимость. Но если согласие и впрямь когда-либо имело место, длилось оно недолго. Всего через три месяца после того, как о существовании ФОСП было официально объявлено, Федор Гладков жаловался Горькому: «Совместные заседания Федерации писателей происходят в атмосфере непримиримой вражды — грызня, скандалы, ералаш»⁶⁰³. К тому времени стало совершенно ясно, что Авербах вовсе не намерен предоставить попутчикам, не говоря уже о крестьянских писателях, равные права: твердолобые октябристы, выступавшие против ФОСПа, считали это отступлением от пролетарс-

них принципов, беспокоились зря. ВАПП быстро прибрал федерацию к рукам, прибегнув к простому приему — сфальсифицировал выборы в исполнительный орган. Воронский вывел Авербаха с компанией на чистую воду и написал две возмущенные статьи, которые поместил в «Красной нови». В первой он с горьким сарказмом разоблачал махинации Авербаха (которые этот самоуверенный манипулятор даже не давал себе труда скрывать) и, предрекая им успех и последующую издевательскую имитацию принципов федерации, с пренебрежением отстранялся от участия во всей этой затее⁶⁰⁴. Вторая статья, опубликованная его последней в «Красной нови», была написана два месяца спустя и звучала более сдержанно. В ней Воронский заявлял, что не ссорился с ВАППом как таковым и даже изъявлял готовность предоставить этой группе ведущую роль в федерации. Но по-прежнему утверждал, что под руководством Авербаха никакая федерация невозможна, поскольку представительной организацией она не будет. А вот что нужно сделать ВАППу, так это «решительно поставить Авербахов и Зониных на свои более скромные места» (то есть, сместить их) и прислушиваться к мнениям тех коммунистов и пролетариев, которые, не являясь членами ВАППа (среди них Гладков и перевальцы), до сих пор исключены из серьезных обсуждений. Если бы федерацию возглавила «другая верхушка», резюмировал Воронский, то «мы пошли бы туда и стали бы там работать...»⁶⁰⁵. Эта попытка найти компромисс была сделана в форме «открытого письма» к С. И. Гусеву, который на первую статью Воронского ответил в резком и грубом тоне⁶⁰⁶. Но так как Гусев, глава Отдела печати, который первым откликнулся на просьбу ВАППа об образовании ФОСПа, в последний год явно выказывал расположение к Авербаху, хотя и заявил о нейтралитете, и даже тогда делал все, что в его силах, чтобы избавиться от Воронского раз и навсегда, Воронский только напрасно тратил слова. Федерация двинулась вперед под эгидой ВАПП'а.

Декларацию «Перевала» 1927 года следует читать и в свете интриг Авербаха. Она была опубликована *после* того, как стали известны планы создать ФОСП и, хотя сие новое сообщество там не упоминается, оно весьма и весьма учитывается подписавшимися под декларацией. В ней есть длинный яростный абзац — выпад, за которым слышится крик глубокого разочарования, — где перевальцы предостерегают писателей, призывая их не обманываться насчет скромности и воздержанности ВАППа: «“Перевал” всегда считал, что идеологическое построение ВАПП'овской критической мысли схематизирует художника, запугивает его внутреннюю художественную самостоятельность, заглушает в ней всякие возможности эстетического оформления того или иного образа, близкого пониманию и чувству писателя». Против подобных запугиваний они решили вести «борьбу за оригинального самобытного писателя, который участвует в создании нового человека — борца и строителя»⁶⁰⁷.

Но в ногу со временем шел теперь Авербах. Концепция литературной организации, предложенная Воронским, — нечто вроде джентльменского клуба — безнадежно устарела. Решающее различие лежало в отношении партии. Вплоть до середины двадцатых годов партия безоговорочно не одобряла литературные группировки, считая их деструктивными, скандальными, крикливыми и фракционными, и отказывалась выразить предпочтение какой-либо из них. Как орудие партии, Воронский держался того же взгляда. Но к тому времени, когда он пришел к признанию, что какая-то организация, пожалуй, все же желательна, в партии уже появился острейший к литературе интерес, и было решено вмешаться в ее дела. Поддерживая захват ФОСПа головкой ВАППа, партия фактически делала первый шаг в направлении огосударствления литературы. С этого момента и далее всякая идея о создании свободной федерации писателей была обречена. Авербах умело манипулировал, сочетая старую идею Воронского о федерации с идеей ВАППа о сильном централизованном контроле. Результат — ФОСП — в высшей степени устраивал партию и явился прототипом Союза советских писателей — массовой организацией под крепким партийным контролем⁶⁰⁸.

Создавая ФОСП, деятели ВАППа, в сущности, предпочли проигнорировать старые литературные группировки, основанные на классовом и идеологическом принципах, которые некогда так яростно сами защищали. В этом отношении они предварили Постановление партии 1932 года, которое упраздняло такие определения как «попутчики», «пролетарские», «крестьянские» писатели, сделав всех «советскими». Эта идея — несмотря на громы и молнии со стороны октябристов — уже витала в воздухе задолго до того, как ее присвоил себе ВАПП. Никто не отстаивал ее так красноречиво, как Воронский. Теперь ее подхватили, правда, в совсем ином контексте — таком, в каком он вряд ли мог бы себе вообразить. В конце двадцатых годов начинало складываться нечто вроде концепции советской культуры, и именно это явилось последним толчком, сотрясшим и без того расшатанную структуру литературных журналов. Потому что то, как трактовалась эта концепция — как совокупность норм и идеалов, воплощающих истину и, следовательно, согласно большевистскому (а, можно сказать, также и русскому) мышлению, не подлежащих обсуждению, — делало невозможным формирование и защиту индивидуальных взглядов, которые должен оглашать любой журнал, претендующий быть чем-то большим, нежели простым набором печатных текстов. Массовая организация эту концепцию превосходно выражала, журналы попросту ее озвучивали.

Теперь мы можем дать ответ на вопрос, который поставили ранее в этой главе. Шкловский был прав относительно толстых журналов. Экономическое положение, разрастание литературы, политическое давле-

ние и появление массовых литературных организаций — все это положило начало их упадку. При сталинизме, когда концепция унитарной культуры стала обязательной для всех и вся, журналы окончательно выдохлись. Но, сколь ни странным это, пожалуй, покажется, ни у кого не хватало духу признать, что они мертвы. Как и в двадцатых годах, утверждалось, что журналы находятся в центре литературы, демонстрируя воинственную идеологию во всей широкой сети своих отделов. Примерно в 1929 году многие старые отделы были втиснуты в новые, и какое-то время казалось, что журналы снова ожили. Но перечень знакомых грехов — талдыченые одного и того же, боязнь нового, банальность, скука — очень скоро был им опять предъявлен. В постановлении Центрального Комитета, принятом в августе 1931 года, выражалось, например, недовольство отсутствием в журналах «твердых рабочих планов» и «кадров писателей» и тем, что их невозможно отличить один от другого⁶⁰⁹. Горький отмечал, что у них нет последовательной линии, как нет и своего лица: они «помещают одну-две статьи, по характеру своему, ничем не отличные от таких же статей в специальных изданиях»⁶¹⁰. И так продолжалось до недавнего времени.

Установился своеобразный формализм, позволявший критикам усердно работать над балъзамированием трупов толстых журналов. К 1927 году — в значительной мере благодаря успехам «Красной нови» — толстый журнал приобрел значение как образец стабильности, изобилия материала и качества; он был талисманом прошлого, которое к тому времени стали не просто возвеличивать, но золотить и идеализировать. Любой намек на упадок толстого журнала немедленно вызывал картину упадка всей литературы как таковой: казалось, будто сама форма обладала силой порождать литературу, достойную ее заполнять. Но тем, кто хочет учиться, девятнадцатый век преподнес и другие уроки. Один из самых непреложных тот, что толстый журнал процветает только в плюралистическом обществе. Обзор литературы за 1850 год, напечатанный в журнале «Современник» в 1851 году, начинался следующими словами:

«Общество Англии и Франции разделено на множество партий, которые имеют исключительно им принадлежащий круг идей, которые стремятся к их выражению, употребляют все усилия к тому, чтобы эти известные идеи восторжествовали над другими, противодействующими им идеями. В столкновении, в постоянной борьбе таких различных интересов заключается значительная часть деятельности, жизни и развития тех обществ, а следовательно, и их литератур.

Спрашивается: возможно ли подобное явление в нашей литературе? Решительно нет <...> Главная причина этой невозможности заключается, по нашему мнению, в свойственной нам терпимости, которая удерживает нас от образования отдельных кружков и стало быть от одностороннего преследования той или иной идеи. Вследствие того характера нашего общества, нашей литературы и самые журналы не

представляют резких между собой отличий, а могут быть разделены только некоторым, и большею частью весьма слабым, оттенком. Главное различие между нами заключается не столько в образе воззрений на предметы, сколько в большей или меньшей даровитости или учености сотрудников»⁶¹¹.

«Терпимость», конечно, авторский эвфемизм для слова «цензура», а личный благоразумный тон статьи тонко маскирует чувство глубокой горечи из-за отсутствия разнообразия. (Автор не пишет о том, что его читатели и так знают: что совсем недавно в обществе и в журналах разнообразия было предостаточно). Другие обозреватели того времени жаловались, что писатели порывают с определенным журналом и публикуются где придется, что литературная критика превратилась в «библиографию», что полемику заменила «ловля блох», используя, короче говоря, тот же словарь, к которому охотно прибегали критики, характеризуя недостатки толстых журналов лет восемьдесят спустя⁶¹². Эти наблюдения были сделаны во времена, когда строжайшая цензура, введенная в 1848 году, все еще оставалась в силе — во времена очень сходные с временами сталинизма, хотя куда менее свирепые. Тот факт, что оба периода пагубно сказались на журналах, наводит на мысль, что для этой формы законом является необходимость в дискуссии, в полемике — так, чтобы могли приниматься сильные положения и, следовательно, сильные «линии». Сказанное не значит, что при сталинизме журналы не выполняли никакой полезной функции: они оставались тем главным местом, где публиковались новые произведения и служили первичными органами для досмотра, проводимого цензурой. Но представляли собой пародию на славную традицию.

За последние пятнадцать лет, однако, многое изменилось. Медленно развивается плюралистическая культура. В литературной жизни вновь появляются школы и группировки. Ведутся дискуссии, бушуют споры. И что важно, толстые журналы возродили свое лицо и кое-что от прежнего блеска пульсирующей активности. Между тем, Союз советских писателей, единственная литературная организация, приобрел дурную славу в глазах многих писателей. Он, видимо, уже не играет очень значительной роли даже в официальной жизни. Писателям, которые, как Пастернак, были исключены из него, и тем, кто не захотел в него вступить, удается выжить. «Секции» практически утратили свое значение, так как писатели уже не представляют туда свои незаконченные работы на обсуждение и предварительную цензуру. Как ни парадоксально, но специализированные нелитературные журналы сейчас фактически вносят живую струю в толстые журналы, вместо того, чтобы, как это было в двадцатых годах, черпать из них. Определенные отрасли знаний — точные науки и экономика — проявляют куда больше смелости и воображения, чем искусства. В конечном счете эти качества, надо полагать, передадутся от них и толстым журналам. Во всяком случае их история отнюдь еще не кончена.

ЭПИЛОГ

Воронский подвергся репрессиям как троцкист. «В 1925 году [он. — *Р. А. М.*] примкнул к оппозиции ВКП(б) — написано в Литературной энциклопедии, — вел фракционную работу»⁶¹³. На процессах тридцатых годов его имя не раз упоминалось в связи с Троцким и так называемыми врагами народа. В. Ставский, например, сообщал, что в 1928 году Иван Катаев вместе с еще несколькими писателями из группы «Перевал» ездил к Воронскому в место его ссылки «за директивами», а также «собирал деньги и посылал их ссыльным троцкистам»⁶¹⁴. С 1956 года, когда Воронский был «реабилитирован», на него стали смотреть совсем другими глазами. Теперь нам говорят, что хотя он находился «под определенным влиянием троцкистских взглядов на литературу», но, «как сейчас стало известно», «он не был связан с троцкистским подпольем», и высказывают сожаления: его туда «несправедливо» записали⁶¹⁵. Но почему вообще записали?

По-видимому, Воронский совершил серьезную публичную ошибку: поставил свою подпись под «платформой сорока шести», под заявлением о неэффективности и диктаторском самовластии партийного руководства, провозглашенном в разгар экономического кризиса 1923 года. Хотя нет никаких данных, что за этой платформой стоял непосредственно Троцкий, но среди подписавших ее, как указал Э. Г. Карр, «было большинство тех, кто составлял, раньше или позже, его ближайшее окружение», да и язык, тон и содержание возражений, приводимых в платформе, предельно напоминали манеру и суть высказываний самого Троцкого. Как тут было не заподозрить тайный сговор! И это обвинение открыто прозвучало на Тринадцатом партийном съезде⁶¹⁶.

Кроме этого у нас нет других данных, свидетельствующих о непосредственном участии Воронского во внутрипартийных спорах на стороне Троцкого и кого-то еще. Важно, однако, то, что связь между этими двумя людьми отнюдь не выглядела неправдоподобной; это был не просто еще один взмах метлы под названием «троцкизм», которой после 1927 года выметались практически все «уклонистские» тенденции. Воронский мало что имел сказать об административных, экономических и политических делах, зато Троцкий с его легким, острым, а нередко и язвительным пером активно участвовал в литературных дискуссиях того

времени. И по двум основополагающим пунктам литературной политики их взгляды, по сути, совпадали: на политику, которую следует применять к попутчикам, и — с некоторыми существенными расхождениями — по вопросу о пролетарской культуре. А поскольку литературная критика для марксиста есть лишь еще одна ветвь политики, политик Троцкий легко воспринимался другой ипостасью Воронского-литератора. В сущности, с того момента, когда была учреждена «Красная новь», в вопросах литературы и культуры Воронского и Троцкого воспринимали как кровных братьев. Почему бы и не в политике? Авербах со товарищи не упускали возможность усилить эти ассоциации, особенно когда в партии распространились слухи, что положение Троцкого становится все более шатким — ведь убрав Воронского, они, вполне возможно, сумеют реализовать до сих пор не осуществленный честолюбивый замысел стать хозяевами в литературе.

Те, кто был в курсе происходящего внутри партии, возможно, отметил также и любопытную параллель в развитии судеб Троцкого и Воронского. Вот, кратко, перипетии в карьере Троцкого: на протяжении 1923 года мало кому могло прийти в голову, что между Троцким и Политбюро существуют какие-либо трения. Партия в целом и вся страна по-прежнему считали Троцкого главным источником политического курса. Но в 1924 году он фактически оказался в одиночестве. «Литературные дебаты» между ним и товарищами по партии велись всю осень и зиму 1924 года, достигнув высшей точки, когда, в январе 1925 года, он ушел в отставку с поста Народного комиссара по военным и морским делам. В марте 1927 года, после периода затишья, борьба возобновилась: Троцкий выступил против политики, проводимой Политбюро в отношении Китая. В июне-июле того же года Сталин настаивал на решении, которое освободило бы партию от Троцкого, и, наконец, в ноябре решение было принято⁶¹⁷.

К изложению этих событий добавим ряд эпизодов из карьеры Воронского как редактора «Красной нови»:

1924

1924

В Политбюро Троцкий фактически изолирован. Утрачивает влияние как Народный комиссар по военным и морским делам.

Положение Воронского как редактора «Красной нови» подорвано введением в редакционную коллегию журнала напостовца Раскольникова — и это после явной победы Воронского на совещании в Отделе печати ЦК 9—10 мая.

Январь: Троцкий уходит в отставку с поста Народного комиссара по военным и морским делам.

Февраль и далее: внутрипартийная борьба затихает.

Январь: Воронский уходит (или уволен?) из «Красной нови». Верх берут напостовцы.

Февраль и далее: Воронский возвращается в «Красную новь» как редактор; однако в редколлегия теперь введен Ярославский, человек Сталина. Полемика с напостовцами некоторое время фактически не ведется.

Внутрипартийная борьба возобновляется.

Воронский открыто заявляет, что предвидит свое поражение в борьбе с Авербахом.

Июнь—июль: Сталин оказывает давление, требуя убрать Троцкого.

Ноябрь: Троцкий исключен из партии.

Июнь—июль: Воронский смещен с поста главного редактора, хотя еще остается в редакционной коллегии.

Декабрь: Воронский уволен из «Красной нови» и «Прожектора», а в начале 1928 года исключен из партии.

Совпадения эти любопытны. Однако они говорят не столько о сродничестве Троцкого и Воронского (чему не существует никаких подлинных свидетельств), сколько о воздействии двух важных тенденций: с 1924 года литературу стали втягивать во внутрипартийную политическую борьбу, и из «Красной нови», как ведущего журнала, стали делать предмет политической игры, даже при том, что партия публично подтвердила верность своей первоначальной позиции полного невмешательства в литературные дела, а формировавшаяся во внутрипартийной борьбе группировка вырабатывала новую литературную политику, принимавшую направление, совершенно отличное от «линии» Воронского.

Политика партии, действовавшая с 1917 года, зиждилась на весьма важном, но, как правило, не афишируемом различии между двумя ви-

дами литературы — политической или партийной литературы, с одной стороны, и художественной, с другой. В отношении первой партия всегда осуществляла бдительнейший всесторонний контроль, не только подвергая цензуре уже написанное, но и указывая, что писать. В отношении второй у партии был лишь один критерий — лояльность, и в политику партии, с самого начала большевистского правления, входило сделать как можно больше писателей лояльными к ее, партии, целям. Кроме того, партия не проявляла интереса к «художественному» аспекту литературы — «стилю», «форме», «языку», «образу» и тому подобному. То, что «Красную новь» сознательно сделали официальным органом государства, а не партии, отражало смысл этого различия: партия фактически заявляла о намерении предоставить художественной литературе свободу развиваться по ее возможностям, подвергая цензуре только «содержание» — иными словами, то, что в литературном произведении могло быть рассказано. Но партия, не колеблясь, вмешивалась, если только чувствовала угрозу своим политическим интересам. И писатели, дерзнувшие высказать в своих произведениях политическое инакомыслие, немедленно в этом убеждались. С точки зрения партии, эти писатели нарушали границы нейтральной территории и вторгались на заповедную политическую почву, где их надлежало судить по законам, охраняемым партией. Так, вождям Пролеткульта разрешалось делать всё, что им было угодно, пока они не заявили, что культурное развитие пролетариата должно совершаться независимо от партии, и по недомыслию дерзнули оспаривать тут Ленина. Но так как партия одна могла действовать от имени пролетариата, этот спор о культуре немедленно стал спором политическим, и Ленин, в 1920 году, осадил Пролеткульт, поставив его на должное место⁶¹⁸.

Постепенно, однако, понятие о двух литературах стало сглаживаться. В значительной степени благодаря литературной полемике 1923—1925 гг. Октябристы с самого начала заявляли, что считают литературу частью политики. Их послышки, их аргументация, даже их словарь — литературная «классовая борьба», писатели «левые» и «правые», «уклоны», «предательства» и такое прочее — были взяты прямоком из пособий по агитации и пропаганде. Воронский отчаянно старался сохранить старое различие между политикой и литературой, но тщетно. Как бы усердно слова «пролетписатели» и «попутчики» ни обрамлялись кавычками, чтобы разграничить литературу и политику, невозможно было замаскировать тот факт, что октябристам удалось смешать эти два понятия в умах людей.

Постепенно это смешение стало отражаться и в заявлениях партии. В резолюциях первых партийных съездов отводилось место замечаниям о печати и проблемам, связанным с агитацией и пропагандой, но они никогда не касались специально художественной литературы. Только в резолюции Двенадцатого съезда, в 1923 г., мы впервые встречаем упоминание художественной литературы:

«Ввиду того, что за последние два года художественная литература в Советской России выросла в крупную общественную силу, распространяющую свое влияние прежде всего на массы рабоче-крестьянской молодежи, необходимо, чтобы партия поставила в своей практической работе вопрос о руководстве этой формой общественного воздействия на очередь дня»⁶¹⁹.

Год спустя, в резолюции Тринадцатого съезда, эти вопросы заметно продвинуты. Из «очереди дня» художественная литература переместилась на рабочий стол идеолога:

«Считая, что ни одно литературное направление, школа или группа не могут и не должны выступать от имени партии, съезд подчеркивает необходимость урегулирования вопроса о литературной критике и возможно более полном освещении образцов художественной литературы на страницах советско-партийной печати»⁶²⁰.

В следующем году Варейкис, глава Отдела агитации и пропаганды Центрального Комитета, призвал не просто к партийному освещению художественной литературы, а к созданию литературы по предписаниям партии. Обзор читательского спроса, представленный Отделом печати Центрального Комитета, — как и ожидалось — показал, что художественные произведения стоят на первом месте, а за ними социологические экономические работы, и из этого Варейкис делал вывод, что партия должна содействовать «созданию художественной литературы, пригодной для идейного воспитания широких масс в духе социализма, в духе тех революционно-исторических задач, над выполнением которых ныне работает рабочий класс Советского Союза в области политики, экономики»⁶²¹.

Различие между двумя литературами было теперь отброшено: суждение партии по литературе *любого* рода можно было воспринимать как суждение также и о всех видах литературы. Воронский тогда не уловил этого исключительно важного поворота. Фактически партия еще не решилась выразить прямо, что она хочет. Первое публичное заявление о политике партии в отношении литературы, знаменитое Постановление Центрального Комитета от 18 июня 1925 года, намеренно допускало разные толкования. Ключевой его абзац звучит следующим образом:

«Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению *в области литературной формы*. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не

наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты»⁶²².

Абзац этот допускал два толкования в зависимости от взгляда читателя на литературу. Для тех, кто придерживался точки зрения, что специфику литературы составляет «форма», это заявление вполне могло означать, что партия никоим образом не намерена вмешиваться: коль скоро содержание не является, в конечном счете, существенным аспектом литературы, то будет или не будет партия его контролировать, значения не имеет. Важно другое: партия отказывается от поползновений судить о том, что действительно имеет значение — о форме. Те же, для кого главным в литературе было «содержание», это заявление могло быть прочитано, как подтверждение намерения партии контролировать литературную продукцию и предписывать, какой она должна быть; если форма не имеет значения, то какая разница, порывается партия ее регламентировать или нет; во всяком случае, форма определяется содержанием, которое партия *может* регламентировать.

Воронский, вероятно, исходил из первого предположения. По языку и по духу процитированный выше параграф вполне мог бы сойти с его собственного пера⁶²³. Прочитанный вне контекста, он, казалось, благословлял, наделяя весом, новое отношение «Красной нови» к определению специфики литературы как включающему нечто большее, чем одно только содержание, и давал простор для дальнейшего развития журнала чуть ли не в любом направлении, в каком тот пожелает следовать. Но в контексте всего постановления заявление это означало как раз противоположное. Литературные группировки в нем везде классифицируются не «по их различным взглядам на форму и стиль», а согласно их социальному, политическому и классовому характеру в целом. Таким, фактически, был образ мышления даже таких не чуждых литературе партийных лидеров, как Луначарский и Троцкий. Так, знаменитое определение попутчиков, данное Троцким, было целиком и полностью «классовым» определением, лишь мимоходом затрагивавшим литературу⁶²⁴. В самом постановлении ясно говорилось о связи между специфической классовой ситуацией и специфической литературной ситуацией. Политика партии по отношению к крестьянским и буржуазным писателям, например, попросту повторяла общую политику партии по отношению к крестьянству и буржуазии в целом:

«...В период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснить ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеалистически отвоевать ее у буржуазии»⁶²⁵.

Короче говоря, заявление о литературных группах, взятое в контексте всего постановления, обретает смысл, только если мы допускаем, что разговор о «форме» — чистой воды фикция. Партия, следовательно

но, заявляла о своем намерении руководить литературой и искусством во всех его видах. И действительно, вскоре она сделала шаги в сторону ужесточения контроля, приняв такие меры, как реорганизация книгоиздания и подавление экспериментальных театров⁶²⁶. Воронский, тем временем, двигался как раз в противоположном направлении. К тому моменту, когда он это понял — вероятно, в конце 1926 года, когда публично предсказал свою опалу, — было уже слишком поздно. Он явно ничего не сделал, чтобы преодолеть обнаружившийся разрыв — ничего, во всяком случае, что означало бы отказ от принципа политической целесообразности. Когда началась кампания против него самого, он сначала этому не поверил, а потом отнесся к происходящему с отвращением. И вероятно, не раз с горечью размышлял над иронией сложившейся ситуации: из главного орудия партии он превратился в ее главного козла отпущения — ситуации, которую он сам же и помог создать, настаивая на том, что партия непременно должна сказать свое слово о литературе, дабы положить конец затянувшимся, вносящим только хаос дискуссиям. Но каково бы ни было его личное мнение, публично против политики партии он никогда голоса не подымал. Точно так же как, с другой стороны, никогда не выступал с отречением от собственных взглядов.

Воронский был бесполезен для партии, поскольку выпал из хода событий. Все его работы ясно показывали, что он противостоит «диалектическому» взгляду на литературу, поскольку взгляд этот подразумевал использование литературы в прямых политических целях; а с 1928 года и далее возобладал именно этот взгляд. «Механицисты» были клеймлены как еретики. И хотя Воронский пытался найти компромисс между этими двумя основными взглядами на действительность, его скинули в одну кучу с «механицистами» и, следовательно, с врагами прогресса. В атмосфере двадцатых годов с их лозунгом «кто не с нами, тот против нас» компромиссам не было места. Для Воронского же «смена вех» означала перечеркнуть пять лет ожесточенной борьбы.

Впрочем, даже если он пошел бы на «смену вех», то вряд ли избежал бы опалы: к тому времени он был значимой, влиятельной, самостоятельной в литературе фигурой — фигурой, которая мешала литературным претензиям партии. Более того, он развивал теорию литературы, которая вышла далеко за пределы того, что партия, да и сам он, предусматривали в 1921—1922 гг. Он, в сущности, показал, что нельзя, как полагала партия, взять и отбросить «художественный» аспект литературы, что аспект этот фактически даже важнее всего того, что можно выкроить по мерке «лояльности». Знаменательно, что во всей официально вдохновляемой критике теории Воронского — начиная с 1927 года и по сей день — звучала одна центральная тема: ранние его статьи (в которых ценность литературы определялась ее «современностью») считаются полезными, а более поздняя его мысль о том, что литерату-

ра есть мир, не зависимый от идеологии, политики и классовой борьбы, мир вневременный, неизменяемый, клеймят как опасный и тяжкий уклон. Тяжкий — потому что немарксистский, опасный — потому что бросает прямой вызов прерогативе партии, пытаясь изъять из-под контроля важную сферу жизненной практики.

Возможно также, что партия решила пожертвовать Воронским ради более успешного развития литературы. Полемика вбивала клин раздора в литературное сообщество; страх, вражда, презрение разделяли «пролетарских писателей» и «попутчиков». В этих обстоятельствах партия оказалась перед неотложной задачей любыми средствами (кроме террора, к чему тогда еще не была готова) создать единый литературный фронт, который считала необходимым, чтобы повернуть литературу к практическим делам социалистического строительства. Особенно трудную проблему представляли собой попутчики: общественное мнение отождествляло их с «воронщиной»; партии же они были крайне нужны. Как искоренить «воронщину», не искореняя попутчиков, а вместе с ними и всякую художественность русской художественной литературы? — таков был вопрос. И ответ на него нашелся: «воронщина», напомнили всем, изобретена человеком по имени Воронский, «воронщина» — это «троцкизм», который придумал человек по имени Троцкий; а потом обоих их выгнали вон. В конечном счете, это сработало.

Кажется, срабатывает и сейчас. Репутации ведущих попутчиков пережили кончину «Красной нови», пережили даже репрессии тридцатых годов. Воронский оказался в эпицентре шумной кампании против всех видов «уклонов», которой РАПП, руководимый Авербахом, расслаивал писательские ряды между 1928 и 1932 годами. Появление в 1928 г. «Искусства видеть мир» послужило удобным поводом. Все уже знакомые обвинения против Воронского были предъявлены ему вновь с еще большим пылом: игнорировал пролетарских писателей и оказался неспособным — что характеризовалось красочным термином «хвостизм» — обеспечить энергичное коммунистическое руководство попутчиками. Это звучало лейтмотивом в длинном перечне обвинений. Были предприняты яростные усилия, чтобы раз и навсегда «разоблачить» литературную теорию Воронского. Ее не только объявили чуждой по всем статьям и параметрам духу социализма, годной только быть «отправной точкой для выступлений всех и всяких художественных реакционеров», но вообще совершенно лишенной какой-либо оригинальности: «он проводил не столько “свою” линию, сколько “критически” комментировал чужую [т. е. линию Троцкого. — *Р. А. М.*]⁶²⁷. Некий критик подытожил всю деятельность Воронского и перечеркнул ее следующим замечанием: «Начал Воронский как товарищ, продолжал как гражданин [в те годы это звучало несколько укоризненно: о нем говорили не как о члене партии. — *Р. А. М.*], а кончил как милостивый государь»⁶²⁸.

Вскоре всюду стали находить «воронщину» и даже «нововоронщину» — эквиваленты «троцкизма» в литературе. Этими словами чернили

каждого, кто не сходиллся во мнениях с РАППом, и они поэтому утратили всякий смысл. Тем не менее в «Перевале» у Воронского оставалась группа преданных учеников, и именно на них, как на наглядный пример «воронщины», обрушилась вся тяжесть ударов кампании РАППа.

В книгах, появившихся уже после предания анафеме Воронского, критики Лежнев, Горбов, Замошкин и Пакентрейгер, все опирались на основные положения, которые их учитель высказал в «Искусстве видеть мир». И для них задача и цель искусства — «видеть мир», реальный мир бескорыстной красоты. Процесс искусства, считали они, интуитивен — выше разума или одного только мастерства — и совершается через «непосредственное впечатление», через забвение художником самого себя, чтобы «перевоплотить» себя в то, что он изображает. Искусство — реальность, такая же реальная, как любая другая, но возвышающаяся над повседневной реальностью, и в этом его социальная функция. Это означало, что для перевальцев в принципе хорош любой художественный метод, потому что перед всем искусством стоит одна и та же задача, «объективное» раскрытие мира⁶²⁹.

Авербах и его сподвижники осуждали эти книги как «вульгаризированное» и «эстетизированное» повторение задов — идей, которые даже в изложении Воронского были несовременными, неоригинальными и попросту вредными, и выставляли их свидетельствами того, что «воронщина» жива и здравствует. Особенно тщательно прорабатывали наиболее известного критика А. З. Лежнева — как «верного оруженосца» Воронского⁶³⁰. Рапповские критики продолжали без конца открывать «практические» последствия «воронщины» в произведениях писателей «Перевала», прозаиков и поэтов: их пристрастие к описаниям природы маскировало «протесты против социалистического строительства», «эстетизацию прошлого», «цыганшину» — бегство от реального мира классовых противоречий⁶³¹. Повесть Слетова «Мастерство» — современный вариант темы «Моцарт и Сальери» — подверглась нападкам за восхваление интуиции в ущерб мастерству и за «жречески-аристократический» взгляд на художника⁶³². Повесть Ивана Катаева «Молоко» была выделена особо как иллюстрация перевальского «нового гуманизма» — этого перепевания на новый лад вредного тезиса, что вечные истины важнее классово обусловленных⁶³³.

Кампания против «Перевала» достигла высшей точки, когда в Коммунистической Академии составили длинный перечень совершенных этой группой прегрешений, который кончался призывом к перевальцам переходить в правильную веру⁶³⁴. Собственно говоря, начиная с 1928 года происходил постепенный отсев, и теперь в «Перевале» оставалось только крепкое ядро — человек десять. Воронский, говорят, убеждал их публично от него отречься и тем спасти себя⁶³⁵. Но они отказались. И продолжали публиковать художественные произведения и критические статьи, отвечая нападками на нападки своих критиков, пока постановление Центрального Комитета 1932 года не покончило

со всеми группами пролетарских писателей и, в результате, со всеми остальными также. Несколько перевальцев, однако, продолжали встречаться на частной квартире, пока с ними окончательно не свели счета в период процессов 1936—1938 гг. Тогда вопрос о «воронщине» снова выплыл на поверхность, и многие из его прежних учеников (как и его бывших врагов) были арестованы⁶³⁶.

Что тем временем стало с Воронским? О том, что происходило с ним после отставки, мы знаем лишь некоторые подробности. Большую часть 1928 года — года, когда его исключили из партии, — он, по всей очевидности, провел в ссылке, вдали от Москвы. В ноябре, однако, его вернули в Москву, и он вновь стал, в ограниченных пределах, входить в литературную жизнь. Мы знаем, что не то в ноябре, не то в декабре он участвовал в обсуждении вызвавшей горячие споры книги Дмитрия Горбова об искусстве, «В поисках Галатеи», которое состоялось на объединенном заседании Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП) и группы «Перевал»⁶³⁷. В том же году вышла одна из его главных теоретических работ — «Искусство видеть мир»; в следующем появилась вторая часть, «За живой и мертвой водой». В марте 1929 года прошли массовые чистки, и Воронский соответственно исчез из поля зрения. Однако мы знаем, что летом того же года он находился под Липецком. Исаак Бабель, побывавший у него, сообщил свои впечатления в письме. Бабель нашел Воронского очень изменившимся: он сильно похудел, сморщился и вообще выглядел больным человеком. У него, видимо, было что-то серьезное, но врачи не могли прийти к согласию относительно диагноза. Одни считали, что он страдает от воспаления почек, другие находили у него аппендицит. По мнению Бабея, снедавший Воронского недуг гнезвился глубоко внутри. Бабель явно намекал на духовный кризис (что неудивительно!), но употреблял термины, обозначающие физические болезни — возможно, из-за цензуры: письмо шло за границу. Во всяком случае, в одном, существенном, отношении он нашел Воронского не изменившимся. По мнению Бабея, он, как и прежде, был влюблен в литературу и оставался таким же пламенным и наивным⁶³⁸.

Жизнестойкость сослужила Воронскому добрую службу. В 1930 году ему разрешили вернуться в Москву, и он получил работу в Государственном издательстве — старшим редактором по изданию русской классики. И хотя по вопросам, связанным с публикацией современной литературы, он влияния не имел — «в силу моей “воронщины”», как с иронией писал Горькому, — в пределах порученной ему области пользовался полной свободой⁶³⁹. Порученная ему область была огромной и значительной, и он с присущим ему рвением принялся наводить в ней порядок. Одним из главных его замыслов была антология, куда вошли бы «прогрессивные» работы шестидесятников девятнадцатого века, о чем он подробно сообщал Горькому. В 1930, или 1931 году он

отказался от «троцкизма», и его восстановили в партии⁶⁴⁰. Но в последнем письме к Горькому — и вообще последнем из его писем, о которых нам что-то известно, — он намекал на вновь собирающиеся над ним тучи: «Обстановка для работы, по правде говоря, довольно нелегкая, отчасти из-за постоянных урезок в бумаге, отчасти из-за разных докучных мелочей, которых не оберешься»⁶⁴¹.

С этого времени и до ареста в 1937 году, о его жизни и деятельности почти ничего неизвестно. Однако, что бы с ним тогда ни происходило, он продолжал писать и имел возможность публиковаться. «Литературные портреты», появившиеся в печати в 1929 г., были его последним вкладом в критику; книга состояла из статей, которые были написаны им много ранее. Теперь же, воодушевленный, без сомнения, лестным отзывом Горького о книге «За живой и мертвой водой», он перешел на писание беллетристических произведений и биографий. Автобиографический роман «Бурса», несколько рассказов и повестей, «Жеңісов», биография революционера, — все это появилось в 1933 и 1934 годах⁶⁴². Он также завершил книгу о Гоголе, которая предназначалась для серии «Жизнь замечательных людей». Эта книга была напечатана, но не получила распространения: тираж был задержан в типографии в связи с его новым арестом и целиком, за исключением нескольких экземпляров, уничтожен. Одна глава, с сокращениями, недавно появилась на страницах журнала «Новый мир»⁶⁴³. Кроме того, в архивах сохранилась неопубликованная рукопись, озаглавленная «Встречи и беседы с Максимом Горьким»⁶⁴⁴.

«Красная новь» просуществовала до 1942 г. Но существование ее в подлинном смысле закончилось пятнадцатью годами ранее — с уходом Воронского. Федор Раскольников был первым из тех, кто занимал должность главного редактора после 1927 г. Он обещал исправить «ошибки» журнала и сделать его «серьезнее»⁶⁴⁵, что, надо полагать, означало стереть все следы влияния Воронского и ввести питательную смесь, почерпнутую из РАППовских литературных теорий и писаний тех «пролетариев», которыми «Красная новь» доселе пренебрегала. Раскольников уже давно активно участвовал в движении за пролетарскую литературу и в тот момент состоял членом редакционной коллегии журнала «На литературном посту», а это давало все основания предполагать, что взятые на себя обязательства он сумеет выполнить.

Однако очень скоро поднялся всеобщий ропот. Жаловались, что с «Красной новью» что-то неладно. Что это, скажите на милость, за журнал, который, печатая произведения Сергеева-Ценского, Алексея Толстого, Бориса Пильняка, тут же допускает, чтобы В. Фриче, один из его соредкторов, выступал в Коммунистической⁶⁴⁶ академии с разбором этих самых произведений за реакционность. «Красная новь» стала главной мишенью тех октябристов, которые в 1925 г. порвали с Авербахом по вопросу, как толковать Постановление ЦК о литературе, и теперь противостояли РАППу. В их глазах всякий намек на «компро-

мисс» с попутчиками означал предательство. Внимательнейшие читатели «Красной нови», они обнаружили, что отдел литературы так и не привлек на свои страницы сколько-нибудь значительное число пролетарских писателей и все еще опирается на попутчиков — да еще на их «правое крыло!» — которые насыщают журнал пессимизмом, тоской по прошлому и враждой к советской жизни. Назначение, в 1929 г., Давида Тальникова ведущим критиком доказывало, с их точки зрения, что «Красная новь» превратилась в орудие «право-оппортунистической» пропаганды; так как Тальников ратовал за то, чтобы кампания по вовлечению художника в социалистическое строительство проводилась осмотрительно: художника, считал он, легко отпугнуть и вогнать еще глубже в изолированный мир искусства⁶⁴⁷. Появилось мнение, что надо реформировать журнал. И начиная с июньского номера 1930 года «Красная новь» перешла к литфронтовцам; главным редактором журнала стал И. Беспалов. Им, однако, было дано мало времени, чтобы показать результаты, которые мог бы дать их жесткий режим: год спустя «Красная новь» стала уже органом Федерации объединений советских писателей (ФОСП), и редколлегия пополнилась тремя виднейшими авторами — Александром Фадеевым (пролетписатель), который назначался главным редактором, Всеволодом Ивановым и Леонидом Леоновым (оба попутчики). Наконец, в 1932 г. журнал стал официальным органом Союза советских писателей.

Между 1928 и 1932 гг. критика продолжала следить за «Красной новью», интересуясь, к чему приведут все эти бесконечные перетасовки. Вместо улучшений, которые обещали сменяющие друг друга редакторы, наблюдался неуклонный упадок в качестве журнала. Литературная критика выглядела банальной и робкой, проза — «пресной» и часто «халтурной». Нелитературные отделы вообще исчезли. Никому, казалось, не хотелось определять позицию или задачи журнала. «Красной нови» недоставало сколько-нибудь зримого направления, цели, собственного лица. Как подвел итоги А. Лежнев, «“Красная новь” представляется там как некий грандиозный дворец культуры, сооруженный марксистскими зодчими», тогда как на самом деле это всего лишь «купеческий особняк, убранный со всем безвкусием и пестротой, свойственным того рода зданиям, где только изредка встречается какая-нибудь действительно ценная вещь, попавшая туда по счастливому стечению обстоятельств или потому что у его хозяина есть случайно знакомый, понимающий в искусстве»⁶⁴⁸.

Те же обвинения критика предъявляла «Молодой гвардии», «Новому миру», «Октябрю» и «Звезде». Вообще говоря, упадок «Красной нови» нельзя отнести на счет чей-то некомпетентности или злого умысла, менее всего Раскольниковца. Вернее сказать, это был симптом болезни, поразившей «Красную новь» позднее, чем другие журналы. Симптомы эти начали появляться уже в начале 1927 г., даже когда редактором был еще Воронский. Диапазон и качество литературной критики значи-

тельно снизились, перестали появляться «силуэты» и обзоры современной литературы; раздел поэзии постепенно стал заполняться нескладными виршами бойких халтурщиков и, хотя отдел художественной литературы мог похвастать прозой Леонова и Олеси, с богатством прежних лет он равняться не мог. Раскольникову достался пациент, который был опасно болен. Драка между РАППом и литфронтовцами и обладание журналом в 1930 году только все это усугубила; впрочем, когда в 1931 г. в новой редколлегии восстановилось положение, напоминающее благоприличие и порядок, заметной перемены оно не принесло. «Красная новь» отжила свой век.

Большинство старых сотрудников покинули журнал en masse* сразу же Воронским. Значительная же часть прилепилась к «Новому миру». Но этот журнал был лишь бледной тенью того, чем когда-то была «Красная новь». Многие теперь с тоской вспоминали Воронского, ошельмованного и сосланного. Даже кое-кто из его заклятых врагов теперь отдавал ему дань, признавая, что под его руководством «Красная новь», по крайней мере, отличалась живостью. Так, один из тех, кто дал высокую оценку деятельности Воронского, был Федор Панферов, твердый приверженец РАППа. В 1928 году он писал: «Вот Воронский, когда был редактором “Красной нови”, умел улавливать художественную ценность. Правда, он зато спотыкался на идеологии. <.....> Но беседы Воронского с автором, его чуткое отношение к писателю приносили последнему огромную пользу: его беседы заставляли писателя работать над собой»⁶⁴⁹.

II

Настоящая деятельность «Красной нови» кончилась в 1928 году. Никто всерьез не старался прикрыть журнал; слишком широким признанием он пользовался и слишком был полезен. Он не только предлагал читателям последовательное изложение теории литературы, но и два раздела, иллюстрировавших ее, питавших ее и придававших ей вес, — сильную критику и внушительный массив художественной литературы. Предоставленные самим себе, авторы «Красной нови» — в большей части попутчики — имели бы куда меньшее воздействие на литературу того времени, поскольку меры, предпринятые октябристами, даже в двадцатые годы, обрекли бы их на молчание или загнали в небольшие сообщества с твердыми принципами, что сказалось бы на них — и это вскоре обнаружили перевальцы, — когда литературные группировки стали рассматривать как политическую угрозу. Сотрудничая в «Красной нови», они приобщались, по ассоциации, к респектабельности марксизма, а то, что их там было много, создавало впечатление, которое им вряд ли удалось бы производить, будь они рассеяны

* В подавляющем числе (фр.).

по ряду журналов; да и лучшие критики тех дней были под рукой, чтобы интерпретировать их творчество, весьма востребованное читающей публикой.

Все три аспекта главной деятельности «Красной нови» — теория, критика и художественная литература — вошли, хотя и в разной степени, в советскую литературу. Большинство писателей, открытых и вскормленных «Красной новью», заняли прочное место в истории литературы. Большая часть того, что было сделано в теории и критике, оказалась также воспринятой. Даже в двадцатые годы те же самые люди, которые рубили журнал одной рукой, зачастую черпали из него другой. Эстетика РАППа, например, обязана Воронскому и «Красной нови» рядом идей: это и искусство как познание жизни, и «живой человек» (т. е. человек как рациональный, так и эмоциональный) в качестве правильного героя советской литературы, и «непосредственные восприятия» как главный продукт искусства, и освоение классики как основа качественного письма, и многое другое⁶⁵⁰.

Социалистический реализм намного эклектичнее. Разумеется, этот художественный метод придаст большее значение формирующей роли классов в искусстве; рассматривает общественный «активизм» как решающую проверку на «заразительность»; заставляет искусство служить не столько идеалам, сколько практическим политическим целям и считает назначением искусства не примирение человека с глубинной реальностью через непосредственное восприятие, а преодоление физической реальности⁶⁵¹. По этим пунктам эстетика социалистического реализма противостоит эстетике «Красной нови». Вместе с тем она повторяет красноновскую по ряду существенных положений: и тут и там вершиной достижений художественной литературы является роман; литература оценивается по наличию в ней сильных главных героев; признаком хорошего стиля считается простота; пышность и возвышенность принимаются как реакции, уместные в искусстве; личность индивидуального творца нивелируется; жанры и язык рассматриваются соцреализмом так же, как это делалось в «Красной нови». И еще. От соцреализма исходит тот же знакомый аромат неоклассицизма: каноны, созданные апробированными писателями; доктрина подражания; иерархия жанров (правда, превосходство отдано прозе); акцентирование познавательной, а не эмоциональной пользы, приносимой искусством; придание ведущей роли критике; отсутствие интереса к природе и к лирике; тенденция сосредоточивать внимание на всеобщем за счет конкретного и в соответствии с этим склонность к абстрагированию; обыкновение употреблять слова в одном постоянном значении; дуализм душа-тело как основа литературного конфликта (выраженного в соцреалистическом романе общеизвестной борьбой между долгом и страстью и тому подобное). При социалистическом реализме скольжение в сторону неоклассицизма шло быстрее, ускоренное собственной движущей силой, но также и обстоятельствами; примечательно, что граж-

ланские добродетели классицизма — послушание, порядок, аккуратность, благонадежность, материализм — суть те, какие проповедует советское государство, но без смягчающего воздействия справедливости.

По существу, социалистический реализм пытается объединить два очень разных взгляда на природу искусства — один, «политически активный», представленный ЛЕФом и «Октябрем», другой — «созерцательный», представленный последовательно «Красной новью». В результате часто получалась парализующая несовместимость. Так, в эстетике соцреализма, как и «Красной нови», высочайшей формой литературного выражения выступает реалистический роман (novel) девятнадцатого века, но, в отличие от красноновской, эстетика соцреализма отказывается признавать, что реалистический роман расцветает на почве сложности и неоднозначности и подгоняет его под свою «политически активную» концепцию человека и общества, которая, казалось бы, больше подходит для романтического романа (romance), аллегории, притчи или даже оды⁶⁵². Важно, однако, что такой синтез считается желательным и возможным: значение прошлого для настоящего во всех, или почти во всех его, настоящего, частях само собой разумеется. Отношение соцреалиста к прошлому, и даже техника, применяемая им для его изображения, читателям «Красной нови» хорошо знакома. Термин «критический реализм», который широко применяется с 1930-х годов, — попросту новое наименование для концепции объективной ценности, какой эта концепция была развита в «Красной нови», политика постепенного усвоения прошлого продолжилась, и сейчас практически любой писатель, уже умерший, получает право на рассмотрение его как «классика». В недавно изданной советской антологии литературы двадцатого века даже так называемые «декаденты» обрели полное признание⁶⁵³. И хотя теоретики соцреализма с упорной самоуверенностью подгоняют прошлое к своим нуждам, сентиментальное преклонение перед ним продолжает существовать. И присвоив прошлое, соцреалисты используют его в основном таким же образом, как и критики «Красной нови» — как образец, а нередко и как дубинку для современного писателя.

Но такое отношение к прошлому невозможно, если не исходить из того, что национальная культура существует, образует единство и продолжает непрерывное развитие с самых первых времен и до настоящего дня. Эта идея появилась не так давно — по крайней мере, в отношении литературы. До середины девятнадцатого века русский литератор не мог смотреть на свое прошлое иначе, как с чувством смущения: утверждение Белинского в 1834 г. — «у нас нет литературы»⁶⁵⁴ — выражало его презрение к тому, что он считал задавленным нищетой и иностранщиной прошлым; его главной заботой, с того момента и далее, было стимулировать создание подлинно национальной русской литературы. Но, пожалуй, только после знаменитой речи Достоевского о Пушкине и открытия символистов, обнаруживших, что Гоголь в

высшей степени «современный» писатель, стали понимать, насколько прошлое жизненно важно и животворно для настоящего. «Красная новь» сыграла ведущую роль в усвоении этой концепции в двадцатые годы, откуда она перекочевала в советскую культуру. Однако в то время она воспринималась как наглое попрание основ: большинство марксистов тогда исповедовали интернационализм, и в их глазах выражение национальных чувств было проявлением буржуазного шовинизма.

Сегодня эта точка зрения является общепризнанной. И точно так же, как в двадцатые годы, когда она была принята «Красной новью», позволила осваивать многое в дореволюционном наследии, так в наши дни она позволяет советским писателям осваивать то прошлое, которое крайне актуально и значимо для них, — двадцатые годы. Черные тучи, которыми сталинизм закрыл это десятилетие, начали расступаться. В течение последних десяти лет многие писатели были «реабилитированы», и многие давно забытые произведения изданы вновь. Ведутся серьезные исследования двадцатых годов, и их оценка пересматривается. В журнале «Вопросы литературы», например, появилась длинная статья о литературной полемике 1922—1925 годов и другая — о формалистах⁶⁵. Статьи эти типичны для того рода переоценки ценностей, какая теперь в ходу, — разочаровывающей, так как западному читателю дает мало новой информации, и обнадеживающей, так как восстанавливает материал, совершенно неизвестный большинству советских читателей, поднося его как все еще актуальный, свежий, имеющий отношение к проблемам, с которыми литература сталкивается сегодня. Типично, что в первой из упомянутых статей утверждается: главные участники этих споров были «искренни», несмотря на «ошибки», и подчеркивается экспериментальный характер их работ — а это, с одной стороны, их оправдывает, а с другой, в нынешних советских условиях, делает им эффективную рекламу.

Идет и реабилитация самого Воронского. С 1954 года стало возможным упоминать его имя в печати. Он фигурирует среди первых невнятных переоценок двадцатых годов, которые вскоре затем последовали. Наконец, в 1966 году издательством «Советский писатель» выпущен сборник его критических работ, вполне приличных размеров и тиражом 8.500 экземпляров, что очень немало для книги такого рода. Пожалуй, самая интересная особенность этого издания — большая вступительная статья А. Г. Дементьева. Помянув то время, «когда о Воронском нельзя было сказать ни одного доброго слова», Дементьев с сожалением замечает, что «представления о Воронском как о злом гении советской литературы привились настолько же крепко, насколько основательно забыты его книги». Явная задача этой статьи — восстановить подлинное значение Воронского, фигуры первого разряда, для русской литературы. Это, что и говорить, лишь частичное восстановление: как теоретика Дементьев Воронского списывает, усердно перечислив знакомые ошибки — начиная от небрежения пролетарскими

писателями и кончая преувеличением значения иррационального в человеке. Но, разделавшись с «отрицательными» чертами, Дементьев может уже в полный голос заявить о достижениях Воронского-критика. И достижениях огромных. Перед читателем предстает человек, наделенный такими качествами, как «страстная любовь к литературе, умение дать глубокий и всесторонний анализ художественного произведения, раскрыть мировоззрение писателя в органическом единстве с его индивидуальным стилем, <...> способность угадать художественное дарование в начинающем писателе, выявить, поддержать, защитить галантливого советского писателя — «попутчика» и умение по всем правилам полемики бить идейного врага».

В качестве иллюстрации этих достоинств А. Г. Дементьев предлагает читателю девятнадцать статей Воронского, выражая уверенность, что они не утратили ни своей актуальности, ни прозорливости⁶⁵⁶.

Статья Дементьева, по-видимому, дала образец. Последующие суждения о Воронском — включая и принадлежащие Габриеле Поребиной — подчеркивают те же сильные и те же слабые стороны. Если работы Воронского-теоретика остаются неизвестными советскому читателю, то его статус как критика продолжает повышаться. Так публикации в «Литературном наследстве», том 70, вышедшем в свет в 1963 году и посвященном переписке Горького с молодыми писателями, содержат многочисленные упоминания Воронского, не оставляя сомнения, что в литературной жизни двадцатых годов он был центральной фигурой. Дружба Воронского с Горьким, на которую, чтобы поддержать свою аргументацию, указывает Дементьев, документально подтверждается их перепиской, опубликованной в 1965 году. Все большее число исследователей, обращающихся к двадцатым годам, цитируют, как само собой разумеющееся, высказывания из статей Воронского⁶⁵⁷. Кажется, все меньше становится колебаний по части признания его влияния даже на самые святейшие фигуры в советской литературном пантеоне. Например, в статье, опубликованной в 74 томе «Литературного наследства», Л. К. Куванова анализирует записи Фурманова к состоявшейся в 1924 г. дискуссии о «Конармии» Бабеля и делает следующий вывод: «Если сопоставить эти заметки Фурманова со статьей Воронского о Бабеле, то можно увидеть, что большинство фурмановских тезисов совпадает с основными положениями статьи Воронского»⁶⁵⁸. Его книгу о Гоголе объявили вехой в русской критике — первым подлинно марксистским подходом к творчеству писателя, который сразу освещал и социологический аспект, и форму, тем самым корректируя более ранние работы — Белого (чересчур формалистическую) и Перерьева (чересчур социологическую)⁶⁵⁹. И наконец, прозвучало то, без чего эффективность «реабилитации» оставалась недостаточно надежной — общение с Лениным. Во вступлении Дементьева упоминалось, с каким интересом Ленин следил за формированием и перипетиями «Красной нови», но подтвердить это на цитатах и документах было

предоставлено журналу «Новый мир», где в конце 1964 года появилась посвященная этому вопросу статья. В ней, в порядке демонстрации «непосредственных контактов» между Воронским и Лениным, сообщается о существовании нескольких писем Воронского к Ленину; одно из них приводится полностью, и нас уверяют, что «о Воронском Ленин был высокого мнения, считая его старым, надежнейшим партийцем»⁶⁶⁰.

Вряд ли можно предсказать, как далеко все это пойдет. Но кажется, мы не ошибемся, заявив, что до тех пор, пока в Советской России не попытаются честно рассмотреть поднятые Воронским вопросы и сделать те выводы, которые из них следуют, марксистская теория и критика не сдвинется с мертвой точки. И пока той литературой, которую защищала — в значительной степени создавала — «Красная новь», в ее родной стране будут только восхищаться, но не будут изучать, главная часть наследия, которое нынешние писатели и критики так жаждут возродить, останется для них за семью печатями. Воронский и сам часто не понимал ту литературу, которую любил, и не всегда был готов довести до конца (если сознавал) свои идеи и принять их последствия. Способен ли советский марксизм сделать это сегодня, не перестав быть марксистским — один из вопросов, на который ему, ради собственной жизненности, необходимо ответить. В поисках новой эстетики — а пока это учение остается в России господствующим — идеи и идеалы, запущенные в двадцатые годы журналом «Красная новь», вполне могут жить и действовать в освобождающем духе, на который рассчитывали их создатели.

Примечания

Глава I. Начала

¹ Далее в ссылках — КН.

² История интеллектуальной (в особенности литературной) жизни России в период Гражданской войны до сих пор еще не написана, хотя источников более чем достаточно. Здесь уместно указать на некоторые из них: *Ходасевич Вл. Ф.* Литературные статьи и воспоминания. New York, 1954; о политике советского правительства в отношении прессы соответствующие документы см. в кн.: О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954; список и краткую характеристику литературных журналов см. в статье: *Максимов А. А.* Первые советские литературно-художественные журналы // Вопросы печати. Ученые записки ЛГУ (Ленинградского государственного университета). № 257; Сер. филологических наук. № 47. Л., 1959. С. 65—92; *Дикушина Н. И.* Литературные журналы 1917—1929 гг. // История русской советской литературы. Т. I. 1917—1929. М., 1958. С. 490—527; Очерки истории русской советской журналистики 1917—1932 / Ред. А. Г. Дементьев. М., 1966; об отношении большей части активной «старой» интеллигенции к советской власти см. полный комплект выходившего в Петрограде в 1919—1921 гг. «Вестника литературы».

³ *Струве Глеб.* Русская литература в изгнании. New York, 1950. С. 16—17.

⁴ См.: *Бузяков Н. И.* Вопросы планирования печати в СССР. М., 1957; *Изаров А. И.* Очерки истории советского книгоиздательства. М., 1952. С. 104.

⁵ От наборной машины к рукописной книге // Вестник литературы. 1920. № 8. С. 1.

⁶ Начало конца // Вестник литературы. 1921. № 11. С. 12.

⁷ Накануне катастрофы в издательском деле // Вестник литературы. 1920. № 6. С. 1.

⁸ Хотя для печати хозрасчет официально вводился с 1922 года, в большинстве издательств эта система начала действовать с середины 1921 года, и именно эти издательства выпускали большую часть журналов.

⁹ *Лебедев Д.* Журналы СССР // Журналист. 1923. № 7. С. 34—35. Приводимые цифры включают журналы на «национальных» языках, однако число их было невелико.

Как известно, работать с советскими статистическими данными по любой области крайне затруднительно. Издательское дело не составляет тут исключения. Прежде всего, не всегда ясно, что в советских обзорах подразумевается под словом «журнал». Этот термин может охватывать также сборники, блокноты агитатора и труды научных обществ. Так, например, В. Нарбут сообщает, что в 1922 г. по советской России было зарегистрировано 944 журнала, а в следующем, 1923, году — 1054. Приводимые им цифры охватывают «периодические печатные органы» и, хотя, по его

словам, они относятся к журналам, совершенно очевидно при сопоставлении их с более скромными цифрами, приводимыми Д. Лебедевым, что Нарбут включает не только журналы в обычном значении этого слова (См.: Книжножурнальное дело // Журналист. 1925. № 5. С. 15). Еще значительнее разночтения в цифрах, приводимых по тиражам. Так, согласно Н. И. Бузлякову, наибольшее количество экземпляров выпускаемых журналов падает на 1931 год — 418 миллионов (Бузляков Н. И. Вопросы планирования печати в СССР. Ор. cit. С. 105). Другой источник дает за 1933 год цифру 170 миллионов (Печать страны социализма. Всесоюзный научно-издательский институт изобразительной статистики ЦУНХУ Госплана СССР. 1939. С. 74). Правда, Бузляков указывает, что после 1931 года тиражи сократились, однако трудно поверить, что они упали до такой степени, как это следует из данных, приводимых другим источником. В большинстве случаев, когда встречались разночтения, мы брали более скромные цифры, полагая, что они ближе к подлинным фактам. Так или иначе, общее направление, указываемое статистическими данными, важнее, чем цифры как таковые.

¹⁰ Назаров А. И. Очерки истории советского книгоиздательства. С. 103.

¹¹ О вольных издательствах // Вестник литературы. 1921. № 3. С. 11.

¹² Вишняк М. В. На родине // Современные записки. (Париж). 1920. № 1. С. 206.

¹³ К. Т. [Рец. на № 1 КН] // Правда. 1921. 6 июля.

¹⁴ Главполитпросвет означает Главный политико-просветительный комитет, учрежденный в 1920 г. при Народном комиссариате просвещения (Наркомпрос). В обязанности главполитпросвета входила организация и осуществление — прежде всего, на базе издательства с тем же названием — политического просвещения взрослого населения во всех областях и краях России. См.: Крупская Н. К. Главполитпросвет и искусство // Правда. 1921. 13 февраля. С. 1; см. также: О Главполитпросвете и агитационно-пропагандистских задачах партии. Резолюция Десятого партсъезда. Москва. 1921 г., 8—6 марта // О партийной и советской печати. Сб. документов. М., 1954. С. 230.

Ниже приводимые подробности, связанные с первыми предложениями о выпуске КН, основаны на неопубликованных архивных материалах, собранных И. Смирновым в публикации: Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину // Новый мир. 1964. № 12. С. 213—215. Предложение о создании КН, адресованное Политбюро, см. на с. 215.

¹⁵ Воронский А. К. Из прошлого // Прожектор. 1927. № 6. С. 10.

¹⁶ Письмо Воронского к Горькому от 24 марта 1921 г. // Архив А. М. Горького. Т. X. Кн. 2. М. Горький и советская печать. М., 1965. С. 9. В этом томе содержится вся до сих пор опубликованная переписка Воронского и Горького. В дальнейших ссылках — *Архив*.

¹⁷ Теоретически число страниц могло быть утроено. Согласно Мещерякову, главному редактору Государственного издательства, всем выпускаемым Госиздатом журналам (КН, ЛЕФ, «Октябрь», «Рабочий журнал») полагалось равное количество бумаги — по пятьдесят печатных листов на ежемесячный выпуск. Печатный лист равен шестнадцати страницам. (См.:

Речь на совещании 9—10 марта 1924 г., созванном Отделом печати при Центральном Комитете // К вопросу о политике ВКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 83—84). Однако на практике книжка журнала редко превышала 300 страниц. Нехватка бумаги в России на протяжении всех двадцатых годов ограничивала тираж и даже срывала редакциям журналов, в том числе и КН, выпуск всех положенных на год двенадцати номеров.

¹⁸ К. Т. [Рецензия на № 1 КН] // Правда. 1921. 6 июля. С. 2; Полонский В. П. Рецензия на КН. № 1 и № 2 // Печать и революция. 1921. № 2. С. 288; Караваяева А. А. Из воспоминаний старого «Огнелюба» // По дорогам жизни. Дневники, очерки, воспоминания. 1957. С. 707.

¹⁹ Письмо Воронского Ленину от 21 апреля 1923 г. Цит. по статье: Смирнов И. Письмо Воронского В. И. Ленину. С. 216.

²⁰ Там же.

²¹ Никитин Н. Н. Избранное в двух томах. Т. 1. М.; Л., 1959. С. 17—18.

²² Сейфулина Л. Н. Памятное пятилетие // О литературе. М., 1958. С. 277.

²³ К. Т. [Рецензия на КН].

²⁴ Воронский А. К. Из прошлого. С. 20. «Лист» имеет три различных значения; из них здесь существенны два следующих: «печатный лист», который равен шестнадцати страницам, и «авторский лист», который равен 40.000 печатных знаков (куда входят буквы, знаки препинания, числительные, пропуски между словами), а в поэтических произведениях — 700 строкам. В текстах Воронского не всегда ясно, которое из этих двух значений он имеет в виду (ср. в гл. IX. примеч. 29 и 30).

²⁵ Там же.

²⁶ Письмо Горькому от 24 марта 1921 // Архив. С. 9.

²⁷ Из прошлого. С. 20.

²⁸ Письмо к Горькому от 27 апреля 1922 г. // Архив. С. 10.

²⁹ См.: Воронский А. К. Из прошлого. С. 19. Об уважении Ленина к Воронскому как знатоку эмигрантской литературы упоминает С. Виноградская в статье «Если подойдет» (Огонек. 1962. № 18. С. 7). Воронский опубликовал в «Правде» первый серьезный советский обзор эмигрантской литературы. Упомянув Воронского как редактора, которому Ленин передавал посылаемые ему рукописи, И. Смирнов (См.: Письмо... С. 215) приводит пример — пьесу Д. С. Коваленко «Большевики» и пишет: «Характерно, что Владимир Ильич полагается на Воронского» (С. 215). По мнению И. Смирнова, другие подобные случаи можно найти в бумагах, хранящихся в Центральном партийном архиве.

³⁰ Воронский. Из прошлого. С. 19. Ср.: Воронский А. К. Заключительное слово // К вопросу о политике ВКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 100.

³¹ Письмо к Горькому от 27 апреля 1922 г. Архив. С. 10.

³² Письмо к Ленину от 21 апреля 1922 г. Цит. по: Смирнов И. Письмо... С. 215.

³³ См.: Нарбут В. И. Художественная литература в 1924 и 1925 гг. // Журналист. 1926. № 1. С. 15.

³⁴ Цит. по.: Смирнов И. Письмо Воронского Ленину. С. 215.

¹⁵ Воронский этой проводимой им политикой гордился: «...дело мое неизмеримо трудно, — писал он Ленину, — очень легко переводить с иностранного Уэлса и дать [журналу — *Р. А. М.*] «имя» и очень трудно дать свой выводок» — Письмо Ленину от 21 апреля 1922 г. Цит. по: *Смирнов И. Письмо...* С. 216.

³⁶ *Иванов Вс. В.* Повести, рассказы, воспоминания. М., 1952. С. 381.

³⁷ *Струве Гл.* Русская литература в изгнании. С. 26—27.

³⁸ Выступление Воронского на совещании по вопросу о деятельности частных издательств, организованном в феврале 1922 г. Агитпропом при Центральном Комитете. Цит. по: *Дементьев А. Г.* А. Воронский-критик // Воронский А. К. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 6.

³⁹ *Малышев С.* Странички о борьбе 1905 года // *Прожектор*. 1925. № 2. С. 24.

⁴⁰ Ср.: *Воронский А. К.* За живой и мертвой водой. Т. I. М., 1927; Т. II. М., 1929. Эти мемуары написаны как художественное произведение: они точны по духу, но ряд подробностей в них вымышлен. Они — единственный источник (не считая кратких воспоминаний С. Малышева) о злоключениях Воронского на начальном этапе его приобщения к партийной деятельности и содержат больше материала, чем данное исследование позволяет включить.

⁴¹ Газета «Рабочий край» осталась нам недоступной, но ради полноты библиографии произведений Воронского перечисляем напечатанные им в этой газете статьи: «Максим Горький и Советская власть» (1918. № 154); «Классики и упадочная литература» (1919. № 166); «Обреченные» (об Андрееве и других декадентах) (1920. № 79); «Долой разум» (рец. на кн. Гершензона «Мудрость Пушкина») (1920. № 184); «Без дороги» (о Ремизове и других) (1920. № 265). Этот список приведен А. Г. Дементьевым в статье «А. Воронский-критик» (Ор. cit. С. 4).

⁴² Решение IX Всероссийской конференции РКП(б). Цит. по статье: *Смирнов И.* Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину. С. 214. Организацией, отвечавшей за проведение в жизнь этого решения, был Учетно-распределительный отдел (Учраспред) ЦК РКП(б).

⁴³ Письма эти до сих пор не опубликованы. Хранятся в Центральном партийном архиве (Институт марксизма-ленинизма). Общая характеристика им дана И. Смирновым в «Письме...» (С. 213—214). Смирнов не дает точной справки о том, сколько писем Воронского к Ленину хранится в архиве. Скорее всего, таковых три, два, упомянутых в статье и третье, написанное Воронским в 1922 г. по вопросам, касающимся литературы, упомянутое нами выше.

⁴⁴ «Просвещение», ежемесячный «общественно-политический и литературный журнал», издававшийся Лениным, был легальным органом большевиков; выходил в С.-Петербурге с конца 1911 по июль 1914 г. Одна из статей Воронского была принята к напечатанию, однако в связи с закрытием журнала в печать не попала. В 1915 г. Воронский написал Горькому, справляясь о судьбе своих рукописей (Письмо от 4 марта 1915 г. См.: *Архив*. С. 8—9). Ответ Горького был позднее конфискован полицией и утрачен.

⁴⁵ Манучарьянц Ш. Воспоминания о В. И. Ленине. Ч. 2. М., 1957. С. 674—675. Цит. по: Дементьев А. Г. В. И. Ленин и советская журналистика // Вопросы литературы. 1962. № 6. С. 10—11.

⁴⁶ Письмо Воронского к Горькому от 24 марта 1921 г. // *Архив*. С. 9.

⁴⁷ Воронский А. К. Из прошлого. С. 20. Это преувеличение типично для советской характеристики отношений между Воронским и Горьким и следует принятой модели, согласно которой Горький выступал главой буквально всей советской литературы. Ср., например: Дементьев А. Г. А. К. Воронский — критик. С. 8.

⁴⁸ Переписка между Горьким и Воронским за 1922—1928 гг. содержит двадцать семь писем от Воронского и двадцать одно от Горького. В 1928—1929 гг., когда Воронский оказался не у дел, будучи снят с поста редактора «Красной нови» (см. гл. V) и исключен из партии, переписка прекратилась. Однако после его временного восстановления, в 1930—1931 гг., он написал Горькому пять писем и получил четыре от Горького. Последнее письмо в их корреспонденции написано Воронским 2 апреля 1931 года, после чего он снова попал в опалу. До 1921 года имеется два письма, оба от Воронского: одно, отосланное в 1915 г. и одно — в 1921. Вся переписка опубликована в: *Архив*. С. 7—79. Публикация, по всей видимости, является полной; никаких примечаний по этому поводу не имеется, однако в тексте писем есть незначительные редакторские изъятия, помеченные многоточиями и скобками, что никак не объяснено.

⁴⁹ Горький охотно давал свои произведения в «Красную новь» (см. главы III и VIII). Однако Воронскому, как и каждому советскому издателю, приходилось учитывать важное обстоятельство: в связи с тем, что советское правительство не подписало международную конвенцию об авторских правах, чтобы не лишиться своих авторских прав в Европе, Горькому приходилось публиковать свои произведения сначала там.

⁵⁰ В двадцатых годах Горький постоянно нуждался в деньгах. (Ср., например: Письмо Горького к Воронскому от 23 марта 1926 г. // *Архив*. С. 29—30; Письмо Воронского Горькому в марте 1926 г. // *Архив*. С. 28—29).

⁵¹ Дело это вкратце состояло в следующем: некий Шатиль, вступив в сговор с работниками ГУМа, совершил мошенническую сделку в Чехословакии. Горький якобы рекомендовал Шатили — друга своего близкого друга — чешской миссии как надежного посредника. Этот факт всплыл на суде, и в судебном отчете, напечатанном в «Известиях» (В Верховном суде. Дело ГУМа // *Известия*. 1923. 19 декабря. С. 7), прозвучал намек на то, будто Горький руководствовался тут не только дружескими чувствами. Крайне расстроенный, Горький забрал «Заметки из дневника» из «Красной нови», объяснив Воронскому, что, не имея ничего против него лично и его журнала, он как «русский литератор и революционер обязан реагировать» на подобную «клевету» (Письмо от 20 февраля 1924 г. // *Архив*. С. 13). Воронский, посетив Бухарина, сообщил Горькому, что Центральный Комитет рассмотрел это дело и в «Известиях» будет напечатано опровержение (Письмо от 28 февраля 1924 г. // *Архив*. С. 14; см. также: Письмо от 9 февраля 1924 г. // *Архив*. С. 11—12). Опровержение было напечатано 25 апреля 1924 г. (От редакции. С. 7).

Горький, в свою очередь, вернул рукопись в «Красную новь», и «Заметки» были там опубликованы в № 1 и № 2 за 1924 год.

⁵² Воронский отчитал Всеволода Иванова (по-видимому, за пьянство и безделье), и Иванов пожаловался Горькому, который ответил, что Воронский зазнается и ведет себя «маститым критиком». Иванов не преминул распространить этот отзыв в писательской среде, где стали поговаривать, что Горький отвернулся от Воронского. Все это случилось, когда Воронского сняли с работы в «Красной нови» и собирались исключить из партии (см. гл. V). В ответ на письмо Воронского от 26 ноября 1927 г. (*Архив*. С. 60) Горький признался, что назвал Воронского так, но в тоне иронии и не «всерьез», чувство же его уважения к Воронскому остается неизменным (Письмо от 4 декабря 1927 г. // *Архив*. С. 61).

⁵³ *Воронский А. К.* О Горьком; и: Вопросы художественного творчества (под псевдонимом Л. Анисимов) // *Сибирские огни*. 1928. № 1. С. 176—198. Горький ответил подробными и доброжелательными письмами. См.: *Архив*. С. 31—33; С. 62—66. Второе письмо было опубликовано в «Сибирских огнях» (1928. № 2. С. 186—189) под названием «О себе».

⁵⁴ Воронский с самого начала знакомства называл Горького «Алексей Максимович», как и положено в обращении младшего к старшему. Что касается Горького, то только после первой статьи Воронского о нем (О Горьком // *КН*. 1926. № 4) Горький осведомился об имени и отчестве критика и впредь стал называть его Александром Константиновичем (см.: Письмо Горького к Воронскому от 17 апреля 1926 г. // *Архив*. С. 33).

⁵⁵ Первая цитата: Письмо Горького к Воронскому от 20 февраля 1924 г. // *Архив*. С. 12—13; вторая: Письмо Горького к Воронскому от 23 февраля 1927 г. // *Архив*. С. 50; третья: Письмо Горького А. П. Платонову от 18 сентября 1929 г. // Горький и советские писатели. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 313.

⁵⁶ Исключая инцидент с Ивановым, который Горький разъяснил и обещал дезавуировать, заявив во всеуслышание, что: «у меня нет причин изменять мою симпатию к Вам» (Письмо Воронскому от 4 декабря 1927 г. // *Архив*. С. 61). Подробно о поддержке, оказанной Воронскому Горьким см. гл. V.

⁵⁷ *Коган П. С.* Наши литературные споры. М., 1927. С. 72.

Глава II. Традиция

⁵⁸ *Белинский В. Г.* Письмо к В. П. Боткину от 31 октября 1840 г. // Полное собрание сочинений. Т. XI. М., 1956. С. 566.

⁵⁹ Так, в начале шестидесятих годов ведущие журналы имели следующие тиражи: «Современник» — 6658 экз., «Отечественные записки» — 4500 экз.; «Русский вестник» — 6100 экз.; «Библиотека для чтения» — 3500 экз. Из 137 журналов, выпускаемых в это время, пятнадцать были «толстые». Во второй половине века число журналов и их тираж неизменно возрастали. Так, в девяностых годах «Русская мысль» имела около 10000 подписчи-

ков, а общее число журналов почти удвоилось. Приведенные цифры даны в: *Мазаев М. Журнал // Энциклопедический словарь*, изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XII. СПб., 1894. С. 64—65. Обзор русских литературных журналов см. также: *Harkins W. E. Journals // Dictionary of Russian Literature*. New York, 1958. P. 163—170. В указанной статье М. Мазаева дан алфавитный список журналов по всем областям знаний, выпускавшихся в девятнадцатом веке.

⁶⁰ *Белинский В. Г.* Письмо к В. П. Боткину. *Op. cit.* С. 566.

⁶¹ «Юрнал», вышедший в декабре 1702 г., считается первой русской газетой, однако это было одноразовое издание, напечатанное специально, чтобы оповестить об осаде Нотебурга. В следующем месяце был предпринят более существенный выпуск, оказавшийся долговечнее. Газета «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и иных окрестных странах» (с 1725 г. «Русские ведомости») просуществовала вплоть до 1728 года.

⁶² Например: «Музыкальное увеселение» (1744); «Модное ежемесячное издание» (1779); «Открываемая Россия» (1774, журнал по искусству); «Российский театр» (1776); «С.-Петербургские врачебные ведомости» (1793); «Груды Вольного Экономического Общества» (1765).

⁶³ Вот эти журналы — «Трутенъ», «Пустомеля», «Живописец» и «Кошелек» Новикова; «Адская почта» и «Смесь» Эмина; «Ни то, ни се» Рубана; «И то, и се» и «Парнасский шепетильник» Чулкова; «Поденщина» и «Полезное с приятным» Тузова.

⁶⁴ Приводимые цифры взяты из кн.: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) / Под ред. В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума. М., 1929. С. 74. См. также: *Мазаев М.* Журнал. С. 56—69. В этих и других источниках много разночтений в указаниях на тиражи журналов XVIII века. Так, если в «Словесности и коммерции» средний тираж в период 1769—1774 гг. — 600 экземпляров, то в статье Мазаева — 200—300.

⁶⁵ Цит. по: *Вишняк М.* «Современные записки». Воспоминания редактора // *Indiana University Publications. VII Graduate School. Slavic and East European Series*. Bloomington, 1957. P. 302.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ *Краевский А. А.* Объявление об издании «Отечественных записок» в 1839 году // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1839 г. СПб., 1839. С. 857.

⁶⁸ Там же. С. 858.

⁶⁹ Современная хроника России // *Отечественные записки*. 1839. № 1. Отдел I. С. 5.

⁷⁰ Объявление об издании «Отечественных записок». С. 859.

⁷¹ Там же. Английское слово «comfort» (комфорт, уют) употреблено автором вступительной заметки к «Домоводству». См.: *Отечественные записки*. 1839. № 1. Отдел V. С. 43.

⁷² Об «Отечественных записках» в сороковые годы XIX века см. в содержательном исследовании В. И. Кулешова: *Кулешов В. И.* «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959.

⁷³ В 1771 г. иностранцу Хартунгу было пожаловано правительственное разрешение завести частную печатню при условии, что печатаемые им книги будут на иностранных языках.

⁷⁴ Батюшков К. Н. Прогулка по Москве // Сочинения / Ред. Д. Благой. М., Л., 1934. С. 301—302.

⁷⁵ Греч Н. И. Чтения о русском языке. Ч. 2. СПб., 1840. С. 392.

⁷⁶ См.: Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) / Ред. В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум. М., 1929. С. 167.

⁷⁷ Цит. по: Весин С. Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов. СПб., 1881. С. 245—246.

⁷⁸ Булгарин Ф. В. Об общепольном предприятии книгопродавца А. Ф. Смирдина // Северная пчела. 1833. 29 дек. № 299. С. 1, 184. Продолжение статьи в № 300 за 30 дек. 1833 г. (С. 1, 186—188). Интересную оценку деятельности этих трех издателей см.: Каверин В. А. Легенда о журнальном триумвирате // Звезда. 1929. № 1. С. 160—192.

⁷⁹ Письмо А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому от 8 марта 1824 г. // Полное собр. соч. в десяти томах. Т. X (2 изд.). М., 1958. С. 83.

⁸⁰ Письмо к Н. И. Гречу от 21 сентября 1821 г. Там же. С. 31.

⁸¹ Письмо к П. А. Вяземскому в марте 1823 г. Там же. С. 57.

⁸² Эйхенбаум Б. М. Литература и писатель // Звезда. 1927. № 5. С. 126—128. В подтверждение интерпретации Эйхенбаума см. следующие письма Пушкина: к М. П. Погодину от 1 июля 1828 г.; к П. А. Вяземскому от 2 мая 1830 г.; к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г. (Полное собрание сочинений. Op. cit. С. 247, 285, 324 (соответственно)).

⁸³ Гриц Т., Тренин В., Никитин Н. Словесность и коммерция. Op. cit. С. 265. (См. особенно гл. VII).

⁸⁴ Белинский В. Г. Литературные мечтания // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 1. С. 98.

⁸⁵ Белинский В. Г. Сто русских литераторов // Полн. собр. соч. Т. IX. С. 245.

⁸⁶ Письмо Пушкина к М. П. Погодину от 31 августа 1827 г. // Полн. собр. соч. Op. cit. С. 234. В это время Пушкин старался склонить Погодина, издателя «Московского вестника», к своим взглядам на роль журнала в русском обществе и превратить «Московский вестник» в издание, которое будет противостоять Булгарину, Гречу, Сенковскому и «Московскому телеграфу» Полевого.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Письмо Пушкина к П. А. Катенину в первой половине февраля 1836 г. // Полн. собр. соч. С. 200.

⁸⁹ О развитии художественной прозы в России и роли Булгарина в ее продвижении см.: *Striedter Ju.* Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol. Berlin, 1961. (Особенно с. 212—275).

⁹⁰ См., например: Некрасов Н. А. Вступление // Физиология Петербурга. I. СПб., 1845. С. 5—27.

⁹¹ Письмо Пушкина к М. П. Погодину от 31 августа 1827 г. // Полн. собр. соч. С. 235.

⁹² Цит. по: Дементьев А. Г. Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. М., 1951. С. 95.

⁹³ Там же. С. 95—96.

⁹⁴ См.: Эйхенбаум Б. М. Литература и писатель. С. 121—123. Эйхенбаум проводит параллель между началом и концом девятнадцатого века в подтверждение цикличности развития литературы. О салонах и кружках и их роли в русской литературе см. также: Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века / Ред. Н. Л. Бродский. М.; Л., 1929; Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Под ред. и с предисловием Б. М. Эйхенбаума. Л., 1929.

⁹⁵ Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 4.

Глава III.

Возрождение. Литература и толстый журнал, 1921—1923

⁹⁶ КН. 1921. № 1.

⁹⁷ Первая цитата из: Воронский А. К. Литературные силуэты. Б. Пильняк // КН. 1922. № 4. С. 267—269; вторая: Воронский А. К. Литературные силуэты. Вяч. Иванов // КН. 1922. № 5. С. 254; третья: Воронский А. К. Литературные отклики // КН. 1922. № 2. С. 274.

⁹⁸ Воронский А. К. Искусство как познание жизни и современность (к вопросу о наших литературных разногласиях) // КН. 1923. № 5. С. 369.

⁹⁹ Воронский А. К. Литературные силуэты. Всев. Иванов. С. 263.

¹⁰⁰ Воронский А. К. Литературные силуэты. Б. Пильняк. С. 259.

¹⁰¹ Воронский А. К. Литературные силуэты. Сергей Есенин // КН. 1924. № 1. С. 281.

¹⁰² Воронский А. К. Литературные силуэты. Евг. Замятин // КН. 1922. № 6. С. 309—312.

¹⁰³ Воронский А. К. Литературные силуэты. Всев. Иванов. С. 259.

¹⁰⁴ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958. С. 123.

¹⁰⁵ Воронский А. К. Искусство как познание... С. 365.

¹⁰⁶ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. С. 120.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ См.: Есенин С. А. Собрание сочинений. Т. V. М., 1962. С. 7—10 (Сергей Есенин); С. 11—14 (Автобиография); С. 15—19 (Автобиография); С. 20—22 (О себе).

¹⁰⁹ Воронский А. К. Искусство как познание... С. 354.

¹¹⁰ Воронский А. К. Литературные отклики // КН. 1922. № 2. С. 274.

¹¹¹ См.: Соболев Ю. Рец. на «Рвотный форт» и «Американское счастье» Н. Никитина // КН. 1923. № 1. С. 328.

¹¹² Воронский А. К. Литературные отклики. С. 275.

¹¹³ Воронский А. К. Искусство как познание... С. 369.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Письмо приводится А. К. Воронским в статье «Литература и политика» (Прожектор. 1924. № 15. С. 26).

¹¹⁶ Ср.: Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков / Ред. В. Г. Лидин. М., 1926; Тарсис В. Я. Современные русские писатели. Л., 1930.

¹¹⁷ Воронский и Федин знали друг друга лично. Федин состоял в руководстве «Круга» (писательская артель), который Воронский возглавлял. Опубликованы четыре письма Федина к Воронскому (Творчество Константина Федина. М., 1966. С. 381—386). В них говорится об издательских планах артели; тон писем — любезный, деловой, но не теплый. Федин обещает дать для «Красной нови» (письмо от 12 апреля 1923 г. С. 383) отрывки из романа «Города и годы» и просит Воронского опубликовать «Кавказские рассказы» (письмо от 2 августа 1925 г. С. 384). Но ни те, ни другие в «Красной нови» так и не появились, и ни в фединских письмах, ни в комментариях к ним ничего не сказано, почему так произошло. Главы из романа «Города и годы» печатались, однако, в альманахе «Наши дни», редактором которого был Воронский.

¹¹⁸ Цитируемый Н. Ф. Чужаком абзац — который он, не упоминая о том, сокращает, не идентифицирует и неверно датирует — взят из Предисловия Маркса ко второму изданию «Капитала» (1873):

«В своей мистифицированной форме диалектика стала немецкой модой, так как казалось, будто она прославляет существующее положение вещей. В своем рациональном виде диалектика внушает буржуазии и ее доктринерам-идеологам лишь злобу и ужас, так как в позитивное понимание существующего она включает в то же время понимание его отрицания, его необходимой гибели; каждую осуществленную форму она рассматривает в движении, следовательно также и с преходящей стороны, она ни перед чем не преклоняется и по самому существу своему критична и революционна» (К. Маркс; Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. второе. Т. 23. М., 1960. С. 22. Это же место цитируется Н. Чужаком в статье: Под знаком жизнистроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 14).

¹¹⁹ Пильняк Б. А. Голый год. Пг.; М.; Берлин: Изд. Гржебина, 1922. С. 16—17. В «Красной нови» (1922. № 1) печатался сокращенный вариант.

¹²⁰ Чапыгин А. П. На лебязьих озерах // КН. 1922. № 2. С. 11.

¹²¹ Зоценко М. М. Лялька Пятдесят // КН. 1922. № 1. С. 31.

¹²² Иванов Вс. Вяч. Кузымилъ — золотая река // КН. 1922. № 2. С. 8.

¹²³ Воронский А. К. Литературные силуэты. Всеv. Иванов // КН. 1922. № 5. С. 272.

¹²⁴ Воронский А. К. Литературные силуэты. Б. Пильняк // КН. 1922. № 4. С. 268.

¹²⁵ Воронский А. К. Литературные отклики // КН. 1922. № 2. С. 271.

¹²⁶ Воронский А. К. Там же.

¹²⁷ Веселый А. В деревне на масленице // КН. 1921. № 4; Зоценко М. М. Лялька Пятдесят; Шагинян М. С. Перемена // КН. 1922. № 6; 1923. № 6; Дроздов А. Бес // КН. 1922. № 5; Семенов С. А. Тиф // КН. 1922. № 1; Тamarin В. Пустыня (Из истории одного похода) // КН. 1921. № 3; Пильняк Б. А. Голый год. Пг.; Берлин, 1922.

¹²⁸ Либединский Ю. Н. Неделя. М., 1922. Эта повесть в «Красной нови» не публиковалась.

¹²⁹ Там же; Аросев А. Страда // КН. 1921. № 2. В качестве примера протеста см.: Лелевич Г. Литературные очерки (А. Фадеев) // Молодая гвардия. 1926. № 4. С. 215.

- ¹¹⁰ Андреев Л. Красный смех // Собрание сочинений. Т. V. СПб., 1911. С. 117.
- ¹³¹ Арцыбашев М. П. Шевырев // Собрание сочинений. Т. V. М., 1918. С. 8—9.
- ¹³² Роман Фурманова в «Красной нови» не печатался.

Глава IV Первопроходцы: Пильняк и Иванов

- ¹³³ Пильняк Б. А. Снега // Расплеснутое время. Рассказы. М.; Л., 1927. С. 121, 117; Год их жизни // Там же. С. 99—107; Целая жизнь // Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1929. С. 16—26.
- ¹³⁴ Пильняк Б. А. Заволочье // Собр. соч. Т. 4. М.; Л., 1929. С. 69—164. Отрывки из рассказа публиковались в «Красной нови» (1925. № 3. С. 113—124) под названием «Гибель Свердруп».
- ¹³⁵ Пильняк Б. А. Материалы к роману // КН. 1924. № 2. С. 77.
- ¹³⁶ Пильняк Б. А. Голый год. Петроград; Берлин, 1922. С. 132.
- ¹³⁷ Там же. С. 153—154.
- ¹³⁸ Цит. Евг. Замятиным в очерке «Александр Блок» (Лица. New York, 1955. С. 25). Многие крестьянские поэты — а именно Есенин, Клюев, Клычков — заняли глубоко антиинтеллектуалистскую позицию и воспевали Ленина и большевиков за то, что, выражая народную волю, они разрушили цивилизацию. Ср.: Иванов Г. В. Петербургские зимы. New York, 1952. С. 228—230. Отношение интеллигенции к крестьянству и «почве» в двадцатом веке — интереснейший для изучения предмет, который, однако, до сих пор не исследован, как не исследована и крестьянская тема — или, лучше сказать, миф — в художественной литературе последних семидесяти—восьмидесяти лет.
- ¹³⁹ Хороший обзор евразийства дан С. И. Гессеном (Рецензия на «Евразийский вестник». № 4 (Berlin, 1925) // Современные записки. № XXV. Париж, 1925. С. 494—508). Гессен прослеживает изменения в этом движении в сторону большей умеренности. Полезную работу о евразийцах, снабженную обширной библиографией см. в кн.: Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 40—49. О литературной версии на ту же тему см.: Огнев Н. Евразия // КН. 1923. № 1. (Огнев принадлежит к «школе» Пильняка).
- ¹⁴⁰ Воронский А. К. Литературные силуэты. Бор. Пильняк // КН. 1922. № 4. С. 252—269.
- ¹⁴¹ Там же. С. 255. Имеется в виду В. В. Розанов (1856—1919).
- ¹⁴² Там же. С. 267.
- ¹⁴³ Там же. С. 255—256.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 255.
- ¹⁴⁵ Там же. С. 266.
- ¹⁴⁶ Пильняк Б. А. Материалы к роману // КН. 1924. № 1. С. 3—27; № 2. С. 63—96. Далее ссылки на эти публикации будут обозначены соответственно I и II с указанием номера и страницы. На основе этих «материалов» Пильняком в итоге был создан роман «Машины и волки» (М., 1924).

- ¹⁴⁷ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Бор. Пильняк. С. 258.
- ¹⁴⁸ *Гофман В.* Место Пильняка // Борис Пильняк. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 20.
- ¹⁴⁹ *Белый А.* Петербург. Ч. II. Берлин, 1922. С. 87.
- ¹⁵⁰ *Брюсов В. Я.* Люблю я линий верность (1899) // Брюсов В. Я. Полное собрание сочинений и переводов. Т. II. *Tertia Vigilantia*. СПб., 1914. С. 71.
- ¹⁵¹ *Шкловский В. Б.* О Пильняке // ЛЕФ. 1925. № 3. С. 128. Шкловскому не нравилась сенсационность Пильняка, но главное его недовольство вызывало то, что Пильняк «канонизировал случайную манеру своей первой вещи "Голый год", создавая вещи из явно рассыпающихся кусков» (С. 127).
- ¹⁵² Ср.: *Воронский А. К.* Писатель, книга, читатель // КН. 1927. № 1. С. 226—239.
- ¹⁵³ Новый мир. 1926. № 6. С. 184. Редакция выразила согласие с Воронским и признала опубликование повести «явной и грубой ошибкой», напечатан в № 1 за 1927 г. покаянное «Письмо в редакцию» Пильняка (С. 256).
- ¹⁵⁴ Письмо Воронского к Горькому в начале июля 1926 г. // *Архив*. С. 38. Ф. Гладков утверждал, что Пильняк прочел «Повесть» Воронскому, который ее одобрил. Он также заявлял, что редакция «Нового мира» не позаботилась ознакомиться с «Повестью», так как имела дело с признанным писателем, а Воронский дал ей «добро» (Письмо к Горькому от 5 мая 1926 г. // Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 79).
- ¹⁵⁵ Письмо Воронского к Горькому в начале июля 1926 г. // *Архив*. С. 38. Горький реагировал на это, написав Воронскому: «Вашей истории с Пильняком — не могу понять» (Письмо Горького Воронскому от 24 июля 1926 г. // *Архив*. С. 39). См. также прим. к письму Гладкова Горькому от 5 мая 1926 г.: Литературное наследство. Т. 70. С. 80.
- ¹⁵⁶ *Гладков*. Там же. Чапыгин в письме к Горькому с возмущением сообщал, что считает всю историю о смерти Фрунзе «ложью» и порицал Пильняка, ее раздувавшего (Письмо к Горькому от 8 июля 1926 г. // Литературное наследство. Т. 70. С. 645).
- ¹⁵⁷ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Всев. Иванов // КН. 1922. № 5. С. 258.
- ¹⁵⁸ Там же. С. 255.
- ¹⁵⁹ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Бор. Пильняк // КН. 1922. № 4. С. 255—256.
- ¹⁶⁰ *Воронский А. К.* Из прошлого // Прожектор. 1927. № 6. С. 20.
- ¹⁶¹ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Всев. Иванов. С. 258.
- ¹⁶² *Иванов Вс. В.* Партизаны // КН. 1921. № 1. С. 26.
- ¹⁶³ *Иванов Вс. В.* Бронепоезд 14—69 // КН. 1922. № 1. С. 89.
- ¹⁶⁴ *Иванов Вс. В.* Голубые пески // КН. 1922. № 3; 1923. № 3.
- ¹⁶⁵ *Auerbach E.* Mimesis; The Representation of Reality in Western Literature. Garden City (New York), 1957. P. 86 ff.
- ¹⁶⁶ *Иванов Вс. В.* Как создаются курганы // КН. 1924. № 4. С. 3.
- ¹⁶⁷ Там же. С. 8.
- ¹⁶⁸ *Иванов Вс. В.* Бог Матвей // Красная новь. 1927. № 3. С. 124.
- ¹⁶⁹ *Иванов Вс. В.* Партизаны. С. 40.
- ¹⁷⁰ Там же. С. 31.

¹⁷¹ См.: Горбачев Г. Современная русская литература. 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 229—246. Новая оценка Иванова дана Воронским в статье: О книге Всеволода Иванова «Тайное тайных» // Воронский А. К. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. М., 1927. С. 160. Воронский отмечает хронический пессимизм Иванова и его неспособность увидеть кроме слепой судьбы жизнестойкое стихийное созидание.

¹⁷² Ср. роман Александра Фадеева «Разгром», опубликованный в 1927 году.

Глава V.

Раздоры и решения

¹⁷³ См., например: Губер П. Есть ли будущее у русской литературы? // Вестник литературы. 1921. № 1. С. 2—4.

¹⁷⁴ Назаров А. И. Очерки истории советского книгоиздательства. М., 1952. На с. 115 автор приводит следующие цифры:

Дата	Общ. число издательств	Из них частных:	Процент частных изданий
1 июня 1923	678	233	30%
1 янв. 1924	1127	442	39%
1 янв. 1925	2055	431	20%

Число частных предприятий, занятых печатанием, на самом деле было больше, если считать, что многие так называемые «кооперативные» издательства, например «Алконост» и «Геликон» были в действительности частными.

¹⁷⁵ Т. е., от более, чем 10.500 названий к 30.000, и от 50.000.000 экземпляров к 300.000.000 — Назаров. *Op. cit.* С. 120—123.

¹⁷⁶ Из серии публикаций в «Правде» среди прочих см. статьи: Воронский А. К. Из современных литературных построений // Правда. 1921. 28 июня. С. 2 (этой статьей начиналась серия); Осинский Н. Побег травы // Правда. 1922. 30 апреля. С. 4—5; 28 мая 1922; 2 и 4 июля 1923. С. 2—3; Троцкий Л. Д. Пролетарская литература и пролетарское искусство // Правда. 1923. 14 сентября. С. 2—3; 15 сентября 1923. С. 2—3. О дискуссии между марксистами и формалистами см.: Печать и революция. 1924. № 5. О диспуте в «Красной нови» см.: Современные писатели и революционный народ // Правда. 1922. 23 августа. С. 5.

¹⁷⁷ Красочное описание собраний у И. И. Грекова (в прежние времена они именовались бы салоном) см.: Федин К. А. Горький среди нас. Ч. 2 (1921—1928). М., 1944. С. 33—56. Эти собрания посещали не только писатели, но и музыканты, актеры, ученые, историки и филологи.

¹⁷⁸ Иванов Вс. В. История моих книг // Иванов Вс. В. Собрание сочинений. М., 1958. С. 62—64.

¹⁷⁹ Название ЛЕФ носило как объединение, так и журнал. Далее, чтобы избежать путаницы, ЛЕФ будет пользоваться только для обозначения журнала. В сущности, это было одно и то же.

¹⁸⁰ Цит. по: Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 24.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ *Маяковский В. В.* Приказ по армии искусств // Полное собр. соч. Т. II. М., 1956. С. 15.

¹⁸⁴ *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения. С. 24.

¹⁸⁵ *Чужак Н. Ф.* В кого вгрызается ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 9.

¹⁸⁶ *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения. *Op. cit.* С. 25—27.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспектива футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 199.

¹⁸⁹ Там же. С. 202.

¹⁹⁰ Там же. С. 199.

¹⁹¹ Там же. С. 195—203.

¹⁹² Ср.: гл. VI. Пролеткультовцы рассчитывали сформировать объединенный фронт с другими литературными группами, но сумели объединиться только с лефами, которые вошли в Московскую писательскую организацию и стали сотрудничать в журналах Пролеткульта. «Октябристы» сочли сотрудничество с ЛЕФ'ом невозможным.

¹⁹³ Ср., например: *Силлов В.* Расея или РСФСР (Заметки о пролетарской поэзии) // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 119—129. Силлов показывает, с угнетающим эффектом, что пролетарская поэзия тех лет пропитана образностью, взятой из буржуазной лирики, а потому не может притязать на «революционность».

¹⁹⁴ За что борется ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 6.

¹⁹⁵ См.: *Богданов А.* Культурные задачи нашего времени. М., 1911; *Богданов А.* Искусство и рабочий класс. М., 1918; *Богданов А.* О пролетарской культуре. М.; Л., 1924.

¹⁹⁶ См.: *Яковлев Я. А.* О пролетарской культуре и Пролеткульте // Правда. 1922. 23 октября. С. 2. Текст письма ЦК о Пролеткульте см.: О пролеткультах (Письмо ЦК РКП(б) // О партийной и советской печати. М., 1954. С. 220—222.

Подробное описание раннего периода в движении за пролетарскую литературу после Октябрьской революции см.: *Ermolaev H.* Soviet Literary Theories, 1918—1934. The Genesis of Social Realism. Berkeley and Los Angeles, 1963. P. 9—26.

¹⁹⁷ «На посту» было официальным органом «Октября». Строго говоря, термин «напостовцы» следует применять только к сотрудникам и авторам журнала, однако практически им обозначали и октябристов и даже применяли ко всем тем, кто придерживался линии журнала или октябристов. В дальнейшем я также буду применять этот термин расширительно.

¹⁹⁸ *Вардин И. В.* Воронщину необходимо ликвидировать // На посту. 1924. № 1. С. 22.

¹⁹⁹ Мнение о Леонове принадлежит Г. Лелевичу (см.: *Лелевич Г.* По журнальным окопам // Молодая гвардия. 1924. № 7—8. С. 266); О Бабеле первая цитата взята из: *Вешнев В.* Поэзия бандитизма // Молодая гвардия. 1924. № 7—8. С. 280; вторая из: *Лелевич Г.* По журнальным окопам. С. 267; о Пильняке приводятся мнения (1) В. Вешнева (см.: *Вешнев В.* Товарищ

Сосновский и гражданин Пильняк // Молодая гвардия. 1924. № 9. С. 177) и (2) П. Полюянова (см.: *Полюянов П.* Машины и волки // Молодая гвардия. 1926. № 8. С. 205). См. также: *Деревенский.* Деревня в русской литературе // На посту. 1923. № 1. С. 153—158.

²⁰⁰ См. след. источники: *Родов С. А.* В литературных боях. М., 1926. (Особенно с. 5—176); *Лелевич Г.* Нам нужна партийная линия // На посту. 1923. № 1. С. 102—108; *Вардин И. В.* Воронщину необходимо ликвидировать // На посту. 1924. № 1. С. 9—36; Речи Вардина и Авербаха на заседании Отдела печати ЦК 9—10 мая 1924 г. (К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 14—24, 40—42, 94—99); *Майский И. М.* О культуре, литературе и коммунистической партии // Звезда. 1924. № 3. С. 258—279.

²⁰¹ *Вардин И. В.* Воронщину необходимо ликвидировать. *Op. cit.* С. 22.

²⁰² Там же. С. 9.

²⁰³ *Лелевич Г.* По журнальным окопам. *Op. cit.* С. 261.

²⁰⁴ См.: *Родов С.* В литературных боях. М., 1926. С. 30—43; *Либединский Ю. Н.* Классовое и групповое // На посту. 1923. № 4. С. 58. Оба имели в виду ряд молодых писателей — в том числе Артема Веселого, Михаила Голодного, А. Ясного и Михаила Светлова, — которые, раздраженные суровой дисциплиной и истерической исключительностью октябристов, порвали с ними и стали публиковаться в «Красной нови».

²⁰⁵ Первая цитата: *Вардин И. В.* Речь на заседании Отдела печати // К вопросу о политике... С. 20. Вторая цитата: *Вардин И. В.* Революция и литература (Две главы из книги) // На посту. 1925 (июнь). № 1. С. 73—73.

²⁰⁶ *Ермилов В. В.* Почему мы не любим жищей // Против мещанства и упадочничества. М.; Л., 1927. С. 22—24. Нападки этого рода ввергли Жища в истерику, он заявил, что прекратит писать (см.: *Воронский А. К.* В общем и целом // Красная новь. 1926. № 8. С. 220).

²⁰⁷ *Лежнев И.* Где же новая литература? // Россия. 1924. № 1. С. 181. Не путать И. Лежнева с А. Лежневым, критиком, публиковавшимся в «Красной нови». Одним из парадоксов советской действительности можно считать, что «буржуй» И. Лежнев пережил все чистки и еще долго активно печатался, тогда как А. Лежнев, преданный коммунист, был репрессирован и исчез из литературы.

²⁰⁸ *Вардин И. В.* Воронщину необходимо ликвидировать. С. 27, 33. Очевидно, Вардин имел в виду статью М. Слонима «Литературная чека», напечатанную в журнале «Воля России» в 1923 г. за № 20.

²⁰⁹ *Вардин И. В.* Воронщину необходимо ликвидировать. С. 27.

²¹⁰ *Устинов Г.* Не с того конца // Известия. 1922. 6 сентября. С. 5. Ответ Воронского, назвавшего это обвинение «сплошной выдумкой» напечатан в «Правде»: Письмо в редакцию // Правда. 1922. 7 сентября. С. 6.

²¹¹ *Воронский А. К.* Речь на совещании в Отделе печати 9—10 мая 1924 г. // К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924.

²¹² См.: *Воронский А. К.* Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях) // КН. 1923. № 5. С. 372—373.

²¹³ Там же. С. 374.

²¹⁴ Бухарин Н. И. Выступление на совещании Отдела печати 9—10 мая 1924 г. // К вопросу о политике... С. 37.

²¹⁵ Полонский В. П. Очерки литературного движения революционной эпохи. 2-е изд. М.; Л., 1930. С. 175.

²¹⁶ Радек К. Б. Выступление на совещании Отдела печати // К вопросу о политике... С. 47.

²¹⁷ Кищинская Л. Литературная дискуссия 1922—1925 годов (К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики) // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 42—43. Из статьи не ясно, были ли представленные на майском совещании доклады те же самые какие были подготовлены для декабрьской встречи; тот факт, что Кищинская цитирует декабрьские материалы из неопубликованных архивных материалов, тогда как майские доклады были полностью тогда же напечатаны, говорит о том, что они идентичными не были. К сожалению, эти доклады процитированы недостаточно полно, чтобы их можно было сравнить. Одно изменение в вопросе о руководстве литературой со стороны партии имело место: в декабре литературе, видимо, уделялось мало внимания, но это положение очень сильно изменилось в мае, и партия вмешалась в литературные дела.

²¹⁸ Распределение сил было следующим: на стороне Воронского — А. Весслей, Н. Осинский, В. Полонский, Н. Бухарин, Г. Якубовский, Я. Яковлев, К. Радек, Л. Троцкий, А. Луначарский, Н. Мещеряков; на стороне Вардина — Ю. Либсдинский, Ф. Раскольников, Г. Лелевич, Л. Авербах, В. Плетнев, С. Родов, А. Безыменский, П. Керженцев, Д. Рязанов, Д. Бедный.

²¹⁹ Текст постановления XIII съезда РКП(б) см. в кн.: О партийной и советской печати. М., 1954. С. 310—311. Постановление ЦК см.: О политике партии в области художественной литературы // Правда. 1925. 1 июля. С. 6.

²²⁰ Ср.: Воронский А. К. Литература и политика // Прожектор. 1924. № 15. С. 25—29; Майский И. М. О культуре, литературе и коммунистической партии // Звезда. 1924. № 3. С. 276—279.

²²¹ Архив. С. 15. Сн. 1.

²²² Цит. по: Фурманов Д. А. Дневники; запись за 20 сентября 1924 г. // Фурманов Д. А. Собрание сочинений. Т. IV. М., 1961. С. 337—338.

²²³ Там же. С. 337.

²²⁴ Письмо Воронского к Горькому от 29 января 1925 г. // Архив. С. 15.

²²⁵ Там же. Возможно, Воронский имел в виду сборники под названием «Красная новь»; два таких сборника вышли в 1925 году.

²²⁶ Письмо Воронского к Горькому от 6 марта 1925 г. // Архив. С. 17—18.

²²⁷ Письмо Горького к Воронскому от 12 февраля 1925 г. // Архив. С. 16.

²²⁸ Письмо Горького к Раскольникову от 26 января 1925 г. // Архив.

С. 82. Письмо Раскольникова к Горькому от 17 января 1925 г. См.: Там же. С. 80—81.

²²⁹ Письмо Горького к Воронскому от 12 февраля 1925 г. // Архив. С. 16.

²³⁰ Цит. по: Фурманов Д. А. Дневники. Оп. cit. С. 367.

²³¹ Письмо Воронского к Горькому от 6 марта 1925 г. // Архив. С. 18.

²³² Цит. по: *Архив*. С. 18.

²³³ О дискуссии см.: *Brown Edw. J. The Proletarian Episode in Russian Literature*. New York, 1953. P. 40—57.

²³⁴ Письмо Воронского к Горькому после 18 июня 1925 г. // *Архив*. С. 22. На «доносах» Воронский подробнее не останавливается.

²³⁵ *Авербах Л. Л.* Опять о Воронском // На литературном посту. 1926. № 1; *Воронский А. К.* Мистер Бритлинг пьет чашу до дна // КН. 1926. № 5. С. 195—203.

²³⁶ Там же. С. 202—203. Цитата из трагедии Пушкина «Пир во время чумы» (Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане, / Средь грозных волн и бурной тьмы, / И в аравийском урагане / И в дуновении чумы).

²³⁷ См., например, письмо Воронского к Горькому от 16 июня 1926 г. // *Архив*. С. 35.

²³⁸ Письмо Воронского к Горькому от 12 октября 1926 г. // *Архив*. С. 41.

²³⁹ Письмо Воронского к Горькому от 16 июня 1926 г. // *Архив*. С. 35.

²⁴⁰ Фотография напечатана в журнале «Прожектор» за 1927 г. (№ 6. С. 20).

²⁴¹ Письмо Ф. Gladкова к Горькому от 10 марта 1927 г. // Горький и советские писатели. Литературное наследство Т. 70. С. 79. Далее: *Наследство*.

²⁴² Цит. по приложению к неопубликованному письму И. Евдокимова к Горькому от 1 января 1927 г. // *Наследство*. С. 91. Прим. 4.

²⁴³ Текст письма Горького датирован: «середина февраля, 1927 г.» // *Архив*. С. 45. В редакционной сноске к этому письму указано, что письмо Евдокимова, в котором тот просит Горького подписать прилагаемый адрес А. К. Воронскому, написано 11 января 1927 г. Адрес Горький «по-видимому» не подписал, посплав поздравительное письмо от себя лично. Как мы видим, два источника (*Архив* и *Наследство*) различаются в датировке письма Евдокимова на 10 дней. Так как совершенно невероятно, чтобы по одному и тому же поводу в такой короткий срок было отослано два письма, приходится заключить, что одна из этих дат дана неверно. К сожалению, которая из них неправильна, установить невозможно, поскольку ни письмо Евдокимова, ни адрес Воронскому не опубликованы.

²⁴⁴ Письмо Gladкова к Горькому от 10 марта 1927 г. // *Наследство*. С. 90.

²⁴⁵ Письмо Воронского к Горькому от 30 марта 1927 г. // *Архив*. С. 51. Письмо Горького к Воронскому датировано 23 марта 1927 г. см.: *Архив*. С. 50.

²⁴⁶ Письмо Gladкова к Горькому от 7 апреля 1927 г. // *Наследство*. С. 93.

²⁴⁷ *Воронский А. К.* Из доклада о «Красной нови» // Воронский А. К. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. М., 1927. С. 218—227.

²⁴⁸ 30 марта 1927 г. // *Архив*. С. 51.

²⁴⁹ Письмо Gladкова к Горькому от 10 марта 1927 г. // *Наследство*. С. 90. Горького рассердил саркастический тон этого замечания. См. его письмо Gladкову от 21 марта 1927 г. (*Наследство*. С. 90).

²⁵⁰ Воронский А. К. Из доклада о «Красной нови». С. 219.

²⁵¹ Все три цитаты приведены А. Г. Дементьевым. См.: Дементьев А. К. Воронский — критик. Ор. cit. С. 9.

²⁵² В. И. Нарбут, также глава издательства «Земля и фабрика», в 20-х годах много писал по вопросам печати. Упоминаемое здесь письмо описано по архивным источникам в кн.: *Наследство*. С. 94, сноски.

²⁵³ Письмо Gladкова к Горькому в начале мая 1927 г. // *Наследство*. С. 96.

²⁵⁴ Письмо Воронского к Горькому от 18 апреля 1927 г. // *Архив*. С. 53. Ср. сочувственный ответ Горького от 28 апреля 1927 г.: *Архив*. С. 54—55.

²⁵⁵ Письмо Gladкова к Горькому в начале мая 1927 г. // *Наследство*. С. 96.

²⁵⁶ Бухарин Н. И. Злые заметки // *Правда*. 1927. 12 января. С. 2.

²⁵⁷ Воронский А. К. Из доклада о «Красной нови». С. 223.

²⁵⁸ Воронский А. К. Об ужасной крокодиле, о федерации писателей и фальшивых фразах (Открытое письмо тов. Гусеву) // КН. 1927. № 6. С. 238—249. Две другие статьи: Воронский А. К. О федерации советских писателей / КН. 1927. № 4. С. 214—221; Гусев С. Какая федерация писателей нам нужна? // *Правда*. 1927. 30 апреля. С. 5—6. См. также гл. IX.

²⁵⁹ Письмо Воронского к Горькому от 16 июня 1927 г. // *Архив*. С. 55—56.

²⁶⁰ Письмо Воронского к Горькому от 11 августа 1927 г. // *Архив*. С. 57.

²⁶¹ Там же.

²⁶² Письмо Леонова к Горькому от 15 сентября 1927 г. // *Наследство*. С. 251.

²⁶³ Письмо В. М. Фриче к Горькому в августе 1927 г. // *Архив*. С. 59. Прим. 9.

²⁶⁴ В разгар этого кризиса Фриче, однако, написал ряд статей о современной литературе для «Правды». Хотя Воронского он там не упоминал, но разбирал писателей, печатавшихся в «Красной нови». См., например, его недоброжелательный отзыв о романе Леонова «Вор» в статье «Новый буржуа» (*Правда*. 1927. 22 мая. С. 4). Тема обозначена заголовком. В этих статьях Фриче не было ничего нового, и Воронский знал о его подходе к литературе, но время, выбранное для публикации, делало их бестактными, мягко говоря.

²⁶⁵ Горький не раз забирали свои рукописи. Из «Красной нови» он, по крайней мере, однажды их уже забирали в связи с делом о ГУМ'е (см. гл. I, прим. 51). В данном случае Халатов, директор Госиздата, уговорил его смягчиться, заверив, что будет сделано все возможное для улучшения качества журнала и привлечения в него новых авторов. См.: Письмо Халатова к Горькому от 1 октября 1927 г. // *Архив*. Кн. I. М., 1964. С. 88. О снятии Воронского Горького информировал П. П. Крючков в письме от 21 июня 1927 г.; телеграмму Горький послал 28 июня, сопроводительное письмо — 29 июня (*Архив*. Кн. I. С. 89, прим.).

²⁶⁶ Письмо Gladкова к Горькому от 25 сентября 1927 г. // *Наследство*. С. 101.

²⁶⁷ Письмо Фриче к Горькому в августе 1927 г. // *Архив*. С. 57 прим. 9. Согласно Фриче, главным редактором КН, в случае ухода Воронского,

должен был стать Луначарский. Однако сведения Фриче оказались неверными. Дата официальной отставки Воронского указана в: *Наследство*. С. 91 (см. редакторское примечание).

²⁶⁸ *Воронский А. К.* Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях) // КН. 1923. № 5. С. 347—384; На перевале // КН. 1923. № 6. С. 312—322.

²⁶⁹ *Лежнев И. Г.* Пролеткульт и пролетарское искусство // КН. 1924. № 2. С. 272—287; № 3. С. 268—282.

Глава VI Теория литературы

²⁷⁰ *Лежнев А. З.* Диалоги // КН. 1926. № 1. С. 259.

²⁷¹ *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 198—200.

²⁷² *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения. С. 35.

²⁷³ *Третьяков С.* Откуда и куда? С. 199.

²⁷⁴ Там же.

²⁷⁵ Там же. С. 202.

²⁷⁶ Кроме статей Чужака и Третьякова см. также: *Арватов Б. И.* Искусство и классы. М.; Пг., 1923. С. 77—79; и ответ: *Правдухин В. П.* О культуре искусств // КН. 1924. № 1. С. 304—305; см. также: Тезисы, принятые на заседании Президиума ЦК Всероссийского пролеткульта в Москве, 25 мая 1923 г. (К программе) // Горн. 1923. № 8; и ответ: *Лежнев А. З.* Пролеткульт и пролетарское искусство // КН. 1924. № 2. С. 274—281.

²⁷⁷ *Лелевич Г.* Наши литературные разногласия // Звезда. 1924. № 3. С. 280—288.

²⁷⁸ *Воронский А. К.* Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях) // КН. 1923. № 5. С. 350.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Обе цитаты см.: Там же.

²⁸¹ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полное собрание сочинений. Т. X. М., 1956. С. 311.

²⁸² *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 349.

²⁸³ Там же. С. 365. Это переложение Плеханова. См.: *Плеханов Г. В.* Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. I. М., 1958. С. 193.

²⁸⁴ См.: *Жиц Ф.* Рец. на кн. В. Б. Шкловского «Теория прозы» // КН. 1926. № 1. С. 268. Воронский признавал, что Библия и Коран — которые Толстой считал образцом подлинного искусства — способны «заражать», однако утверждал, что дело тут не в художественном воздействии, поскольку религиозные «образы» абстрактны, тогда как в искусстве они должны быть конкретны. См.: *Воронский А. К.* Полемиические заметки // КН. 1924. № 5. С. 313.

²⁸⁵ *Воронский А. К.* На перевале // КН. 1923. № 6. С. 318—319.

²⁸⁶ Первая цитата из: *Лежнев А. З.* Пролеткульт и пролетарское искусство. С. 269; вторая цитата из: *Воронский А. К.* Художественная лите-

ратура и рабкоры // КН. 1926. № 3. С. 232; третья из: *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Демьян Бедный // КН. 1924. № 6. С. 284. (Курсив мой — *Р. А. М.*)

²⁸⁷ *Воронский А. К.* На перевале. С. 318.

²⁸⁸ *Правдухин В. П.* О культуре искусств // КН. 1924. № 1. С. 293.

²⁸⁹ *Толстой Л. Н.* Что такое искусство // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. XXX. М., 1951. С. 151—152.

²⁹⁰ *Белинский В. Г.* Идея искусства // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М., 1954. С. 586.

²⁹¹ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Op. cit. С. 311.

²⁹² *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 351.

²⁹³ Там же. С. 362.

²⁹⁴ Там же. С. 359.

²⁹⁵ *Левидов М. Ю.* Организованное упрощение культуры // КН. 1923. № 1. С. 306—318; о «трудовой теории красоты» см.: *Якубовский Г. В.* Практика и теория в творчестве «Кузницы» // КН. 1923. № 6. С. 343—348.

²⁹⁶ *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 350.

²⁹⁷ В статье «Полемические заметки» (КН. 1924. № 5. С. 315) *Воронский* приводит следующую цитату из Ленина: «Человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то сужаемы дальнейшим ростом знания».

²⁹⁸ *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 352.

²⁹⁹ *Лежнев А. З.* Пролеткульт и пролетарское искусство // КН. 1924. № 3. С. 276.

³⁰⁰ *Воронский А. К.* Фрейдизм и искусство // КН. 1925. № 7. С. 249. О дискуссии, посвященной размышлениям в вопросах психологии в 1920-х, см.: *Bauer R.* The New Man in Soviet Psychology. Cambridge (Mass.), 1952. В «Красной нови» см.: *Франкфурт Ю.* Об одном извращении марксизма в области психологии // КН. 1925. № 4. С. 163—186; *Боровский В. М.* Психология без институтов // КН. 1925. № 8. С. 173—184.

Работы Павлова об условиях рефлексов породили в теории искусства школу «рефлексологии», видным представителем которой был Г. В. Якубовский из группы «Кузница». См.: *Якубовский Г. В.* Практика и теория в творчестве «Кузницы» // КН. 1923. № 6. С. 343—348; см. также: *Михайлов А.* Рсс. на книгу И. Иванова «Искусство. Опыт социально-рефлексологического анализа» // КН. 1927. № 9. С. 278—281.

Единственным значительным критиком-фрейдистом был И. Д. Ермаков, автор интересного, хорошо продуманного этюда о Гоголе. См.: *Ермаков И. Д.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг., [1923]. Это был шестнадцатый том в серии «Психологическая и психоаналитическая библиотека», издававшейся Ермаковым. Кроме двух ее томов, уже изданных, и двух из шестнадцати анонсированных, все остальные были переводами из иностранных авторов, включая МакДуголла, Юнга, Джонса, и

главным образом Фрейда. Существовала также «Серия художественных произведений», но единственным участвовавшим в ней автором был Ермаков. Кроме книги о Гоголе он опубликовал также «Этюды о психологии творчества А. С. Пушкина» и анонсировал еще одну книгу о Гоголе («Анализ «Мертвых душ» Гоголя») и о живописи — «Ограниченность и выразительность в картине».

³⁰¹ *Воронский А. К.* Журавли над Гнилопятами (Алексей Толстой) // КН. 1926. № 9. С. 197.

³⁰² *Воронский А. К.* Фрейдизм и искусство. С. 250.

³⁰³ *Воронский А. К.* Заметки об искусстве // КН. 1925. № 6. С. 261.

³⁰⁴ *Тальников Д.* Новая редакция «Ревизора» // КН. 1927. № 3. С. 215. Ср.: «Он [поэт. — Р. А. М.] должен быть органом не той или другой партии или секты, осужденной, может быть, на эфемерное существование, обреченной исчезнуть без следа, но сокровенной думы всего общества, его, может быть, еще не ясного самому ему, стремления. Другими словами: поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе» (*Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года. С. 306).

³⁰⁵ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Леонид Леонов // КН. 1924. № 3. С. 304.

³⁰⁶ *Воронский А. К.* В. Маяковский // КН. 1925. № 2. (Первая цитата — С. 254, вторая — С. 268).

³⁰⁷ *Воронский А. К.* Фрейдизм и искусство. С. 263.

³⁰⁸ Примеры таких взглядов в КН можно найти в статьях: *Лежнев А. З.* Пролеткульт и пролетарское искусство // КН. 1924. № 2 (особенно: С. 276); *Воронский А. К.* Заметки об искусстве // КН. 1925. № 6. С. 261; *Поспелов Г.* К проблеме формы и содержания // КН. 1925. № 5. С. 252.

³⁰⁹ *Воронский А. К.* Фрейдизм и искусство. С. 252.

³¹⁰ Там же. С. 250, 263.

³¹¹ *Воронский А. К.* Заметки об искусстве // С. 261.

³¹² *Григорьев И.* Психоанализ как метод исследования художественной литературы // КН. 1925. № 7. С. 224—240. Цитаты взяты со с. 232.

³¹³ *Воронский А. К.* Фрейдизм и искусство. С. 241—262.

³¹⁴ Так, Воронский указывает, что все великие писатели мастерски применяли психологический анализ, но получили иные, чем Фрейд результаты. Что не говорит в пользу Фрейда: «Несмотря на колоссальную силу интуиции, ни Толстой, ни Достоевский не нашли, что в человеческой психике господствуют, по существу, психопатологические сексуальные чувства (Эдипов комплекс) или что бессознательные намерения, антиобщественные по своему содержанию, покрывают все поле нашего сознания и руководят нашими поступками. А они более, чем кто-либо другой, знали, какое значение динамическое бессознательное имеет в жизни человека. Далее, изображая своих героев, они были поистине далеки от монотонных результатов; вскрывая намерения людей, они инстинктивно рассматривали их в зависимости от окружающей общественной среды» (Там же. С. 259).

³¹⁵ Термин «перевоплощение» встречается в ранних работах Воронского (см.: Литературные заметки // КН. 1923. № 1. С. 292; Заметки об искусстве // КН. 1925. № 6. С. 263), но там он этот термин не разъясняет.

³¹⁶ *Воронский А. К.* Заметки о художественном творчестве // *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* М., 1928. С. 67. Первоначально эта статья была напечатана годом ранее в журнале «Новый мир», № 8 и 9.

³¹⁷ Там же. С. 64.

³¹⁸ *Воронский А. К.* Художественная литература и рабкоры // КН. 1926. № 3. С. 232.

³¹⁹ Цит. Воронским в его статье «О художественной правде» (*Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 6).

³²⁰ Там же. С. 7.

³²¹ Там же. С. 9.

³²² *Воронский А. К.* Искусство видеть мир // *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 87.

³²³ Там же. С. 90.

³²⁴ Там же. С. 88.

³²⁵ *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. С. 91 и 37.

³²⁶ Там же. С. 84. Ср.: «Наслаждение же изящным должно состоять в минутном забвении нашего я, в живом сочувствии с общею жизнью природы...» (*Белинский В. Г. Литературные мечтания* // *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.* Т. I. М., 1954. С. 34). Белинский использует также понятие о непосредственном созерцании истины для описания воздействия искусства. Ср.: *Белинский В. Г. Идея искусства* // *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.* Т. IV. М., 1954. С. 585—601.

³²⁷ *Воронский А. К.* Марсель Пруст (К вопросу о психологии художественного творчества) // *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 154.

³²⁸ Там же. С. 95.

³²⁹ О Прусте см.: *Воронский А. К.* Марсель Пруст... С. 151—161; об А. Белом см.: *Воронский А. К.* Мраморный гром (Андрей Белый) // *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 115—130; об остальных: Там же. С. 81—83.

³³⁰ *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. *Op. cit.* С. 107.

³³¹ *Эйгес И.* Диалог о музыке // КН. 1925. № 10. С. 248—249.

³³² *Аксельрод (Ортодокс) Л. И.* Вопросы искусства // КН. 1926. № 6. С. 146—161; Методологические вопросы искусства // КН. 1926. № 7. С. 175—188; Методологические проблемы искусства // КН. 1926. № 12. С. 148—168. В тексте ссылки на эти статьи даны римскими цифрами — I, II, III — и номер страницы.

³³³ *Плеханов Г. В.* Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // *Плеханов Г. В. Литература и эстетика.* Т. I. М., 1958. С. 99—100. Полезную трактовку эстетики Канта и определение ее места в истории литературной теории см.: *Wellek Rene. A History of Modern Criticism, 1750—1950. Vol. I.* New Haven, 1955. P. 227—232.

³³⁴ Первая цитата из: *Воронский А. К.* О художественной правде // *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 37; вторая — из: *Воронский А. К. Искусство видеть мир.* С. 107.

³³⁵ Цитаты из: *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. С. 107—108, 98—100, 88.

³³⁶ Там же. С. 97 (обе цитаты).

³³⁷ Там же. С. 30.

³³⁸ *Воронский А. К.* Искусство как познание. С. 352, 362—363.

³³⁹ *Лежнев А. З.* Плеханов и современная критика // КН. 1925. № 5. С. 264.

³⁴⁰ *Воронский А. К.* О художественной правде // Воронский А. К. Искусство видеть мир. Оп. cit. С. 14.

³⁴¹ *Воронский А. К.* О пролетарском искусстве // КН. 1923. № 7. С. 263.

³⁴² Там же.

³⁴³ *Воронский А. К.* Мистер Бритлинг пьет чашу до дна // КН. 1926. № 5. С. 200. Г. Поребина отмечает важное различие между Троцким и Воронским в вопросе о попутчиках: Троцкий считал, что ориентация попутчиков на крестьянство делает их противниками рабочего класса; Воронский, напротив, утверждал, что они, несмотря на крестьянскую ориентацию, — союзники рабочих, и что это великолепная иллюстрация, так сказать, того товарищеского содружества двух классов которому тогда все уделяли столько внимания. См.: *Porebina Gabriela. Aleksander Woronski. Poglady estetyczne i krytycznoliterackie [1921—1928].* Wrocław — Warszawa — Ścacek. 1964. S. 23.

³⁴⁴ *Аксельрод Л. И.* Методологические проблемы искусства // КН. 1926. № 12. С. 167.

³⁴⁵ *Воронский А. К.* О художественной правде. С. 16.

³⁴⁶ *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 352.

³⁴⁷ *Правдухин В. П.* Молодое вино (О романе А. Фадеева «Разгром») // КН. 1927. № 5. С. 242.

³⁴⁸ *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 362.

³⁴⁹ Там же. С. 371.

³⁵⁰ Там же. С. 379.

³⁵¹ Там же. С. 368.

³⁵² О комсомольских поэтах см.: *Воронский А. К.* Писатель, книга, читатель // КН. 1927. № 1. С. 238; О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // КН. 1924. № 2. С. 306; о писателях группы «Кузница» см.: *Воронский А. К.* Литературные отклики. О группе писателей «Кузница» // КН. 1923. № 3. С. 314; о трех упомянутых выше писателях см.: *Воронский А. К.* Литературные заметки // КН. 1923. № 1. С. 290—305.

³⁵³ *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 369.

³⁵⁴ Там же. С. 373.

³⁵⁵ Ср.: *Померанцев В.* Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218—245. Ср. гл. IX — полемика с теорией искусства «перельцев».

³⁵⁶ См.: *Лежнев А. З.* Рец. на повесть Л. Гумилевского «Собачий персулок» // КН. 1927. № 1. С. 256. Остальное см.: *Лежнев А. З.* Литературные заметки // КН. 1925. № 7. Мнение Лелевича передано по изложению Лежнева.

³⁵⁷ *Воронский А. К.* Журавли над Гнилопятами // КН. 1926. № 9. С. 194—208. В 1923 г. Воронский связывал это «ядро» с классовым опытом. «Писатель, особенно в наше бурное и быстротекущее время, — писал он. — переживает обычно несколько общественных сдвигов, переломов, периодов, но только один из этих моментов накладывает свой основной отпечаток, свою преимущественную окраску на художественное творчество пи-

сателя» (*Воронский А. К. О группе писателей «Кузница»* // КН. 1923. № 4. С. 298). Дальнейшего развития эта интересная мысль у Воронского не получила. Она напоминает нам идею Переверзева о том, что писатель не может изменить класс, к которому принадлежит, и на нем несмываемо стоит клеймо его происхождения.

³⁵⁸ Самым рьяным противником идеи особой пролетарской культуры был Л. Д. Троцкий см.: *Литература и искусство*. М., 1924. С. 146. Срединную позицию в этом вопросе занимал Н. И. Бухарин (см. его статью: *Пролетариат и вопросы художественной политики* // КН. 1925. № 4. С. 264—265). Хотя статья Бухарина была напечатана в «Красной нови», в журнале более или менее солидаризовались с Троцким. О полемике этой написано очень много, и нет смысла рассказывать о ней здесь. Краткий, но полезный обзор дан в кн.: *Brown E. J. The Proletarian Episode in Russian Literature*. New York, 1953. P. 35—40. Один аспект, однако, остался обойденным, хотя заслуживает тщательного изучения. Это — терминология, которую использовали в полемике. Все ее участники, например, соглашались, более или менее, касательно значения термина «пролетарская революция». Но что значит «пролетарский, -ая, -ое» в сочетании с искусством, музыкой, живописью, литературой? Как политический ярлык это прилагательное могло означать «член партии», однако не все называвшие себя «пролетарскими» писателями, художниками и т. д., были таковыми. Как определитель классовой принадлежности это слово вызывало обычно представление о рабочих, в поте лица трудящихся на фабриках и заводах, но не все «пролетарии» там трудились. Оно могло означать «просоветский», «марксистский», «беспартийный коммунист» или просто «хороший», но все это могло относиться и к попутчикам. В родовом, так сказать, смысле оно могло означать «рабочее происхождение», но такое толкование оставляло за бортом большинство большевистских вождей. В итоге, к согласию, должен ли «пролетарский» художник быть таковым от рождения или кто угодно мог бы им стать, исповедуя «пролетарские» взгляды, так и не пришли. См.: *Полянский В. П. Кто же является пролетарским писателем? (Заметки публициста)* // КН. 1929. № 3. С. 198—205; *Ольховый Б. О попутничестве и попутчиках* // Печать и революция. 1929. № 5. С. 3—18; № 6. С. 3—22; *Лежнев А. З., Горбов Д. А. Литература революционного десятилетия*. М., 1929. С. 53—86.

³⁵⁹ См.: *Воронский А. К. О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия»* // КН. 1924. № 2. С. 298. Мы помним, что он также различал две группы попутчиков. Игнорируя «классовую принадлежность», Воронский опережал свое время: примерно десять лет спустя такие определения были объявлены устаревшими и всех стали называть одинаково: советскими писателями. Отзыв о Д. Бедном см.: *Литературные силуэты. Демьян Бедный* // КН. 1924. № 6. С. 303—328; о Фадееве см.: *Старое и новое* // *Прожектор*. 1927. № 7. С. 20—21.

³⁶⁰ Эти тезисы были приняты на совещании Президиума ЦК Всероссийского пролеткульта, проходившего 25 мая 1923 года в Москве, а затем опубликованы в журнале «Горн» (1923, № 8, две первые стр. без пагинации) под заголовком «К программе».

³⁶¹ См.: *Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 21—22, 35.

³⁶² *Лелевич Г.* Наши литературные разногласия // Звезда. 1924. № 3. С. 282—284. См. также выступление С. А. Родова на совещании Отдела печати при ЦК 9—10 мая 1924 г.: К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 71.

³⁶³ *Полонский В. П.* Заметки о культуре и некультуре // КН. 1923. № 3. С. 272—274. Это было ответом на статью: *Левидов М. Ю.* Организованное упрощение культуры // КН. 1923. № 1. С. 306—318. Полемика продолжалась. См.: *Левидов М. Ю.* От 10-и до 4-х и от 4-х до 10-ти // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 148—153.

³⁶⁴ В январе 1912 г. Воронский как делегат Шестой конференции РСДРП оказался в Праге. О своем пребывании там он много лет спустя писал:

«Я полюбил чешскую столицу. На ней опочили века и древность. В Праге был открыт первый европейский университет. Здесь жил, неистовствовал и страдал Ян Гус; я видел его церковь <...> За мостом на взгорьях дряхлели средневековые замки. Строгая, одухотворенная готика костелов, дворцов и палаццо со стремительными, точно готовыми оторваться от земли линиями, со стрельчатыми нишами и легкой кружевной лепкой погружали в эпоху крестоносцев, турниров, прекрасных дам, церковных орденов, монастырей, цехов, каминов, баллад, охот, пиршеств и трубадуров <...> В национальном музее хранились старинные латы, кольчуги, забрала, щиты, наржавленные мечи <...> копыя, самострелы, луки, первые пушки и ружья, железные сундуки с такими сложными и хитрыми замочными механизмами на внутренней стороне верхних крышек, что невольно думалось об упорной кропотливой работе, об изумительном ручном искусстве старых мастеров. Вдыхая затхлый, застоявшийся запах <...>, я вспоминал раннюю юность, увлечения историческими романами, повестями, новеллами о средних веках. С удивлением начинал остро и глубоко чувствовать, что эта готика <...> бесконечно мне ближе, чем наши Кремли, чем наше византийство и русский лад, чем терема и вече, суздали и лавры, богатыри и соловьи-разбойники, точно когда-то я жил именно здесь, в Праге, в средние века, и дни и годы этой жизни оставили в душе неизгладимый, поэтический отпечаток. И также неведомо отчего это странное и прочное чувство соединялось с мотивом баркароллы <...>, уводящей в минувшее. Тихо бессловно она жалела, жаловалась, что когда-то жили поколения людей, любили, страдали, трудились, отдыхали, своим чередом шла своя жизнь, свой быт, и вот теперь этого нет, не будет и никому до этого нет дела и участия.

Я жил двойной жизнью: читал зарубежную подпольную литературу разных толков и направлений, спорил с приятелями, ждал и готовился к конференции, обсуждая планы поездок по России после нашего съезда — и в то же время отдавался новой родине, мечтательному прошлому, грустным и сладким воспоминаниям о том, чего никогда со мной не было, но что было сильнее, ярче, дороже всего пережитого в действительности» (*Воронский А. К.* За живой и мертвой водой. Кн. 2. М., 1929. С. 195—197).

³⁶⁵ Толстой Л. Н. Что такое искусство // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. XXX. М., 1951. С. 151—158.

³⁶⁶ Глаголев А. Рец. на сб. рассказов Лескова // КН. 1926. № 8. С. 237.

³⁶⁷ Войтоловский Л. Н. Пушкин и его современники // КН. 1925. № 6. С. 228—259.

³⁶⁸ Луначарский А. В. Достоевский как художник и мыслитель // КН. 1921. № 4. с. 206—208. Пример, пожалуй, не безупречный. Луначарский говорил это на заседании в связи со столетием со дня рождения Достоевского, и очевидно должен был сказать о нем что-то положительное. Если вначале относительно приемлемости Достоевского существовали колебания, то после публикации находившейся долгое время под запретом девятой главы «Бесов» — «У Тихона» — многие марксисты уже не сомневались в его неприемлемости. С. Бобров, который всего несколькими номерами ранее защищал Достоевского, объявляя его полноценным реалистом (см.: Бобров С. Кони о Некрасове и Достоевском // КН. 1921. № 4. С. 240—249), годом позже писал, что этот писатель «болен» и что ему нет места в Советской России (Бобров С. Я, Николай Ставрогин... // КН. 1922. № 2. С. 332—336).

³⁶⁹ См.: Воронский А. К. Литературные силуэты. Демьян Бедный // КН. 1924. № 6. С. 321.

³⁷⁰ Лезнев А. З. Борис Пастернак // КН. 1926. № 8. С. 218.

³⁷¹ Воронский А. К. Искусство видеть мир. С. 114.

³⁷² Моносов С. Рец. на кн.: Алданов М. «Девятое Термидора» // КН. 1925. № 2. С. 279—281; Горбов Д. А. Рец. на кн.: Дроздов А. «Человек шагает» // КН. 1926. № 9. С. 226—227; Якерин В. Рец. на рассказы Тэффи «Ничего подобного» и «Вчера» // КН. 1927. № 4. С. 231—232.

³⁷³ Мещеряков Н. Л. Новые веши // КН. 1921. № 3. С. 269. Движение «Смена вех» охватывало сравнительно небольшую часть эмигрантской интеллигенции, принявшей революцию как совершившийся факт, но не примыкавшей к марксизму или большевизму. См. также: Мещеряков Н. Л. Русские сменовеховцы // КН. 1922. № 2. С. 337—342, где Мещеряков говорит о примсере «Смены вех», которому следует группа петроградцев, издающих журнал «Новая Россия». Ср. также: Полонский В. П. Заметки об интеллигенции // КН. 1924. № 1. С. 189—298.

³⁷⁴ Коган П. С. Русская литература в годы Октябрьской революции // КН. 1921, № 3. С. 242. Сотрудничество Когана с «Красной новью» ограничивается энциклопедическим периодом, позже он стал злейшим идеологическим врагом журнала. Тема «бесплодия», конечно, выдумана не марксистами, а, видимо, является частью русского литературного мифа, вопреки плодovitости Тургенева и Достоевского во время их пребывания за границей. Ср.: Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Ходасевич В. Ф. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 257—271; Осоргин М. А. Российские журналы // Современные записки. Париж, 1924. Т. XXII. С. 429.

³⁷⁵ Коган П. С. Там же. С. 239—241.

³⁷⁶ Асеев Н. Н. По морю бумажному // КН. 1922. № 4. С. 239.

³⁷⁷ Воронский А. К. О двух романах // КН. 1921. № 2. С. 223.

³⁷⁸ Там же. С. 221.

³⁷⁹ Дынник В. Третий Алексей Толстой // КН. 1926. № 2. С. 215—223;
Воронский А. К. Журавли над Гнилопятами // КН. 1926. № 9. С. 194—208.

³⁸⁰ См.: Смирнов Н. П. Солнце мертвых // КН. 1924. № 3. С. 253.

³⁸¹ Горбов Д. А. Новая красота и живучее безобразие // КН. 1926. № 7.
С. 240.

³⁸² Воронский А. К. Об отшельниках, безумцах и бунтарях // КН. 1921.
№ 1. С. 293.

³⁸³ Горбов Д. А. Новая красота и живучее безобразие. С. 240.

³⁸⁴ Там же.

³⁸⁵ Смирнов Н. П. Солнце мертвых. С. 253.

³⁸⁶ Taine Hippolyte. Philosophie de l'art. Paris, 1921. P. 27—29.

³⁸⁷ Переверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. Сборник статей / Ред. В. Ф. Переверзев. М., 1928. С. 14.

³⁸⁸ Рецензию А. Глаголева см.: КН. 1925. № 6. С. 298—299. Статьи Г. Н. Поспелова: К проблеме формы и содержания // КН. 1925. № 5. С. 245—262; О методах литературной науки // КН. 1925. № 9. С. 250—258; К постановке проблемы жизни и смерти поэтических фактов // КН. 1926. № 1. С. 237—249. Переверзев В. Ф. Нигилизм Писарева в социологическом освещении // КН. 1926. С. 162—176.

³⁸⁹ Например, некоторые доводы, которые А. В. Дружинин выставлял против «дидактического» искусства, вполне уместны и в «Красной нови» шестидесят лет спустя. См.: Дружинин А. В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Собрание сочинений. СПб., 1865. Т. VII. С. 189—242.

³⁹⁰ Воронский А. К. Искусство как познание... С. 353.

Глава VII Программа по литературе

³⁹¹ Воронский А. К. О художественной правде... С. 10—11.

³⁹² Литературоведение. Сборник статей / Ред. В. Ф. Переверзев. М., 1928. Критику со стороны формалистов см.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 7.

³⁹³ Воронский А. К. Литературные силуэты. Сергей Есенин // КН. 1924. № 1. С. 288; Правдухин В. П. Литературная корь // КН. 1923. № 7. С. 285.

³⁹⁴ См.: Касаткин И. М. Литературные ухабы // КН. 1923. № 7. С. 252—253; Правдухин В. П. О культуре искусств // КН. 1924. № 1. С. 296; Клычков С. А. Лысая гора // КН. 1923. № 5. С. 385—394; Луначарский А. В. Марксизм и литература // КН. 1923. № 7. С. 237.

³⁹⁵ Воронский А. К. Искусство видеть мир. С. 112.

³⁹⁶ Воронский А. К. Литературные силуэты. Сергей Есенин. С. 287.

³⁹⁷ Журов П. Смысл слова // КН. 1923. № 7. С. 278.

³⁹⁸ Цитируется по: Правдухин В. П. Литературная корь. С. 285.

- ³⁹⁹ *Соболев Ю.* Рец. на кн.: Неверов А. Пьесы // КН. 1924. № 1. С. 313—316.
- ⁴⁰⁰ *Бобров С. П.* Рец. на «Начала» № 1 // КН. 1922. № 1. С. 318.
- ⁴⁰¹ *Лежнев А. З.* Среди журналов // КН. 1924. № 4. С. 312. См. также:
- Бухарин Н. И.* О формальном методе в искусстве // КН. 1925. № 3. С. 248—257.
- ⁴⁰² *Воронский А. К.* На перевале. Ор. cit. С. 315. Предшествующие цитаты из: *Воронский А. К.* Литературные отклики. О группе писателей «Кузница» // КН. 1923. № 4. С. 321.
- ⁴⁰³ *Горбов Д. А.* В поисках темы // КН. 1926. № 12. С. 238—239.
- ⁴⁰⁴ *Воронский А. К.* На перевале. С. 317.
- ⁴⁰⁵ Цит. по: *Лежнев А. З.* Писатели об искусстве // КН. 1924. № 3. С. 322—323.
- ⁴⁰⁶ *Воронский А. К.* На перевале. С. 315.
- ⁴⁰⁷ «Положительный» герой в качестве интеллектуальной и литературной идеи блестяще рассмотрен в кн.: *Mathewson R. W., Jr.* The Positive Hero in Russian Literature. New York, 1958.
- ⁴⁰⁸ См.: *Brown Edw. J.* The Proletarian Episode in Russian Literature. New York, 1953. P. 77—82.
- ⁴⁰⁹ *Воронский А. К.* Заметки о художественном творчестве // Искусство видеть мир. С. 74. Авторский курсив снят.
- ⁴¹⁰ *Воронский А. К.* Полемические заметки. С. 320.
- ⁴¹¹ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Демьян Бедный. С. 313.
- ⁴¹² *Воронский А. К.* Марсель Пруст (К вопросу о психологии художественного творчества) // Искусство видеть мир. С. 156—157.
- ⁴¹³ *Воронский А. К.* Старое и новое // Прожектор. 1927. № 7. С. 20—21. Цитата со с. 21.
- ⁴¹⁴ Там же. С. 20.
- ⁴¹⁵ *Лежнев А. З.* О группе пролетарских писателей «Перевал» // КН. 1925. № 3. С. 262.
- ⁴¹⁶ *Воронский А. К.* Пути и перепутья (По поводу последних вещей Л. Сейфуллиной) // Прожектор. 1927. № 22. С. 20—21. Из других произведений, которые Воронский упоминает в качестве примера, в статье названы «Вор» и «Барсуки» Леонова, «Голубые города» Алексея Толстого, «Степные табуны» Логина-Лесняка. Все эти произведения печатались в «Красной нови».
- ⁴¹⁷ *Воронский А. К.* Старое и новое. С. 20—21.
- ⁴¹⁸ Первая цитата из: *Воронский А. К.* Там же; вторая из: *Лежнев А. З.* О группе пролетарских писателей «Перевал». С. 262.
- ⁴¹⁹ *Воронский А. К.* Марсель Пруст... С. 157.
- ⁴²⁰ *Воронский А. К.* Писатель, книга, читатель // КН. 1927. № 1. С. 231.
- ⁴²¹ *Жиц Ф.* Рецензия на кн.: Шкловский В. Б. «Теория прозы» // КН. 1926. № 1. С. 268. Ср.: *Longinus.* On the Sublime / Tr. and ed. by W. R. Roberts, Cambridge, 1899. P. 134: «... И если мы будем обозревать нашу жизнь со всех ее сторон и увидим, как полнится она повсюду поразительным, великим и прекрасным, то скоро пойдем цель нашего рождения. Вот почему, по своего рода естественному побуждению, мы восхищаемся не ручейками, сколь бы полезными и прозрачными они ни были, а Нилом, Дунаем или Рейном, и пуше того — океаном».
- ⁴²² *Аранович Д.* На путях к современной скульптуре // КН. 1927. № 7. С. 240.

⁴²³ Локс К. Рец. на кн.: Сельвинский И. Л. «Улялаевщина» // КН. 1927. № 3. С. 234.

⁴²⁴ Аранович Д. На путях к современной скульптуре. С. 247. Ср.: Писарев Д. Разрушение эстетики.

⁴²⁵ Воронский А. К. Писатель, книга, читатель. С. 227. См. также: Белинский Н. Рец. на кн.: Федин К. А. «Города и годы» // КН. 1925. № 5. С. 271.

⁴²⁶ Лежнев А. З. Пролеткульт и пролетарское искусство // КН. 1924. № 3. С. 273.

⁴²⁷ Watt Jan. The Rise of the Novel. Berkeley and Los Angeles, 1959. P. 117. Взгляд Белинского на роман — новый жанр, значение которого он признал первым вопреки Гегелю, считавшего главным жанром драму, — поразительно сходен с отношением к роману в «Красной нови»:

«Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причина этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным списываньем с натуры. Роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества; с другой стороны, отражая в себе только избранные, высокие мгновения жизни, они могут быть лишены всякой поэзии, всякого искусства... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика, как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д. Вот почему в последнее время так много романистов и повествователей». (Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956. С. 315—316).

⁴²⁸ Высказывание Л. И. Аксельрод. Цит. по: Воронский А. К. Искусство как познание жизни... С. 356.

⁴²⁹ Губер Б. А. Рец. на кн.: Марич М. «Северное сияние» // КН. 1926. № 11. С. 243.

⁴³⁰ Воронский А. К. На перевале. С. 315.

⁴³¹ Воронский А. К. Литературные силуэты. Евг. Замятин // КН. 1922. № 6. С. 304—322.

⁴³² Лежнев А. З. Литературные заметки // КН. 1925. № 7. С. 264.

⁴³³ Аксельрод Л. И. Вопросы искусства // КН. 1926. № 6. С. 160.

⁴³⁴ Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958. С. 100.

⁴³⁵ Воронский А. К. На перевале. С. 318—319.

⁴³⁶ Единственный значительный жанр, которым совершенно не интересовались в «Красной нови», была драма — возможно, потому, что она не подходила под определение «литературы» как вида искусства только письменного.

⁴³⁷ Фриче В. М. Проблема социологии литературных стилей // Фриче В. М. Проблемы литературоведения. 2-е изд. М.; Л., 1931. С. 112.

⁴³⁸ Там же. С. 120.

⁴³⁹ Согласно Конту на каждой стадии развития человека — теологической, метафизической, научной или позитивной — существует основное течение мысли, из которого политические и, в свою очередь, культурные режимы черпают свою форму. Так, теологической стадии соответствует схоластическая теология (вершиной которой является Аквинат); теократии (средневековой) и феодализму (с сообразными формами социальной и экономической жизни) Христианское искусство и архитектура. См.: *Ziegelmeyer E. H. August Comte and Positivism // The Modern Schoolman. Vol. XX. № 1 (November 1942). P. 11—12.*

⁴⁴⁰ Ср. плехановское замечание о том, что культура страны может, благодаря заимствованиям, обогнать экономическое и общественное ее устроение, как, например, в России начала девятнадцатого века:

«У нас в России капитализм еще не окончательно справился со старым порядком. Но русская литература со времен Петра I находится под сильнейшим влиянием западноевропейских. Поэтому в нее нередко проникают такие течения, которые, вполне соответствуя западноевропейским общественным отношениям, гораздо меньше соответствуют сравнительно отсталым отношениям в России. Было время, когда некоторые наши аристократы увлекались учением энциклопедистов, соответствовавшим одной из последних фаз борьбы третьего сословия с аристократией во Франции. Теперь настало такое время, когда многие наши «интеллигенты» увлекаются общественными, философскими и эстетическими учениями, соответствующими эпохе упадка западноевропейской буржуазии. Это увлечение в такой же мере упреждает ход нашего собственного общественного развития, в какой упреждало его увлечение людей XVIII столетия теорией энциклопедистов» (*Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. I. М., 1958. С. 176. (К сожалению, Плеханов это свое интересное наблюдение далее не развивает)*).

⁴⁴¹ *Lucács G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen des Grossen Epik. 2-nd ed. Berlin-Spandau, 1963.*

⁴⁴² *Лелевич Г. Отказываемся ли мы от наследства? // На посту. 1923. № 2—3. С. 55.*

⁴⁴³ *Блюменфельд В. К искусству слова. Общеизвестное в применении к стихотворной форме // Горн. 1923. № 9. С. 89—106.*

⁴⁴⁴ *Лежнев А. З. Пролеткульт и пролетарское искусство. С. 271.*

⁴⁴⁵ *Воронский А. К. На перевале. С. 316.*

⁴⁴⁶ *Воронский А. К. Литературные силуэты. I. И. Бабель. II. Л. Сейфулина // КН. 1924. № 5. С. 284 (сноска).*

⁴⁴⁷ *Воронский А. К. Литературные силуэты. Демьян Бедный // КН. 1924. № 6. С. 326.*

⁴⁴⁸ *Правдухин В. П.* Молодое вино // КН. 1927. № 5. С. 239.

⁴⁴⁹ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. I. И. Бабель. II. Л. Сейфуллина. С. 295—296.

⁴⁵⁰ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Демьян Бедный. С. 241.

⁴⁵¹ *Правдухин В. П.* Молодое вино. С. 239.

⁴⁵² *Воронский А. К.* Художественная литература и рабкоры // КН. 1926. № 3. С. 229—235.

⁴⁵³ *Воронский А. К.* О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии // КН. 1923. № 7. С. 257—276; О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // КН. 1924. № 2. С. 293.

⁴⁵⁴ *Воронский А. К.* О пролетарском искусстве... С. 262.

⁴⁵⁵ Первая цитата из: *Воронский А. К.* Искусство как познание... С. 382; вторая — из: *Воронский А. К.* О пролетарской искусстве... С. 261.

⁴⁵⁶ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. Всев. Иванов. С. 274.

⁴⁵⁷ *Воронский А. К.* Литературные силуэты. I. И. Бабель. II. Л. Сейфуллина. С. 276—277.

⁴⁵⁸ *Воронский А. К.* О художественной правде // *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. М., 1928. С. 27—28. (Курсив мой — *Р. А. М.*).

⁴⁵⁹ В журнале «Гуляка» (*The Rambler*, № 30) С. Джонсон писал: «Боюсь, что окажется вовсе не легко усовершенствовать античные пасторали, внося в них дополнение и расширяя их многообразие. Наши описания, пожалуй, отличаются от Вергилиевых, как английское лето от итальянского... современная жизнь в некоторых отношениях от античной; но так как природа в обеих странах примерно такая же и так как поэзия имет дело прежде всего со страстями человеческими каковы единообразны, в отличие от нравов, каковы изменчивы, разные формы, которые могут продиктовать время и место, не будут существенными».

⁴⁶⁰ *Лежнев А. З.* Пролеткульт и пролетарское искусство. С. 274—281.

⁴⁶¹ См. *Залкинд Г. Г. П. Каменев (1772—1803)* (Опыт имущественной характеристики первого русского романтика). Казань, 1926. Автор рассматривает портреты предков поэта в поисках свидетельств происхождения его «мечтательности» и составляет подробный перечень предметов каменевского обихода, в котором находит предметы типичные как для купеческого, так и дворянского быта. На основании этого он делает вывод, что Каменев принадлежал не к дворянству, а к купечеству, что, в свою очередь, послужило причиной его внутреннего эмоционального конфликта и вызвало романтическую меланхолию. Термин «социография» в применении к методу Залкинда принадлежит У. Фохту. См.: *Фохт У. Р.* Проблематика современной марксистской истории литературы // Печать и революция. 1927. № 1. С. 68—69.

⁴⁶² *Арватов Б. И.* Утилитаризм в литературе // Октябрь. 1925. № 12. С. 100—106. См. также: *Эйхенбаум Б. М.* Литература и писатель // Звезда. 1927. № 5; *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) / Ред. В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум. М., 1929.

⁴⁶³ *Левидов М. Ю.* Самоубийство литературы // Пролетариат и революция. Л., 1925. С. 160—169.

⁴⁶⁴ *Арватов Б. И.* Искусство и производство. М., 1926.

⁴⁶⁵ *Луначарский А. В.* Основы позитивной эстетики. М., 1923.

⁴⁶⁶ Обсуждение с марксистской (Переверзев) точки зрения различной методологии — в исследовании литературы см.: *Фохт У.* Проблематика современной марксистской истории литературы // Печать и революция. 1927. № 1. С. 61—72; № 2. С. 78—92. Краткий обзор направлений в XIX веке, о которых Фохт говорит мало, см.: *Сакулин П. Н.* К проблематике современного литературоведения // Печать и революция. 1926. № 8. С. 75—79. Аннотированную библиографию по различным течениям в теории и критике см.: *Voznesenskiĭ A.* Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—1925 // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. IV. 1927. S. 145—162; Bd. V. 1929. S. 175—199.

⁴⁶⁷ *Бухарин Н. И.* О формальном методе в искусстве // КН. 1925. № 3. С. 255.

⁴⁶⁸ *Caudwell C.* Illusion and Reality. A Study of Sources of Poetry. London, 1955. P. 11—12.

⁴⁶⁹ См.: *Глаголев А.* Рец. на кн.: Пиксанов Н. К. «Два века русской литературы» // КН. 1925. № 4. С. 297—298; *Поспелов Г.* Рец. на кн.: Сакулин П. Н. «Социологический метод в литературоведении» // КН. 1925. № 10. С. 288—290; и рец. на кн.: Сакулин П. Н. «Синтетическое построение истории литературы» // КН. 1926. № 3. С. 255—266. Две последние книги были двумя из предполагаемой пятнадцатитомной серии.

⁴⁷⁰ *Поспелов Г.* К проблеме формы и содержания // КН. 1925. № 5. С. 260.

⁴⁷¹ Для формалистов это незаконная попытка объяснить теории одних рядов (литературы) в терминах других (социологии, психологии и т. д.). См.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 45.

⁴⁷² *Эйхенбаум Б. М.* Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. 1924. № 5. С. 9.

⁴⁷³ *Цейтлин А.* Марксисты и формальный метод // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 114—131.

⁴⁷⁴ См.: *Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. О.* Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. 1928. № 12. С. 36—37. Авторы заявляют, что имманентные законы истории литературы позволяют нам характеризовать перемены, но не объясняют ни темпа перемены, ни причины, почему выбираются те или иные эволюционные направления. Это может сделать только анализ различий между литературой и другими историческими явлениями.

⁴⁷⁵ Так, В. Б. Шкловский приписывал формализму минимальную полезность в тех же терминах, какими в 20-х годах пользовались марксисты: формализм может быть полезен для выработки «терминов» и «технических» вопросов; единственным же правильным методом является марксизм. См.: *Шкловский В. Б.* Памятник научной ошибки // Литературная газета. 1930. 27 января (№ 4). С. 1.

⁴⁷⁶ *Фохт У. Р.* Проблематика современной марксистской истории литературы // Печать и революция. 1927. № 2. С. 90.

⁴⁷⁷ *Жиц Ф.* Рец. на кн.: Шкловский В. Б. «Теория прозы» // КН. 1925. № 1. С. 268.

⁴⁷⁸ См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1928. С. 5—29; Литературоведение. Сборник статей / Ред. В. Ф. Переверзев. М., 1928. Все статьи, особенно: *Беспалов И.* Стиль ранних рассказов Горького. С. 273—347; *Переверзев В. Ф.* К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова. С. 201—209. Школа Переверзева была оригинальной, интересной и слишком утонченной для ее гонителей в 1920-х годах. Сейчас есть признаки, что ее «реабilitируют» (см. недавнее переиздание книги: *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. М., 1965. Первое издание — 1937 г.).

⁴⁷⁹ См.: *Сергиевский И.* Рец. на кн.: Гроссман Л. П. «Пушкин в театральных креслах» // КН. 1926. № 10. С. 244—245; *Розанов И.* Рец. на кн.: Чуковский К. И. «Некрасов. Статьи и материалы» // КН. 1927. № 1. С. 262—264.

Глава VIII Новая литература, 1923—1928

⁴⁸⁰ Письмо Воронского к Горькому от 26 ноября 1927 г. // *Архив*. С. 60. Не ясно, какого Толстого Воронский имеет в виду: «литература наших дней» предполагает Алексея Николаевича Толстого, но любимым писателем Воронского был Лев Николаевич Толстой, да и сравнение с ним, несомненно, больше польстило бы Горькому.

⁴⁸¹ Эволюция Н. Огнева, одного из самых ревностных учеников Пильняка, — пример параллельного развития: от крайнего «орнаментализма» в «Евразии» (КН. 1923. № 1) к репортажу или дневниковым записям в «Дневнике Кости Рябцева», главы из которого печатались в КН в 1926 г. (№ 10) и в 1927 (№ 1).

⁴⁸² См.: *Форш О. Д.* Современники (о Гоголе и его времени; частично) // КН. 1925. № 6; *Огнев Н.* Видения (о поэте Полежаеве) // КН. 1925. № 10; о революционерах: *Тренев К. А.* Пугачевщина. Народная трагедия // КН. 1924. № 2; *Чапыгин А. П.* Разин Степан // КН. 1926. № 1—2; *Евдокимов И. В.* Колокола (о большевистском подполье) // КН. 1926. № 2—6; *Малышкин А. Г.* Февральский снег (о Февральской революции, частично) // КН. 1927. № 3.

⁴⁸³ *Воронский А. К.* О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия» // КН. 1924. № 2. С. 293.

⁴⁸⁴ *Никифоров Г.* Иван Брында // КН. 1925. № 1. С. 145.

⁴⁸⁵ Знаменательное исключение составляет тут повесть Всеволода Иванова «Хабу» (КН. 1925. № 2), которая развернута вокруг строительства железной дороги в глухой тайге. В противоположность принятой Ивановым формуле, природа здесь оказывается побежденной. Критики хвалили Иванова за то, что здесь разум торжествует над инстинктом; однако они не уловили иронии: положительный герой повести, некто Лейзеров, «черноглазый еврей из Минска», — смехотворно нелепая фигура, умирает в тот момент, когда сбывается его мечта.

⁴⁸⁶ *Воронский А. К.* О группе «Октябрь» и «Молодая гвардия». С. 293.

⁴⁸⁷ См.: *Гладков Ф. В.* Письмо к Горькому от 22 октября 1926 г. // *Наследство*. С. 81. См. также ответ на него Горького: Там же. С. 73.

⁴⁸⁸ *Лежнев А. З.* Литературные заметки // *Литературные будни*. М., 1929. С. 201.

⁴⁸⁹ Примером пролетарской трактовки этой темы в «Красной нови» может служить: *Сытин А.* Бой пауков // КН. 1927. № 12; крестьянскую прозу на эту тему указать затруднительно, зато в журнале печаталось много лирических стихотворений крестьянских поэтов.

⁴⁹⁰ См.: *Чистякова М.* Четыре дня // КН. 1923. № 7; *Соколов-Микитов И. С.* Пыль // КН. 1925. № 7.

⁴⁹¹ *Иванов В. В.* Ночь // КН. 1926. № 6; *Плодородие* // КН. 1926. № 3; *Жизнь Тимофея Смокотинина, сына подрядчика* // КН. 1926. № 3; *Полонья* // КН. 1926. № 5.

⁴⁹² См.: *Trilling L.* Introduction // *Babel Isaak. The Collected Stories* / Ed. and tr. by W. Morison. New York, 1960. P. 9—37. Четырнадцать рассказов из «Конармии» (с несколькими изменениями в названиях) были напечатаны в «Красной нови» в 1924 и 1925 гг. Далее все ссылки из «Конармии» по изданию: *Бабель И. Э.* *Конармия*. 3-е изд. М., 1928.

⁴⁹³ *Катаев В. П.* Огонь // *Катаев В. П.* *Растратчики*. Повести и рассказы. М., 1927. С. 187.

⁴⁹⁴ Как в литературе о Гражданской войне были свои герои-воины, так в литературе о НЭП'е были созданы романтические криминальные герои. Самым известным из этого ряда является, пожалуй, Остап Бендер — герой книг И. Ильфа и Е. Петрова.

⁴⁹⁵ *Катаев В. П.* *Растратчики* // КН. 1926. № 10—12.

⁴⁹⁶ *Толстой А. Н.* Голубые города // КН. 1925. № 4.

⁴⁹⁷ *Леонов Л. М.* Вор // КН. 1927. № 1. С. 40.

⁴⁹⁸ Там же. С. 38.

⁴⁹⁹ *Бабель И. Э.* *Смерть Долгушова* // *Бабель И. Э.* *Конармия*. 3-е изд. М.; Л., 1928. С. 59.

⁵⁰⁰ *Бабель И. Э.* После боя // Там же. С. 163.

⁵⁰¹ *Бабель И. Э.* Медали // Там же. С. 37, 39.

⁵⁰² Недостаток места не позволяет продемонстрировать это утверждение здесь в полном объеме; позволю себе привести один короткий пример. Внимательный читатель, несомненно, отмечает, что у Андрея и Анечки, хозяйки комнаты, в которой Кавалеров снимает угол, много общего физически, а также в их отношении к Кавалерову. Оба они — крайне озабочены пищей, совершают чудеса с мертвыми телами, обоим приходится использовать в пищу кишки. Оба — заплывшие жиром и похожи на колбасу. Обоих Кавалеров видит впервые, когда они моются, наполовину обнаженные, а в тазу плавают вычесанные волосы и т. д. «Впадина» — место, где находится зловещая Анечкина плита, и на «впадину» наводит автор мысль читателя, когда описывается пах Андрея. Оба привечают бездомных: Анечка — кошек, Андрей — людей, оба дают Кавалерову постель, но унижают и грозят поглотить [т. е. кастрировать]. Много ключевых образов нанизано вокруг Ивана, когда Кавалеров видит (вернее, выдумывает) его впервые: «Он нес

подушку [постель]. Он на весу держал за ухо большую подушку в желтом напернике [колбаса]. Она ударялась об его колено. От этого появлялись и исчезали впадины [sic]» (*Олеша Ю. К. Зависть* // КН. 1927. № 7. С. 78). Готовясь к лекции, я обнаружил, что мой коллега Уильям Е. Харкинс уже давно работает над романом Олеша «Зависть» в том же направлении и опубликовал свои выводы в интересной статье. См.: *Harkins N. E. The Theme of Sterility in Olesha's Envy* // *Slavic Review*. 1966. September. Vol. XXV. № 3. P. 443—447.

⁵⁰³ Напомним, что Кавалеров, глядя на портрет покойного мужа Анечки, вспоминает о своем отце, а Анечка говорит Кавалерову, что он напоминает ей ее мужа.

⁵⁰⁴ *Фадеев А. А.* Разгром. М., 1935. Этот роман в «Красной нови» не публиковался.

⁵⁰⁵ *Бабель И. Э.* Мой первый гусь // *Конармия*. С. 40—41.

⁵⁰⁶ См.: *Пильняк Б. А.* Рассказ о том, как создаются рассказы // *Пильняк Б. А. Собрание сочинений*. Т. VI. М.; Л., 1929. С. 219—235.

⁵⁰⁷ *Иванов В. В.* Долг // КН. 1923. № 5; *Иванов В. В.* Хлопок // *Иванов В. В. Собрание сочинений*. Т. II. М.; Л., 1928. С. 101—124.

⁵⁰⁸ *Серебрянский М. И.* Эпоха и ее «ровесники» // *На литературном посту*. 1930. № 5—6. С. 23.

⁵⁰⁹ *Бабель И. Э.* Переход через Збруч // *Бабель И. Э. Конармия*. С. 7.

⁵¹⁰ *Леонов Л.* Вор // КН. 1927. № 1. С. 43.

⁵¹¹ Там же. С. 56.

⁵¹² Там же. КН. 1927. № 7. С. 63.

⁵¹³ Там же. КН. 1927. № 1. С. 38.

⁵¹⁴ *Воронский А. К.* Писатель, книга, читатель // КН. 1927. № 1. С. 226—239; См. также: *Воронский А. К.* О том, чего у нас нет // КН. 1925. № 10. С. 255—256.

⁵¹⁵ Контраст между миром естественным и миром созданным — где первый выступает как неизменный и вечный, а второй как меняющийся и угрожающий — проходит через всю советскую литературу, но особенно характерен для двадцатых годов и периода «оттепели». Стоило бы проанализировать это явление как отражение любопытного дуализма, свойственного коммунистическому мышлению. Придуманная в шутку Олешей в «Зависти» чувствующая машина («Офелия») — ничего не скажешь, весьма современна. Между тем наступление машин на человеческое достоинство — один из коренных мифов марксизма, что известно каждому прочитавшему «Капитал».

⁵¹⁶ См.: *Бугаевский В.* Почтамт // КН. 1927. № 4; *Иванова Л.* На смерть Николая Сакко // КН. 1927. № 9; *Багрицкий Э. Г.* Дума про Опанаса // КН. 1925. № 10; поэма о Гражданской войне.

⁵¹⁷ Искусство как познание жизни... С. 351.

⁵¹⁸ Литературные отклики. О группе писателей «Кузница». С. 297—312.

⁵¹⁹ *Толстой Л. Н.* Война и мир. Часть 3. Глава XVI // *Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*. Т. IX. М., 1927. С. 344.

⁵²⁰ *Воронский А. К.* О художественной правде. С. 34.

⁵²¹ *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. С. 83—84.

⁵²² Понятие образа у Воронского — как своего рода моментальный снимок, мгновенное фиксирование правды, — по-видимому, зиждется на вертикальном срезе опыта. Если это так, то отсюда вытекает объяснение, почему ему не удалось создать приемлемую теорию образности, которая соответствовала бы его ранней «горизонтальной» теории «искусство как познание».

⁵²³ Воронский А. К. Искусство видеть мир. *Op. cit.* С. 161.

⁵²⁴ Воронский А. К. Марсель Пруст (К вопросу о психологии художественного творчества) // Воронский А. К. Искусство видеть мир. С. 161.

⁵²⁵ Воронский А. К. Искусство видеть мир. С. 112.

⁵²⁶ В этой связи Г. Поребиной принадлежит интересное наблюдение: Валентин, герой книги «За живой и мертвой водой» — двойник повествователя (Воронского), и она показывает, как несколько ключевых идей Воронского о природе искусства вплетены, в полубеллетристической форме, в ткань книги. См.: *Porebina Gabriela. Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie* (1921—1928). Wrocław-Warsawa-Craców, 1964. S. 137—139.

⁵²⁷ См.: Катаев В. П. Время, вперед! М., 1935; Шолохов М. А. Поднятая целина. Кн. 2 // Шолохов М. А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. VII. М., 1962. С. 191—192.

⁵²⁸ Воронский А. К. Один оглушительный аплодисмент // Альманах «Круг». Кн. VI. 1927. С. 176—184. Пародия не понравилась пролетарским критикам. См.: Коган П. С. Литературные заметки // Правда. 1927. 7 августа. С. 5.

Глава IX

Толстый журнал. Период упадка

⁵²⁹ Молодой рабочей гвардии // Молодая гвардия. 1922. № 1. С. 3.

⁵³⁰ От редакции // Октябрь. 1924. № 1. С. 3—5.

⁵³¹ Согласно Родову, на которого ссылается Л. Кишинская. См.: Кишинская Л. Литературные дискуссии 1922—1925 годов (к истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики) // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 43.

⁵³² От редакции // Звезда. 1924. № 1.

⁵³³ Майский И. М. О культуре, литературе и коммунистической партии // Звезда. 1924. № 3. С. 258—279.

⁵³⁴ Этот декрет Совнаркома от 12 декабря 1921 года имел целью стимулировать публикацию специальной литературы частными издательствами.

⁵³⁵ Ср. гл. IV, прим. 104.

⁵³⁶ От редакции // Сибирские огни. 1922. № 1.

⁵³⁷ Кожевников С., Яновский Н. Старейший журнал // Писатели-сибиряки. Литературно-критические очерки. Новосибирск, 1956. С. 298—321. Эта книга, в целом, дает полезный обзор сибирской литературы.

⁵³⁸ Редкий журнал вдохновил своих авторов на такие теплые и восторженные отзывы, какие вызвали «Сибирские огни». Чтобы получить представление о том, что значил для сибирских писателей этот журнал, см.

заметки двух наиболее известных из его бывших подопечных: *Сейфуллина Л.* О литературе. М., 1958. С. 271—292; *Караваева А.* По дорогам жизни. Дневники, очерки, воспоминания. М., 1957. С. 709—719.

⁵³⁹ *Тальников Д. Л.* О критике, редакторе и толстом журнале // Прожск-тор. 1928. № 32. С. 22.

⁵⁴⁰ *Варейкис И. М.* Об удешевлении и распространении печати // Правда. 1925. 3 марта. С. 1.

⁵⁴¹ *Шкловский В. Б.* Журнал как литературная форма // Журналист. 1924. № 11. С. 41. Шкловский считал, что было бы поучительно проверить в библиотеках, разрезаются ли в «Красной нови» какие-либо страницы, кроме тех, где печатается беллетристика.

⁵⁴² *Тальников Д. Л.* О критике, редакторе и толстом журнале. С. 22.

⁵⁴³ Ср.: *Ермилов В. В.* Путь «Молодой гвардии» // Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 191—195.

⁵⁴⁴ *Максимов А. А.* Из истории первых «толстых» советских журналов (1921—1925 гг.) // Ученые записки ЛГУ. № 245. Серия филологических наук. № 43. Л., 1957. С. 71.

⁵⁴⁵ Там же.

⁵⁴⁶ *Нарбут В. И.* Художественная литература в 1924 и 1925 гг. // Журналист. 1926. № 1. С. 15.

⁵⁴⁷ *Нарбут В. И.* Книжно-журнальное дело // Журналист. 1925. № 5. С. 17.

⁵⁴⁸ *Нарбут В. И.* Художественная литература в 1924 и 1925 гг. С. 13.

⁵⁴⁹ Там же. Шестью государственными издательствами были: Госиздат; Ленгиз; Прибой; Молодая гвардия, Земля и Фабрика; Новая Москва.

⁵⁵⁰ Там же. С. 15.

⁵⁵¹ *Лебедев Д.* Журналы СССР // Журналист. 1923. № 7. С. 35—36.

⁵⁵² Об этой проблеме см.: *Степанов Б. П.* Распространение, экспедирование и доставка газет и журналов в СССР. М., 1955.

⁵⁵³ См.: *Назаров А. И.* Очерки истории советского книгоиздательства. М., 1952. С. 87—88; *Бройдо Г. И.* Из итогов работы Госиздата за 1925 год // Правда. 1926. 7 мая. С. 5.

⁵⁵⁴ См.: Об издательской работе (Постановление Центрального Комитета от 15 августа 1931 г.) // О партийной и советской печати. М., 1954. С. 422. В постановлении отмечалось дублирование и непроизводительные траты в журналах, после чего их число сократили — вероятно, в порядке рационализации — с 2112 в 1932 г. до 1861 в 1934. В начале первой пятилетки издательская система подверглась реорганизации. В 1928—1929 гг. многие издательства были слиты с Госиздатом. В 1930 г. был образован ОГИЗ (Объединение государственных издательств РСФСР), сверхучреждение, куда вошел и Госиздат. См.: *Назаров А. И.* Там же. С. 158.

⁵⁵⁵ См.: Три съезда // Журналист. 1923. № 4. С. 3—8; О задачах секции работников печати // Журналист. 1922. № 1. С. 52—53; Конеч разброду // Журналист. 1922. № 1. С. 3—4; Партийное совещание о печати // Журналист. 1923. № 1. С. 59—60.

⁵⁵⁶ О литературных работниках // Правда. 1921. 2 сентября. С. 2; см. также: Оплата литературного труда // Печать и революция. 1921. № 2. С. 236.

⁵⁵⁷ К положению работников искусств // Правда. 1925. 28 апреля. С. 5. После денежной реформы в середине 1925-х ставка за печатный лист равнялась 105 рублям.

⁵⁵⁸ Там же. Червонец, введенный в 1922 г. и просуществовавший до 1947 года, равнялся десяти рублям.

⁵⁵⁹ *Ингулов С. Б.* Как живет и работает советский писатель // Правда. 1925. 30 сентября. С. 3.

⁵⁶⁰ *Топор В.* Пора упорядочить оплату литературного труда // Журналист. 1925. № 11. С. 26—27.

⁵⁶¹ *Ингулов С. Б.* Как живет и работает советский писатель. С. 3.

⁵⁶² Там же. См. также: *Воронский А. К.* Дела литературные // Прожектор. 1923. № 22. С. 21; *Полонский В. П.* Заметки журналиста // Печать и революция. 1926. № 7. С. 86—90.

⁵⁶³ Патент требовал Районный финансовый отдел (Райфинотдел) от каждого, кто жил на литературный заработок. В патенте удостоверялось, что такому-то разрешается заниматься частной работой в течение определенного срока. Каждые шесть месяцев патент подлежал возобновлению и каждый раз с обладателя его взималось 32 рубля. См.: *Вересаев В. В.* К положению работников искусств. С. 5.

⁵⁶⁴ *Воронский А. К.* О художественном слове в наши дни // Правда. 1921. 11 сентября. С. 1.

⁵⁶⁵ Там же.

⁵⁶⁶ *Воронский А. К.* Дела литературные. С. 21.

⁵⁶⁷ Этот факт, все больше и больше занимавший и огорчавший Воронского, заставил его, в 1928 году, поставить вопрос, не поощряет ли улучшение экономическое положение писателя, за которое он сам всегда боролся, халтуру. См.: *Воронский А. К.* Искусство видеть мир. С. 21—22.

⁵⁶⁸ *Ермилов В. В.* Путь «Молодой гвардии» // Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 195.

⁵⁶⁹ См.: *Маяковский В. В.* Подождем обвинять поэтов // КН. 1926. № 4; *Садофьев И.* Победители и побежденные // КН. 1926. № 2.

⁵⁷⁰ *Яровой П.* Сквозь строй // Рабочий журнал. 1925. № 3. С. 96.

⁵⁷¹ *Асеев Н. Н.* Бродячая литература // Журналист. 1926. № 10. С. 29.

⁵⁷² Все цифры даны по статье: *Нарбут В. И.* Художественная литература в 1924 и 1925 гг. С. 16. Нарбут также дает некоторые сведения о пяти организациях, указывая членов и нечленов партии, соципроисхождение и пол. Две другие крупные организации, указанные в статье, — Ленинградское (независимое) отделение Всероссийского союза писателей, насчитывающее 250—300 членов на 1 октября 1925 г., и Союз поэтов с 100—150 членами. Цифры на 1924 г. отсутствуют. Согласно данным, приведенным С. И. Гусевым, на весну 1927 г. в ВСП состояло 800 литераторов. См.: *Гусев С. И.* Какая федерация писателей нам нужна? // Правда. 1927. 30 апреля. С. 5.

⁵⁷³ *Авербах Л. Л.* Речь на совещании в Отделе печати ЦК 9—10 мая 1924 г. // К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924. С. 40—41.

⁵⁷⁴ *Авербах Л. Л.* О литературной политике партии // На посту. 1925. № 1. С. 50—51.

- ³⁷⁵ *Ингулов С. Б.* Как живет и работает советский писатель. С. 3.
- ³⁷⁶ Ко всем писателям СССР // Жизнь искусства. 1926. № 43. С. 14. Анкета была повторена в №№ 44 и 45. Среди ответивших на вопросы были писатели: Замятин, Алексей Толстой, Федор Сологуб, Федин, Михаил Козаков.
- ³⁷⁷ *Воронский А. К.* О федерации советских писателей // КН. 1927. № 4. С. 217. См. также: *Воронский А. К.* О пролетарском искусстве // КН. 1923. № 7. С. 274.
- ³⁷⁸ *Наседкин В. Ф.* К двухлетию «Перевала» // Перевал. Сб. IV. М., 1926. С. 167.
- ³⁷⁹ От редакции // Перевал. Сб. I. М.; Л., 1924.
- ³⁸⁰ Перевал // Перевал. Сб. III. М.; Л., 1925. С. 251.
- ³⁸¹ Там же. С. 254.
- ³⁸² А именно по статье «На перевале» (КН. 1923, № 6). Это же название было использовано Андреем Белым для его известного эссе о кризисе русской культуры («На перевале» Берлин, 1923), однако его влияние в этом случае маловероятно.
- ³⁸³ *Наседкин В. Ф.* К двухлетию «Перевала». С. 170.
- ³⁸⁴ Там же. С. 171.
- ³⁸⁵ Перевал. III. С. 251.
- ³⁸⁶ *Наседкин В. Ф.* К двухлетию «Перевала». *Op. cit.* С. 171.
- ³⁸⁷ *Воронский А. К.* О «Перевале» и перевальцах // Проектор. 1925. № 4. С. 19—21. Замечания Наседкина в: «К двухлетию «Перевала»». См. также: *Лежнев А. З.* О «Перевале» // Вопросы литературы и критики. М.; Л., 1924. С. 165—176.
- ³⁸⁸ Декларация Всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал» // КН. 1927. № 2. С. 233—236.
- ³⁸⁹ Резолюция Третьей московской конференции пролетарских писателей в октябре 1924 г. // История русской советской литературы (Хроника). Т. I. М., 1958. С. 639.
- ³⁹⁰ *Воронский А. К.* О «Перевале» и перевальцах. *Op. cit.* С. 19—21.
- ³⁹¹ *Glinka G.* Pereval: The Withering of Literary Spontaneity in the USSR // Program on the USSR. East European Fund, Inc. Mimeograph Series № 40. New York, 1953. P. 18 (текст статьи на русском языке). Воронский участвовал в собрании Северовосточного отделения «Перевала», которое состоялось в Вологде в 1926 году, как представитель Московской организации. См. его письмо к Горькому от 16 февраля 1927 г. (*Архив*. С. 46).
- ³⁹² *Наседкин В. Ф.* К двухлетию «Перевала». С. 171.
- ³⁹³ Всем провинциальным организациям // Перевал. Сб. III. М.; Л., 1925. С. 254—255.
- ³⁹⁴ С. И. Гусев указывал в 1927 г., что число членов «Перевала» равно 250, однако он не уточнял, относится ли это только к Московскому отделению (что сомнительно), или к общей численности всей организации, включая провинциальные группы (*Гусев С. И.* Какая федерация писателей нам нужна? // Правда. 1927. 30 апреля. С. 5).
- ³⁹⁵ *Наседкин В. Ф.* К двухлетию «Перевала». С. 170, 168.
- ³⁹⁶ *Glinka G.* Pereval... P. 19.

⁵⁹⁷ Декларация... С. 236.

⁵⁹⁸ Там же. С. 234.

⁶⁰⁰ Там же. С. 235.

⁶⁰¹ Согласно С. И. Гусеву. См.: *Гусев С. И.* Какая федерация писателей нам нужна? С. 5.

⁶⁰² «Видимо» — потому что единственное упоминание об этом докладе я нашел у С. И. Гусева (Там же.), который цитирует из него несколько строк. Гусев пытается показать, что Воронский одобрил федерацию и, следовательно, не имеет оснований жаловаться (см. прим. 581).

⁶⁰³ Письмо Ф. В. Gladкова к Горькому от 7 апреля 1927 г. // *Наследство*. С. 93.

⁶⁰⁴ *Воронский А. К.* О федерации советских писателей // КН. 1927. № 4. С. 216.

⁶⁰⁵ *Воронский А. К.* Об ужасной крокодиле, о федерации писателей и фальшивых фразах (Открытое письмо тов. Гусеву) // КН. 1927. № 6. С. 242. Согласно Воронскому, в федерации две трети всех решающих голосов принадлежало ВАППу и его сторонникам, одна треть — ВСП, а остальным — ничего (С. 241). См. ответ Авербаха: *Авербах Л. Л.* Литературные дискуссии текущего года // На литературном посту. 1927. № 13. С. 7.

⁶⁰⁶ *Гусев С. И.* Какая федерация писателей нам нужна?

⁶⁰⁷ Декларация Всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал». С. 235.

⁶⁰⁸ Понятно, что после своего опыта с ФОСПом Воронский, по всей видимости, охладел к идее массовой организации. В одной из последних его статей есть предложение организовать ряд «школ» (возможно, внутри существующих литературных групп), где будут заниматься специальными проблемами: «Пусть одни займутся вопросом о сознательном и бессознательном, другие — психологией и динамикой восприятия, третьи поставят своей задачей «открыть» труд, четвертые сосредоточат свое внимание на диалектике искусства и т. д.» (*Воронский А. К.* Искусство видеть мир. С. 113).

⁶⁰⁹ Об издательской работе. Постановление ЦК ВКП(б) от 15 августа 1931 г. // О партийной и советской печати. М., 1954. С. 442.

⁶¹⁰ *Горький А. М.* Что должен знать наш массовый читатель? // Правда. 1933. 3 июля. С. 2.

⁶¹¹ Обзор русской литературы за 1850 год // Современник. Т. XXV. СПб., 1851. Секция III. С. 7—9.

⁶¹² См. письмо Н. Г. Чернышевского к Н. И. Костомарову в 1853 г., процитированное в кн.: *Дементьев А. Г.* Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. С. 105. Это письмо не включено в шестнадцатитомное полное собрание сочинений Чернышевского (М., 1939—1953).

Глава X Эпилог

⁶¹³ Литературная энциклопедия. Т. II. М., 1929. С. 313.

⁶¹⁴ *Ставский В. П.* Сделать все практические выводы // Литературная газета. 1936. 27 августа. С. 2.

⁶¹⁵ *Иванов В.* О литературных группировках и течениях 20-х годов // Знамя. 1958. № 5. С. 199.

⁶¹⁶ *Carr E. H.* The Interregnum, 1923—1924. A History of Soviet Russia. Vol. IV. London, 1954. P. 297, 338. Некоторые из подписавших платформу дополняли текст замечаниями (приведены в переводе Е. Г. Карра на с. 367—373), в которых высказывали согласие или оговорки в отношении отдельных пунктов. Подпись Воронского стоит рядом с подписями А. Бубнова и В. Смирнова, в то время членов редакционной коллегии «Красной нови». В своей автобиографии Троцкий один раз упоминает Воронского: «Здесь узнали мы из газет о новом аресте нескольких сот человек, в том числе 150 так называемого «троцкистского центра», опубликованы имена <...> Воронского, лучшего нашего литературного критика» (*Trotsky L.* My Life. New York, 1930. P. 564. Цит. по: *Троцкий Л. Д.* Моя жизнь. М., 1991. С. 537).

⁶¹⁷ Cp.: *Deutscher J.* The Prophet Unarmed. Trotsky, 1921—1929. London, 1959. Passim.

⁶¹⁸ См.: *Горбунов В. В.* Борьба В. И. Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта // Вопросы истории КПСС. 1958. № 1. С. 32.

⁶¹⁹ О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954. С. 270.

⁶²⁰ Там же. С. 311.

⁶²¹ *Варейкис И. М.* О нашей линии в художественной литературе и о пролетарских писателях // Правда. 1925. 18 февраля. С. 5.

⁶²² О политике партии в области художественной литературы // Правда. 1925. 1 июля. С. 6.

⁶²³ Согласно Г. Ермолаеву, «написал это постановление» Бухарин. См.: *Ermolaev H.* Soviet Literary Theories, 1917—1934. The Genesis of Socialist Realism. Berkeley and Los Angeles, 1963. P. 45—46.

⁶²⁴ *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. 2-е изд. М., 1924. С. 44—86.

⁶²⁵ О политике партии... С. 6.

⁶²⁶ См.: В Центральном комитете РКП(б) // Правда. 1925. 7 июня. С. 5; *Бляхин Л.* О руководстве книгоиздательской деятельностью // Правда. 1925. 21 мая. С. 1; *Кнорин В.* Театр и социалистическое строительство // Правда. 1927. 22 мая. С. 3; Всесоюзное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) // Правда. 1927. 11 мая. С. 4; 1927. 13 мая. С. 4.

⁶²⁷ Лицо наших противников. А. Воронский // На литературном посту. 1930. № 21—22. С. 4, 3.

⁶²⁸ *Гроссман-Рощин И.* Искусство изменять мир // На литературном посту. 1929. № 4—5. С. 33. Авторский курсив снят.

⁶²⁹ *Лежнев А. З.* Разговор в сердцах. М., 1930; *Горбов Д. А.* В поисках Галатеи. М., 1928; *Замошкин Н. И.* Литературные межи. М., 1930; *Пакент-рейгер С.* Заказ на вдохновение. М., 1930. Горбов также высказал мысль, прямо противоположную плехановской: чтобы создавать полноценное искусство, художник непременно должен находиться в гармонии со своим классом. В этом Горбов отходил от своих сотоварищей по «Перевалу» и от Воронского. (См.: *Горбов Д. А.* Путь Горького; цитируется в: *Авербах Л. Л.* Долой Плеханова. [Куда растет школа Воронского] // На литературном посту. 1928. № 20—21. С. 24). В. Фриче выступил с резкой критикой этой

идеи, указывая, среди прочего, что такое положение сделает совершенно невозможным существование пролетарского искусства. См.: Фриче В. М. Откровения мистера и миссис Бритлинг об искусстве // Печать и революция. 1929. № 4. С. 8—17.

⁶³⁰ Серебрянский М. И. Эпоха и ее «ровесники» // На литературном посту. 1930. № 5—6. С. 24. Типичной для яростных нападок на Лежнева является статья В. В. Ермилова «Гармонический обыватель» (На литературном посту. 1929. № 11—12. С. 19—33).

Другие критические нападки руководства РАППа на «Персвал» см.: Против реакционной школы Воронского. Резолюция секции литературы, искусства и языка Коммунистической академии о содружестве писателей «Перевал» // Печать и революция. 1930. № 5—6. С. 100; Авербах Л. Л. Долой Плеханова... С. 15—30. Отзывы Литфронта (просуществовавшей недолго (1930) коалиции переверзевцев и левой оппозиции внутри РАППа) см.: Бочачер М. Гальванизированная воронщина // Печать и революция. 1930. № 3. С. 12—13; Блюм Э. Буржуазно-либеральная критика за работой // Печать и революция. 1930. № 5—6. С. 18—29; Гельфанд М. Литературные заметки // Правда. 1929. 19 мая. С. 5. Краткие сведения о Литфронте см.: Ermolaev H. Soviet Literary Theories, 1917—1934... P. 102—104.

⁶³¹ Первая цитата из: Гребенщиков М. Непогребенные мертвецы (О «Персвале» и «перевальцах») // Комсомольская правда. 1930. 8 марта. С. 3; вторая из: Против реакционной школы Воронского... С. 106; третья из: Бочачер М. Гальванизированная воронщина... С. 22. В этих статьях упоминались: рассказ П. А. Павленко «Шематоны», рассказ М. М. Пришвина «Медведь» и рассказ Н. Н. Зарудина «Древность».

⁶³² Против реакционной школы Воронского... С. 106. В повести Слетова «Мастерство», талантливый ученик скрипача Луиджи, ослепляет своего учителя, Martino жаждет познать законы, по которым творится подлинное искусство.

⁶³³ Серебрянский М. И. Эпоха и ее «ровесники». С. 23.

⁶³⁴ Против реакционной школы Воронского... С. 107.

⁶³⁵ Glinka G. Pereval... P. 67.

⁶³⁶ См.: Там же. С. 24—27.

⁶³⁷ Хроника // Печать и революция. 1929. № 1. С. 188.

⁶³⁸ См.: Babel Isaak. The Lonely Years 1925—1939 / Ed. Nathalie Babel. New York, 1964. P. 128.

⁶³⁹ Письмо Воронского к Горькому от 25 января 1931 г. // Архив. С. 78.

⁶⁴⁰ И. Смирнов в публикации «Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину» (Новый мир. 1964. № 12. С. 219) дает 1930 г.; в примечаниях к книге «Горький и советские писатели» (Наследство. С. 94) указан 1931 г.

⁶⁴¹ Письмо Воронского к Горькому от 2 апреля 1931 // Архив. С. 78—79.

⁶⁴² См.: Воронский А. К. Рассказы и повести. М., 1933. Три повести были опубликованы в «Новом мире» за 1934 в № 9 и № 10.

⁶⁴³ Воронский А. К. Из книги «Гоголь» (к 80-летию со дня рождения критика) // Новый мир. 1964. № 8. С. 228—237. См. также: Манн Ю. В. Предисловие // Там же. С. 228—230.

⁶⁴⁴ См.: Архив. С. 371. Примечание, в котором упомянута эта рукопись и даны из нее выдержки.

⁶⁴⁵ Раскольников Ф. Ф. По литературным вечерам и конференциям // На литературном посту. 1928. № 1. С. 94.

⁶⁴⁶ Н. Н. Обзор «Красной нови». 1928. № 12 // На литературном посту. 1929. № 1. С. 67.

⁶⁴⁷ См.: Тальников Д. Л. Литературные заметки // КН. 1929. № 2. (Особенно с. 189—195). Эта статья подверглась нападкам М. Гельфанда. См.: Гельфанд М. Журнальное обозрение // Печать и революция. 1929. № 4. С. 80—96. См. также: Ломинадзе Г. «Красная новь» в 1928 году // Молодая гвардия. 1928. № 10. С. 215—223.

Левая оппозиция в ВАППе давно уже утверждала, что руководство ВАППа находится под воздействием «воронщины» (см. заявления Родова и других в: Письма в редакцию // Печать и революция. 1928. № 3. С. 196—222). Все эти различия между группировками были отброшены, когда партия установила полный контроль над литературой. Воронский, перевальцы, руководители РАППа, литфронтовцы, «правые» уклонисты — всех с поразительной легкостью смели в одну общую кучу. Так, П. Юдин, один из философов новой «ленинской» (т. е. сталинской) линии писал: «И в области литературоведения, где кроме сильного влияния в течение нескольких лет воронщины и переверзевщины, сочетавших в основном механические взгляды с идеалистическими, имело место и прямое влияние деборинской методологии, которая наиболее ярко представлена Беспаловым, Зониным и рядом других непосредственных учеников Деборина. Деборинщина также серьезно сказалась на работах Авербаха, Либединского, Ермилова и др.» (Юдин П. За дальнейшее развернутое наступление на теоретическом фронте // За марксистско-ленинское учение о печати. М., 1932. С. 6). Библиографию огромной литературы по полемике конца 1920-х см.: Литературные дискуссии (Библиографический выпуск № 1). М., 1931.

⁶⁴⁸ Лезнев А. З. «Красная новь» за 1928 год // Печать и революция. 1929. № 1. С. 119. Ср. также письмо директора Государственного издательства А. Б. Халатова к Горькому от 15 января 1932 г., в котором тот сетовал, что «новый портфель «Красной нови» очень слаб и мы еще далеки от того, чтобы этот журнал стал ведущим» (Архив. Кн. I. М., 1964. С. 258).

⁶⁴⁹ Панферов Ф. И. Писатели о «толстых журналах» // На литературном посту. 1928. № 24. С. 60.

⁶⁵⁰ О том, что РАПП заимствовал у Воронского, см.: Brown E. J. The Proletarian Episode in Russian Literature. New York, 1953. P. 58—86.

⁶⁵¹ См.: Lukacs G. The Meaning of Contemporary Realism. London, 1963. P. 13—16, где высказывается предположение, что борьба за мир, будучи всеобщей, сотрет классовые (и национальные) границы. Интересно будет увидеть, пробьет ли эта идея, столь укоренившаяся сейчас в политической жизни сторонников коммунизма и столь напоминающая концепцию Воронского о прогрессивном идеале как основе искусства, какую-то брешь в советской марксистской эстетике.

⁶⁵² О том же убедительно говорит Абрам Терц. См.: Tertz A. On Socialist Realism. New York, 1960.

⁶⁵³ См.: Русская литература XX века (Дореволюционный период) Хрестоматия / Сост. и ред. Н. А. Трифонов. М., 1962.

⁶⁵⁴ *Белинский В. Г. Литературные мечтания* // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. I. М., 1953. С. 22. Курсив снят.

⁶⁵⁵ *Кишинская Л. Литературная дискуссия 1922—1925 годов (К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики)* // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 35—55; *Машинский С. Пути и перепутья* // Там же. 1966. № 5. С. 70—90.

⁶⁵⁶ *Воронский А. К. Литературно-критические статьи* / Сост. Г. А. Воронская, А. Г. Дементьев. М., 1963 г. Вступительная статья А. Г. Дементьева озаглавлена «А. Воронский — критик» (С. 3—46). Первые две цитаты со с. 34, третья — с. 24.

⁶⁵⁷ См., например: *История русского советского романа*. Т. I. М.; Л., 1965. Там процитированы некоторые мнения Воронского о Всеволоде Иванове, Замятине и Андрее Белом.

⁶⁵⁸ *Куванова Л. К. Фурманов и Бабель* // Из творческого наследия советских писателей. Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С. 501. См. также: *Дементьев А. Г. А. Воронский — критик*. С. 35. Куванова освещает этот вопрос подробно. Она делает вывод, что в записях есть неточности и что Фурманов использовал только те части статьи Воронского (Литературные силуэты // КН. 1924. № 5), с которыми был согласен.

⁶⁵⁹ *Манн Ю. Предисловие* // Новый мир. 1964. № 8. С. 228—230.

⁶⁶⁰ *Смирнов И. Письмо А. К. Воронского В. И. Ленину* // Новый мир. 1964. № 12. С. 213, 215.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Приводимые ниже работы предназначены служить читателю и не являются исчерпывающим перечнем использованных в данном исследовании источников или цитируемых в нем статей и книг. Две категории произведений — статьи из самой «Красной нови» и художественная проза — вообще отсутствуют за недостатком места. И то и другое читатель найдет в соответствующих главах.

I. Мемуары и письма

- Вересаев В. В.* Воспоминания. 2-е изд. М., 1938.
- Воронский А. К.* За живой и мертвой водой. Кн. 1. М., 1927; Кн. 2. М., 1929.
- Дельвиг А. И.* Мои воспоминания. Т. 1—4. М., 1912—1913.
- Зайцев Б. К.* Москва. Munich, 1960.
- Замятин Е. И.* Лица. New York, 1951.
- Зелинский К. Л.* На рубеже двух веков. М., 1959.
- Иванов В. В.* Повести, рассказы, воспоминания. М., 1952.
- Иванов Г. В.* Петербургские зимы. New York, 1952.
- Караваева А. А.* По дорогам жизни. Дневники, очерки, воспоминания. М., 1957.
- Литовский О.* Так и было. Очерки. Воспоминания. Встречи. М., 1958.
- Никулин Л. В.* Люди и странствия. Воспоминания и встречи. М., 1962.
- Оцуп Н. А.* Современники. Paris, 1961.
- Подъячев С. П.* Моя жизнь. М., 1934.
- Рождественский В. А.* Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.; Л., 1962.
- Сейфуллина Л. Н.* О литературе. М., 1958.
- Федин К. А.* Горький среди нас: В 2 т. М., 1943—1944.
- Федин К. А.* Писатель, искусство, время. М., 1957.
- Фурманов Д. А.* Из дневника писателя. М., 1934.
- Ходасевич В. Ф.* Литературные статьи и воспоминания. New York, 1954.
- Чуковский К. И.* Из воспоминаний. М., 1959.
- Шагинян М. С.* Дневники 1917—1931. Л., 1932.
- Шестидесятые годы. М. А. Антонович. Воспоминания. Г. З. Елисеев. Воспоминания / Под ред. В. Е. Евгеньева-Максимова и Г. Ф. Тизенгаузена. М.; Л., 1933.
- Шкловский В. Б.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания, 1917—1922. М.; Берлин, 1923.
- Trotsky L. D.* My Life. New York, 1930.

II. Работы о журналах и проблемах печати

- Бас И.* Большеви́стская печать в годы империалистической войны. М., 1939.
- Бузляков Н. И.* Вопросы планирования печати в СССР. М., 1957.
- Дементьев А. Г.* Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. М., 1951.
- Евгеньев-Максимов В. Е.* Некрасов и его современники. М., 1930.
- Евгеньев-Максимов В. Е.* Очерки по истории социалистической журналистики в России XX века. М., 1927.
- Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» при Чернышевском и Добролюбо́ве. Л., 1936.
- Кузнецов Ф.* Журнал «Русское слово». М., 1965.
- Кузьмичев В.* Печатная агитация и пропаганда. М., 1930.
- Кулешов В. И.* «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959.
- Очерки истории русской советской журналистики, 1917—1932 / Ред. А. Г. Дементьев. М., 1966.
- Clive John L.* Scotch Reviewers. The Edinburgh Review, 1802—1815. Cambridge, Mass., 1957.
- Friedburg Maurice.* Russian Classics in Soviet Jackets. New York, 1962.
- Hoffman Frederick J., Charles Ellen, Carolyn F. Ulrich.* The Little Magazine. A History and a Bibliography. Princeton, 1946.
- Morino Lina.* La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des lettres. 6th ed. Paris, 1939.
- Mott Frank L.* A History of American Magazines. 4 vols. Cambridge, Mass., 1938—1957.

III. История, теория, критика

- Авербах Л. Л.* За пролетарскую литературу. Л., 1926.
- Арватов Б. И.* Искусство и классы. М.; Пг., 1923.
- Аронсон М. И., Рейсер С. А.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929.
- Балухатый С. Д.* Теория литературы. Аннотированная библиография. I. Общие вопросы. Л., 1929.
- Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959.
- Богданов А. А.* О пролетарской культуре. М.; Л., 1924.
- Витман А. М., Покровская Н. Д., Эттингер М. Е.* Восемь лет русской художественной литературы (1917—1925). М., 1926.
- Вопросы литературы и драматургии (Диспуты в Госуд. Академическом Малом театре в Москве 26 мая 1924 под председательством А. В. Луначарского). Л. 1924.
- Воронский А. К.* На стыке. М. 1923.
- Воронский А. К.* Искусство и жизнь. М.; Пг., 1924.
- Воронский А. К.* Об искусстве. М., 1925.
- Воронский А. К.* Литературные записи. М. 1926.
- Воронский А. К.* Литературные типы. М., 1927.

- Воронский А. К. Искусство видеть мир. М., 1928.
- Воронский А. К. Литературные портреты: В 2 т. М., 1929.
- Воронский А. К. Литературно-критические статьи / Сост. Воронская Г. А., Дементьев А. Г. М., 1963.
- Глинка Г. А. На перевале. New York, 1954.
- Горбачев Г. Е. Современная русская литература. 3 изд. М.; Л., 1931.
- Горбов Д. А. В поисках Галатеи. М., 1928.
- Горький А. М. О литературе. Статьи и речи, 1928—1936. М., 1937.
- Госплан литературы (Литературный центр конструктивистов — ЛНЦК). М., 1925.
- Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) / Ред. В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум. М., 1929.
- Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1961—1964.
- Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1865—1867.
- Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг, б.д.
- Залкинд Г. Г. П. Каменев (1772—1803). Опыт имущественной характеристики первого русского романтика. Казань, 1926.
- Замошкин Н. И. Литературные межи. М., 1930.
- Иванов В. О литературных группировках и течениях 20-х годов // Знамя. 1958. № 5. С. 190—209; № 6. С. 179—198.
- Иванов-Разумник Р. В. История русской общественной мысли. 4-е изд. СПб., 1914.
- Ингулов С. Б. Как живет и работает советский писатель // Правда. 1925. 3 октября. С. 3.
- Интеллигенция и революция. Сборник статей М. Н. Покровского. Н. Л. Мещерякова, Вяч. Полонского и А. Воронского. М., 1922.
- Каверин В. А. Легенда о журнальном триумvirате // Звезда. 1929. № 1. С. 160—192.
- К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. М., 1924.
- Коган П. С. Литература великого десятилетия. М.; Л., 1927.
- Коган П. С. Наши литературные споры. М., 1927.
- Левидов М. Ю. Самоубийство литературы // Звезда. 1925. № 1. С. 253—262.
- Лежнев А. З. Разговор в сердцах. М., 1930.
- Лежнев А. З. Вопросы литературы и критики. М.; Л., 1926.
- Лежнев А. З., Горбов Д. А. Литература революционного десятилетия. М., 1929.
- Ленин В. И. О интеллигенции. М., 1925.
- Литературные дискуссии. Библиографический выпуск № 1. М., 1931.
- Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века / Ред. Н. Л. Бродский. М.; Л., 1930.
- Литературоведение. Сборник статей / Ред. В. Ф. Переверзев. М., 1928.
- Лифшиц М. А. Ленин о культуре и искусстве. Сборник статей и отрывков. М., 1938.
- Луначарский А. В. Основы позитивной эстетики. М., 1923.
- Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957.
- Луначарский А. В. Тезисы о задачах марксистской критики // Новый мир. 1928. № 6. С. 188—196.

- Львов-Рогачевский В. Л.* Новейшая русская литература. 5-е изд. М., 1926.
- Маркс и Энгельс об искусстве / Ред. А. В. Луначарский. Сост. Ф. П. Шиллер, М. А. Лифшиц. М., 1933.
- Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
- Овсянко-Куликовский Д. Н.* История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX века: В 2 т. М., 1906.
- Пакентрейгер С.* Заказ на вдохновение. М., 1930.
- Писарев Д. И.* Сочинения в четырех томах. М., 1955—1956.
- Писатели-сибиряки. Литературно-критические очерки. Новосибирск, 1956.
- Плеханов Г. В.* Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958.
- Полонский В. П.* Очерки литературного движения революционной эпохи. 2-е изд. М.; Л., 1930.
- Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1940.
- Правдухин В. П.* Литературная современность, 1920—1924. М., 1924.
- Проблемы социалистического реализма. М., 1961.
- Пролетариат и литература. Сборник статей. Л., 1925.
- Родов С. А.* В литературных боях. М., 1926.
- Розанов И. Н.* Путеводитель по современной русской литературе. М., 1929.
- Саянов В. М.* Современные литературные группировки. Л., 1928.
- Сборник пролетарских писателей / Ред. А. М. Горький, А. Серебров, А. П. Чапыгин. Пг., 1918.
- Смена вех. Сборник статей. Прага, 1921.
- Современная русская критика, 1918—1924 / Ред. И. Оксенов. Л., 1925.
- Столяров А.* Диалектический материализм и механисты. Л., 1938.
- Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.
- Судьбы современной интеллигенции. Сборник докладов и речей А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, Н. И. Бухарина, Ю. В. Ключникова. М., 1925.
- Тарсис В. Я.* Современные русские писатели. Л., 1930.
- Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер / Ред. Г. Л. Абрамович и др. М., 1962.
- Толстой Л. Н.* Что такое искусство // Полное собрание сочинений. Т. XXX. М., 1951.
- Троцкий Л. Д.* Литература и революция. 2-е изд. М., 1924.
- Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов / Ред. Некрасов Н. А. СПб., 1845.
- Фриче В. М.* Проблемы литературоведения. 2-е изд. М.; Л. 1926.
- Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1939—1953.
- Чуковский К. И.* Футуристы. Игорь Северянин, Крученых, В. Хлебников, Вас. Каменский, Вл. Маяковский. Пг., 1922.
- Эйхенбаум Б. М.* Литература и писатель // Звезда. 1927. № 5. С. 121—140.

- Aaron Daniel.* Writers on the Left. New York, 1965.
- Abrams M. H.* The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. New York, 1958.
- Albérès R. M.* L'Aventure intellectuelle du XXe siècle; panorama des littératures européennes, 1900—1959. Paris, 1959.
- Anfänge des russischen Futurismus. Tschizewskij D. // Heidelberger Slavische Texte. № 7. Wiesbaden, 1963.
- Art and Psychoanalysis / Ed. by W. Phillips. Cleveland and New York, 1963.
- Bauer Raymond.* The New Man in Soviet Psychology. Cambridge, Mass., 1952.
- Belinsky V.* Selected Philosophical Works. Moscow, 1956.
- Bergson Henri.* L'Evolution créatrice. 52-d ed. Paris, 1940.
- Blok Aleksandr.* The Spirit of Music / Trans. By J. Freiman. London, 1946.
- Brang Peter.* Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung, 1770—1811. Wiesbaden, 1960.
- Brown Edward J.* The Proletarian Episode in Russian Literature. New York, 1953.
- Brown Edward J.* Russian Literature Since the Revolution. New York, 1963.
- Carr E. H.* The Interregnum, 1923—1924 (A History of Soviet Russia). Vol. IV. London, 1954.
- Caudwell C.* Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry. London, 1955.
- Chernyshevsky N. G.* Selected Philosophical Essays. Moscow, 1953.
- Comte August.* Cours de philosophie positive. 6 vols. Paris, 1835—1852.
- Daniels R. V.* The Conscience of the Revolution: Communist Opposition in Soviet Russia. Cambridge, Mass., 1960.
- Deutscher J.* The Prophet Unarmed: Trotsky, 1921—1929. 3 vols. London, 1959.
- Dobrolyubov N. A.* Selected Philosophical Essays / Trans. by J. Fineberg. Moscow, 1948.
- Erlich V.* Russian Formalism: History, Doctrine. 's-Gravenhage, 1955.
- Ermolaev Hermann.* Soviet Literary Theories, 1917—1934: The Genesis of Socialist Realism. Berkeley and Los Angeles, 1963.
- Fischer Ernst.* The Necessity of Art: A Marxist Approach. Baltimore, 1963.
- Glinka Gleb.* Pervel: The Withering of Literary Spontaneity in the USSR. Research Program on the USSR. Mimeograph Series. № 40. New York, 1963.
- Gorky M.* Culture and People. New York, 1939.
- Howe Irving.* Politics and the Novel. New York, 1957.
- Hyman Stanley Edgar.* The Armed Vision. Rev. ed. New York, 1955.
- Knox Israel.* The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. London, 1958.
- Lewis R. W. B.* The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction. Philadelphia and New York, 1961.
- Lifshits M.* The Philosophy of Art of Karl Marx / Trans. by Ralph B. Winn. New York, 1938.
- Lossky N. O.* History of Russian Philosophy. New York, 1950.
- Lukacs Georg.* Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen des grossen Epik. 2d ed. Berlin-Spandau, 1963.
- Lukacs Georg.* The Meaning of Contemporary Realism. London, 1963.

- Maritain Jacques*. Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry. New York, 1962.
- Marx Karl, Engels Friedrich*. Literature and Art: Selections From Their Writings. New York, 1947.
- Mathewson Rufus W. Jr.* The Positive Hero in Russian Literature. New York, 1958.
- Mehring Franz*. Zur Literaturgeschichte von Hebbel bis Gorki. Gesammelte Schriften und Aufsätze. B. II. Berlin, 1929.
- Meyerhoff Hans*. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles, 1960.
- Paul Eden and Cedar*. Proletcult. London, 1921.
- Plekhanov G. V.* Unaddressed Letters: Art and Social Life. Moscow, 1957.
- Porebina Gabriela*. Aleksander Woronski. Poglady estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928). Wrocław-Warszawa-Craców, 1964.
- Poulet Georges*. Studies in Human Time. New York, 1959.
- Sarraute Nathalie*. L'Ere du soupçon. Essais sur le roman. Paris, 1956.
- Schücking L. L.* Sociology of Literary Taste. London, 1950.
- Somerville J.* Soviet Philosophy: A Study of Theory and Practice. New York, 1946.
- Spiritual Problems in Contemporary Literature / Ed. by S. R. Hopper. New York, 1957.
- Taine Hippolyte*. Philosophie de l'art. 2 vols. 18th ed. Paris, 1921.
- Tolstoy L. N.* What is Art? and Essays on Art / Trans. by Aylmer Maude. New York, 1962.
- Trotsky Leon*. Literature and Revolution. New York, 1957.
- Versdichtung des russischen Symbolismus / Ed. by J. Holthusen, D. Tchiżewskij. Heidelberger Slavische Texte. № 5/6. Wiesbaden, 1959.
- Voznesenskij A.* Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—1925 // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1927. Bd. IV. S. 145—62; 1929. Bd. V. S. 175—199.
- Watt Ian*. The Rise of the Novel. Berkeley and Los Angeles, 1959.
- Wimsatt W. K. Jr., Brooks C.* Literary Criticism. A Short History. New York, 1957.
- Wellek R.* A History of Modern Criticism, 1750—1950. 4 vols. New Haven, 1955—1965.
- Zaworska Helena*. O nowa sztuke. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922. Warsaw, 1963.
- Zenkovsky V. V.* A History of Russian Philosophy. 2 vols. New York, 1953.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Абрамович Г. Л. 346
Авербах Л. Л. 116, 124, 125, 127—129, 187, 248, 250, 267, 276—278, 282, 283, 288, 289, 291, 313—315, 336, 338—341, 344
Аверченко А. Т. 27
Аквинат см. Фома Аквинский
Аксельрод-Ортодокс (Аксельрод Л. И.) 12, 23, 131, 151, 153, 154, 158, 173, 194, 195, 320, 321, 327
Акульшин Р. М. (Березов) 269
Алданов М. А. (Ландау) 15, 172, 324
Александровский В. Д. 242, 250, 271
Алексеев Г. В. 215
Алтаузен Д. (Я. М.) 271
Альтман Н. И. 111
Андреев Л. Н. 27, 69, 71, 72, 77, 97, 102, 105, 302, 309
Антонович М. А. 343
Аранович Д. М. 190, 326, 327
Арватов Б. И. 66, 114, 205, 317, 329, 330, 344
Аронсон М. И. 307, 344
Аросев А. Я. 18, 19, 70, 161, 216, 308
Артамонов М. Д. 27, 28
Арцыбашев М. П. 72, 77, 82, 173, 309
Асеев Н. Н. 66, 112, 114, 158, 169, 171, 265, 324, 336
Ауэрбах Э. (Auerbach) 101, 310
Афанасьев А. Н. 279, 280, 338
Ахматова А. А. (Горенко) 97, 254

Бабель И. Э. 102, 110, 112, 117, 124, 126, 201, 215, 223, 228, 229, 231, 232, 234—236, 240, 244, 245, 254, 258, 265, 290, 297, 312, 328, 329, 332, 333, 340, 342
Бабель Н. 340
Багрицкий Э. Г. (Дзюбин) 271, 333
Байрон Д. Г. 37
Балухатый С. Д. 344
Бальзак О. де 200
Бальмонт К. Д. 204

¹ Составил М. Д. Эльзон.

Барбюс А. 23
 Барон Брамбеус, псевд. см. Сенковский О. Н.
 Барсуков М. А. 271
 Бас И. Л. 344
 Басов М. М. 19
 Батюшков К. Н. 42, 43, 306
 Бахметьев В. М. 251
 Бедный Д. (Придворов Е. А.) 60, 164, 201, 202, 314, 318, 322, 324, 326, 328, 329
 Безыменский А. И. 117, 121, 158, 202, 248, 250, 314
 Белая Г. А. 6
 Беленский Н. 327
 Белинский В. Г. 32, 33, 40, 45, 48, 136—138, 148, 175, 180, 295, 304—306, 317—320, 327, 342, 344, 347
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) 22, 25, 64, 71, 75, 77, 88—90, 92, 93, 95, 152, 180, 202, 242, 245, 252, 254, 297, 310, 320, 337, 342
 Бергсон А. (Bergson) 173, 347
 Берс С. А. см. Толстая С. А.
 Берс Т. А. см. Кузьминская Т. А.
 Беспалов И. М. 292, 331, 341
 Бестужев А. А. (Марлинский) 43
 Бик Е., псевд. см. Бобров С. П.
 Благой Д. Д. 306
 Блок А. А. 15, 22, 60, 79, 97, 224, 242, 252, 309, 347
 Блюм Э. 340
 Блюменфельд В. М. 199, 328
 Бляхин Л. 339
 Бобров С. П. 114, 324, 326
 Богданов А. А. (Малиновский) 114, 116, 264, 312
 Богданович И. Ф. 35
 Боровский В. М. 318
 Боткин В. П. 32, 304, 305
 Бочачер М. Н. 340
 Брик О. М. 66, 74, 111, 113
 Бродский Н. Л. 307, 345
 Бройдо Г. И. 335
 Брокгауз Ф. А. 305
 Брюсов В. Я. 71, 310
 Бубнов А. С. 122, 339
 Бугаевский В. 333
 Буданцев С. Ф. 214
 Бузляков Н. И. 299, 300
 Булгаков М. А. 63
 Булгарин Ф. В. 36, 42—46, 165, 306
 Бунин И. А. 15, 25, 74, 77, 87, 90, 92, 97, 170, 172, 201, 219

- Бутурлин Д. П. 49
 Бухарин Н. И. 17, 19, 23, 30, 119, 121, 124, 128, 129, 175, 205, 267, 300, 301, 303, 314, 316, 322, 326, 330, 339, 346
 Вааган Р. (Vaagan) 6, 7
 Варга И. 17, 23
 Вардин И. В. (Мгеладзе) 116—118, 121, 123, 124, 248, 261, 312—314
 Варейкис И. М. 256, 257, 285, 335, 339
 Васильевский В. Н. 129
 Вересаев В. В. (Смидович) 63, 64, 126, 261, 336, 343
 Верн Ж. 65
 Веселый А. (Кочкуров Н. И.) 68, 92, 112, 158, 212, 264, 269, 271, 308, 313, 314
 Весин С. П. 306
 Ветров В. (Яковлев В. М.) 269
 Вешнев В. (Пржещлавский В. Г.) 312
 Виноградская С. С. 301
 Винокур Г. О. 254
 Витман А. М. 344
 Вишняк М. В. 38, 300, 305
 Вознесенский А., филолог 330, 348
 Войтоловский Л. Н. 324
 Волин Б. М. (Фрадкин И. Е.) 116
 Волошин (Кириенко-Волошин М. А.) 169
 Вольнов И. (Вольный; Владимиров И. Е.) 17
 Воровский В. В. 27
 Воронская Г. А. 6, 31, 342, 345
 Вяземский П. А. 37, 44, 45, 306
 Гаршин В. М. 69, 102, 105
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel) 48, 327, 347
 Гельфанд М. С. 340, 341
 Герасимов М. П. 115, 126, 218, 250
 Гершензон М. О. 50, 302
 Гессен С. И. 309
 Гете И. В. 37, 39, 147, 168
 Гинзбург Л. Я. 6
 Гиппиус З. Н. 15, 172
 Глаголев А. 174, 251, 324, 325, 330
 Гладков Ф. В. 5, 93, 126—128, 130, 214, 218, 219, 251, 264, 276, 277, 310, 315, 316, 332, 338
 Глинка Г. А. 274, 337, 340, 345, 347
 Гоголь Н. В. 6, 41, 42, 60, 91, 145, 153, 160, 166, 168, 200, 201, 203, 232, 291, 295, 297, 306, 318, 319, 325, 331, 340, 345
 Голодный М. (Эпштейн М. С.) 241, 248, 269, 313

- Гомер 182
Гончаров И. А. 90, 95, 160, 331
Горбачев Г. Е. 311, 345
Горбов Д. А. 131, 172, 185, 251, 269, 289, 290, 322, 324—326, 339, 345
Горбунов В. В. 339
Горький М. (Пешков А. М.) 5, 6, 11, 12, 14, 16—21, 24, 27—32, 35, 56, 57, 60—64, 77, 83, 85, 93, 96, 97, 123—128, 130, 151, 165, 171, 201, 213, 214, 217, 219, 245, 251, 254, 276, 279, 290, 291, 297, 300—304, 310, 311, 314—316, 331, 332, 337—341, 343, 345—348
Горяева Т. М. 6
Гофман В. А. 87, 310
Гребенщиков М. 340
Греков И. И. 109, 311
Греч Н. И. 35, 42—44, 46, 306
Гржебин Э. И. 308
Григорьев И. 148, 149, 319
Григорьев М. С. 253
Гриц Т. С. 13, 305, 306, 329, 345
Гроссман Л. П. 254, 331
Гроссман-Рощин И. С. 288, 339
Грязнов И. К. 110
Губер Б. А. 192, 269, 327
Губер П. К. 311
Гумилев Н. С. 60, 77
Гумилевский Л. И. 321
Гус Я. 323
Гусев С. И. (Драбкин Я. Д.) 126, 128, 129, 277, 316, 336—338

Даль В. И. 92, 165
Даниил Заточник 92
Деборин А. М. (Иоффе) 341
Декарт Р. 197
Дельвиг (А. И. 343)
Дементьев А. Г. 6, 296, 297, 299, 302, 303, 307, 316, 338, 342, 344, 345
Деревенский см. Неверов А.
Джойс Д. 23
Джонс Э. 318
Джонсон С. 190, 204, 329
Дикушина Н. И. 299
Добролюбов Н. А. 139, 140, 344, 345, 347
Достоевский Ф. М. 35, 71, 75, 85, 91, 95, 97, 146, 165, 166, 168, 174, 189, 204, 215, 232, 295, 319, 324
Дроздов А. М. 68, 73, 308, 324
Дружинин А. В. 32, 325, 345

Дружинин П. Д. 128, 242, 269, 271
Дынник В. А. 12, 131, 269, 325

Евгеньев-Максимов В. Е. 343, 344
Евдокимов И. В. 126, 127, 213, 271, 274, 315, 331
Екатерина II (Великая) 35, 36, 41, 165
Елисеев Г. З. 343
Ермаков И. Д. 318, 319, 345
Ермилов В. В. 118, 126, 248, 265, 313, 335, 336, 340, 341
Ермолаев Г. С. (Ermolaev) 312, 339, 347
Есенин С. А. 58, 59, 110, 128, 129, 153, 158, 180, 202, 241, 242, 254, 271,
307, 309, 325
Ефрон И. А. 305

Жаров А. А. 242
Желябов А. И. 291
Жижин И. И. 27, 28
Жирмунский В. М. 113
Житков Б. С. 214
Жиц Ф. А. 12, 118, 131, 190, 209, 313, 317, 326, 330
Журов П. А. 182, 325

Завадовский Л. Н. 214, 271
Зайцев Б. К. 15, 18, 172, 343
Залкинд Г. М. 205, 329, 345
Замошкин Н. И. 289, 339, 345
Замятин Е. И. 18, 22, 58, 64, 82, 97, 192, 254, 307, 309, 327, 337, 342, 343
Зарудин Н. Н. 241, 269, 271, 340
Зелинский К. Л. 343
Зеньковский В. В. 348
Зонин А. И. 123, 128, 277, 341
Зошенко М. М. 67, 68, 110, 308
Зуев А. Н. 127

Иванов Вас. Ив. 339, 345
Иванов Вс. В. 18, 19, 24, 25, 57, 58, 61, 66—68, 70, 73, 74, 76, 77, 81, 88,
95—108, 130, 161, 185, 186, 212, 214, 215, 219, 221, 234, 240, 255,
258, 271, 292, 302, 304, 307—311, 329, 331—333, 341, 343
Иванов Вяч. А. 96
Иванов Вяч. И. 15, 174
Иванов Г. В. 309, 343
Иванов И. 318
Иванов-Разумник (Иванов Р. В.) 345
Иванова Л. 333
Игорь-Северянин (Лотарев И. В.) 346

Иларион, митрополит 92
Ильина В. В. 241
Ильф И. А. (Файнзильберг) 332
Ингулов С. Б. (Рейзер) 261, 336, 337, 345

К. Т. (Твардовский К., псевд.) см. Бухарин Н. И.
Каверин В. А. (Зильбер) 63, 74, 88, 254, 306, 345
Казин В. В. 115, 202, 241, 242
Каменев Г. П. 329, 345
Каменский В. В. 110, 346
Кант И. (Kant) 154, 194, 195, 320, 347
Караваева А. А. 18, 158, 212, 255, 269, 271, 301, 335, 343
Каракозов Д. В. 49
Карамзин Н. М. 35, 36, 45, 47, 90
Карр Э. Г. (Carr) 281, 339, 347
Касаткин И. М. 62, 64, 213, 325
Катаев В. П. 212, 214, 221, 224, 246, 332, 334
Катаев Е. П. см. Петров Е.
Катаев И. И. 234, 281, 289
Катенин П. А. 306
Кауричев Н. С. 269
Керженцев П. М. (Лебедев) 126, 314
Кириллов В. Т. 115, 218, 242, 250
Киришон В. М. 248, 255
Кишинская Л. А. 314, 334, 342
Кларк К. 5
Клычков С. А. (Лешенков) 213, 241, 242, 309, 325
Клюев Н. А. 309
Ключников Ю. В. 346
Кнорин В. Г. 339
Коваленко Д. С. 301
Коган П. С. 32, 66, 170, 171, 205, 304, 324, 334, 345
Кодуэлл К. (Caudwell) 206, 330, 347
Кожевников С. Е. 334
Козаков М. Э. 337
Кольридж С. Т. 142
Комаров Матвей 41, 42
Кони А. Ф. 324
Конт О. (Comte) 198, 328, 347
Коренев Г. Е. 242
Короленко В. Г. 35, 201
Костомаров Н. И. 338
Краевский А. А. 38—40, 48, 49, 305
Краснов П. Н. 171
Крупская Н. К. 14, 16, 17, 21, 300

Крученых А. Е. 110, 346
 Крылов И. А. 36, 201, 202
 Крючков П. П., секретарь М. Горького 316
 Куванова Л. К. 297, 342
 Кузнецов Ф. Ф. 344
 Кузьминская Т. А. 150
 Кузьмичев В. 344
 Кулешов В. И. 305, 344
 Куприн А. И. 15, 72, 85, 105
 Кушнер Б. А. 113

 Лавренев Б. А. 252
 Лебедев Д. А. 299, 300, 335
 Лебедев-Полянский П. И. 322
 Левидов М. Ю. (Левит) 205, 318, 323, 329, 345
 Лежнев А. З. (Горелик) 12, 131, 132, 144, 151, 157, 162, 184, 188, 189, 191, 192, 194, 199, 204, 218, 234, 251, 269, 289, 292, 313, 317—319, 321, 322, 324, 326—328, 332, 337, 339—341, 345
 Лежнев И. Г. (Альтшуллер) 118, 253, 254, 313, 317, 319
 Лелевич Г. (Кальмансон Л. Г.) 116, 123, 135, 162, 164, 165, 250, 253, 308, 312—314, 317, 321, 323, 328
 Ленин Н. (Ульянов В. И.) 14, 16—18, 21, 26, 28, 53, 62, 106, 120, 141, 232, 284, 297, 298, 300—303, 309, 318, 339—342, 345
 Леонов Л. М. 83, 110, 117, 130, 146, 212—215, 220—222, 225—228, 231—234, 236—240, 244—246, 258, 265, 271, 292, 293, 312, 316, 319, 320, 332, 333
 Лермонтов М. Ю. 153, 165, 215
 Лесков Н. С. 95, 165, 168, 324
 Либединский Ю. Н. 70, 117, 119, 121, 161, 202, 215, 216, 223, 248, 250, 308, 313, 314, 341
 Лидин В. Г. (Гомберг) 212, 251, 252, 307
 Литовский О. С. 343
 Лифшиц М. А. 345—347
 Логинов-Лесняк П. С. 127, 326
 Локс К. Г. 190, 327
 Ломинадзе Т. 341
 Ломоносов М. В. 45
 Лонгин 190, 326
 Лосский Н. О. 347
 Лоуренс Д. Г. 23
 Лукач Г. (Lucacs) 198, 200, 328, 341, 347
 Лукреций 127
 Луначарский А. В. 17, 53, 110, 114, 121, 125, 173, 203, 251, 286, 314, 317, 324, 325, 330, 344—346
 Лунц Л. Н. 88

Львов-Рогачевский В. Л. 205, 346
Люксембург Р. 17
Ляшко Н. Н. (Лященко) 62, 64, 73, 250

Магарам Н. И. 254
Мазаев М. Н. 305
Майский И. М. (Ляховецкий) 253, 313, 314, 334
Мак-Дуголл В. 318
Максимов А. А. 299, 335
Малышев С. В. 26, 302
Малышкин А. Г. 248, 331
Мальро А. 23
Мандельштам О. Э. 169, 254
Манн Т. 23
Манн Ю. В. 340, 342
Манучарьянц Ш. Н. 303
Марич М. (Чернышева М. Д.) 327
Маркс К. (Марх) 65, 149, 153, 158, 173, 308, 333, 346—348
Мартынов Л. Н. 255
Машинский С. И. 342
Маяковский В. В. 23, 60, 110—112, 114, 146, 158, 169, 249, 312, 319,
336, 346
Мельников-Печерский П. И. 95
Меньшиков А. С. 48
Мережковский Д. С. 15, 25, 172
Мещеряков Н. Л. 170, 300, 314, 324, 345
Миллер Г. Ф. 34
Михайлов А. 318
Михайловский Н. К. 35
Мольер (Поклен Ж. Б.) 160
Моносов С. 324
Мопассан Г. де 184, 200, 201
Мордовченко Н. И. 346
Моцарт В. А. 289
Мугуев Х.-М. М. 234

Н. Н. 341
Назаров А. И. 299, 300, 311, 335
Нарбут В. И. 128, 260, 299, 301, 316, 335, 336
Наседкин В. Ф. 269, 271, 273, 274, 337
Неверов А. (Скобелев А. С.) 63, 183, 266, 313, 326
Некрасов Н. А. 32, 35, 201, 306, 324, 331, 344, 346
Низовой П. (Тупиков П. Г.) 18, 62, 73
Никандров Н. (Шевцов Н. Н.) 64, 215, 251
Никитенко А. В. 48, 49

Никитин М. М. 13, 305, 306, 329, 345
Никитин Н. Н. 19, 57, 61, 70, 74, 110, 212, 214, 215, 252, 301, 307
Никифоров Г. К. 127, 128, 217, 218, 248, 331
Николай I 48, 49
Николай II 50
Никулин Л. В. (Ольконицкий) 343
Новиков Н. И. 36, 305

Обрадович С. А. 242
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 209, 346
Огнев Н. (Розанов М. Г.) 54, 92, 212, 271, 309, 331
Одоевский В. Ф. 37
Оксенов И. А. 346
Олеша Ю. К. 212, 213, 229—234, 244, 245, 293, 332, 333
Ольминский М. С. (Александров) 17
Ольховый Б. 322
Ольхон А. (Пестюхин А. С.) 274
Орджоникидзе Т. К. 110
Орешин П. В. 242
Осинский Н. (Оболенский В. В.) 311, 314
Осоргин М. А. (Ильин) 324
Островский А. Н. 91
Оцуп Н. А. 343

Павленко П. А. 340
Павлов И. П. 66, 318
Павлович М. (Вельтман М. Л.) 17
Пакентрейгер С. И. 251, 269, 289, 339, 346
Панаев И. И. 32
Панферов Ф. И. 250, 293, 341
Пастернак Б. Л. 17, 18, 97, 112, 113, 169, 232, 254, 280, 324
Переверзев В. Ф. 174, 180, 208, 209, 297, 322, 325, 330, 331, 340, 341, 345
Перегудов А. В. 92
Пестюхин А. С. см. Ольхон А.
Петр I 62, 83, 84, 251, 328
Петров Е. (Катаев Е. П.) 332
Петровский М. А. 184
Пешков А. М. см. Горький М.
Пиксанов Н. К. 207, 330
Пильняк Б. (Вогау Б. А.) 57, 58, 62, 63, 65—69, 72, 76—98, 102, 106, 107, 110, 117, 126, 158, 163, 185, 212, 214, 233, 241, 251, 271, 291, 307—310, 312, 313, 331, 333
Писарев Д. И. 140, 174, 190, 325, 327, 346
Платонов А. П. (Климентов) 304
Плетнев В. Ф. 66, 314

- Плетнев П. А. 306
Плеханов Г. В. 57—59, 137, 153, 154, 159, 175, 179, 181, 194, 195, 206, 307, 317, 320, 321, 327, 328, 339, 340, 346, 348
Погодин М. П. 37, 46, 306
Подъячев С. П. 18, 20, 63, 262, 343
Пожарова М. А. 242
Покровская Н. Д. (Хаймович) 344
Покровский М. Н. 345
Полевой Н. А. 37, 306
Полежаев А. И. 331
Полетаев Н. Г. 241
Полонский В. П. (Гусин) 18, 121, 126, 166, 251, 301, 314, 323, 324, 336, 345, 346
Полуянов П. А. 313
Полянский В. см. Лебедев-Полянский П. И.
Померанцев В. М. 321
Порубина Г. (Porebina) 11, 297, 321, 334, 348
Поспелов Г. Н. 174, 207, 208, 319, 325, 330, 346
Правдухин В. П. 12, 118, 131, 138, 151, 180, 201, 202, 255, 317, 318, 321, 325, 329, 346
Преображенский Е. 17, 23
Пришвин М. М. 23, 62, 64, 171, 213, 245, 251, 271, 340
Пришелец А. (Ходаков А. И.) 242
Пруст М. 23, 75, 152, 189, 245, 320, 326, 334
Пугачев Е. И. 165, 180, 331
Пунин Н. Н. 111, 254
Пушкин А. С. 35, 37, 44—47, 63, 84, 147, 153, 165, 166, 168, 183, 197, 200—202, 204, 289, 295, 302, 306, 315, 319, 324, 331
Пыпин А. Н. 209
Пятаков Г. Л. 17

Радек К. Б. (Собельсон) 17, 23, 121, 126, 314
Радищев А. Н. 165
Разин С. Т. 213, 214, 331
Расин Ж. 246
Раскольников Ф. Ф. (Ильин) 122, 123, 129, 130, 283, 291—293, 314, 341
Рейсер С. А. 307, 344
Ремизов А. М. 15, 75, 77, 90, 92, 172, 302
Родов С. А. 116, 123, 124, 250, 253, 313, 314, 323, 334, 341, 346
Рождественский В. А. 343
Розанов В. В. 74, 81, 309
Розанов И. Н. 331, 346
Розанов М. Г. см. Огнев Н.
Роллан Р. 23
Романов П. С. 213, 240, 248

Рубан В. Г. 305
 Руссо Ж.-Ж. 44
 Рылеев К. Ф. 43, 165
 Рязанов Д. Б. (Гольдендах) 314

 Савич О. Г. 215
 Садофьев И. А. 250, 336
 Сакко Н. 333
 Сакулин П. Н. 207, 330, 346
 Салтыков-Щедрин М. Е. 35, 91, 165, 201, 202
 Сальери А. 289
 Сартр Ж. П. 232
 Саянов В. М. (Махнин) 346
 Сверчков Д. Ф. 215
 Светлов М. А. (Шейнкман) 269, 271, 313
 Свињин П. П. 38
 Северянин Игорь см. Игорь-Северянин
 Сейфуллина Л. Н. 19, 57, 185, 201, 212, 214, 220, 221, 240, 255, 301, 326, 328, 329, 335, 343
 Сельвинский И. Л. 249, 327
 Семенов С. А. 69, 73, 252, 308
 Семеновский Д. Н. 27, 28
 Сенковский О. И. 41—44, 46, 306
 Серафимович А. С. (Попов) 250
 Сергеев-Ценский С. Н. 213, 251, 291
 Сергеева Е. С. (Израильская) 269
 Сергиевский И. В. 331
 Серебров А. см. Тихонов А. Н.
 Серебрянский М. И. 333, 340
 Силлов В. А. 312
 Синклер Э. 22, 83, 85
 Синявский А. Д. 341
 Скабичевский А. М. 209
 Скворцов-Степанов И. И. 251
 Скотт В. 37
 Слетов П. В. 289, 340
 Слоним М. Л. 118, 313
 Слонимский М. Л. 63, 252
 Смирдин А. Ф. 13, 41, 42, 44, 45, 305, 306, 329, 345
 Смирнов А. 214
 Смирнов В. 212, 339
 Смирнов И. 300—302, 340, 342
 Смирнов Н. П. 325
 Соболев Ю. В. 183, 307, 326
 Сობоль А. (Ю. М.) 186

Соколов-Микитов И. С. 213, 332
Соловьев В. С. 80
Сологуб Ф. К. (Тетерников) 64, 71, 77, 97, 337
Сорин В. Г. 122, 123, 129
Сосновский Л. С. 261, 313
Сретенский Н. Н. 208
Ставский В. П. 281, 338
Сталин И. В. (Джугашвили) 32, 279, 280, 282, 283, 296, 341
Станиславский К. С. (Алексеев) 149, 150, 173
Стеклов Ю. М. (Нахамкис) 251
Степанов Б. П. 335
Степанов-Скворцов И. И. см. Скворцов-Степанов И. И.
Степняк-Кравчинский С. М. (роман «Андрей Кожухов») 83—88
Столяров А. 346
Стонов Д. М. 216
Струве Г. П. 299, 302, 309, 346
Струве П. Б. 52
Сумароков А. П. 35
Сытин А. П. 332

Тальников Д. Л. (Шпитальников) 256, 292, 319, 335, 341
Тамарин В. 69, 308
Тарасов-Родионов А. И. 60, 117, 161, 202, 250
Тарсис В. Я. 307, 346
Твардовский А. Т. 35
Твардовский К., псевд. см. Бухарин Н. И.
Терц А. см. Синявский А. Д.
Тизенгаузен Г. Ф. 343
Тимирязев К. А. 17, 23
Тихонов А. Н. 254, 346
Тихонов Н. С. 57
Толстая С. А. 150
Толстой А. Н. 15, 25, 64, 65, 73, 97, 158, 163, 170—172, 213, 224, 251, 252, 264, 291, 319, 321, 325, 326, 331, 332, 337
Толстой Л. Н. 63, 69, 75, 85, 105, 138, 140, 148, 150, 153, 155, 160, 166—168, 173, 179, 188, 190—192, 197, 200—202, 204, 243, 244, 317—319, 324, 331, 333, 346, 348
Топор В. (Топоров) 336
Тренев К. А. 331
Тренин В. В. 13, 305, 306, 329, 345
Третьяков С. М. 113, 249, 312, 317
Трифонов Н. А. 341
Троцкий Л. Д. (Бронштейн) 25, 118, 121, 129, 281—283, 286, 288, 291, 311, 314, 322, 339, 343, 346—348
Тузов В. В. 305

Тургенев И. С. 90, 105, 201, 324
Тынянов Ю. Н. 252, 254, 330, 331, 346
Тэн И. (Taine) 173, 325, 348
Тэффи (Лохвицкая Н. А.) 324

Ульянов В. И. см. Ленин Н.
Ульянова М. И. 26
Уотт И. (Watt) 191, 327, 348
Успенский Г. И. 201
Устинов Г. Ф. 313
Устрялов Н. В. 254
Уткин И. П. 241, 255
Уэллс Г. Дж. 23, 65, 71, 302

Фадеев А. А. 189, 201, 202, 231, 250, 255, 292, 308, 311, 321, 322, 333
Федин К. А. 63, 110, 191, 222, 252, 254, 308, 311, 327, 337, 343
Фитцджеральд Ф. С. 23
Фицпатрик Ш. 6
Фолкнер У. 265
Фома Аквинский 328
Фондаминский-Бунаков И. И. 37
Форстер Е. М. 71
Форш О. Д. 18, 331
Фохт У. Р. 208, 329, 330
Франкфурт Ю. 318
Франс А. (Тибо А. Ф.) 22, 200
Фрейд З. 144, 145, 147—149, 151, 153, 173, 195, 318, 319
Фриче В. М. 17, 66, 129, 130, 175, 197, 198, 205, 291, 316, 317, 328, 339,
340, 346
Фрунзе М. В. 17, 93, 110, 124, 310
Фурманов Д. А. 73, 127, 215, 216, 297, 309, 314, 342, 343

Халатов А. Б. 316, 341
Харкинс У. Е. (Harkins) 305, 333
Хартунг 306
Хемингуэй Э. 23, 265
Херасков М. М. 35
Хлебников В. В. 346
Ходасевич В. Ф. 15, 169, 254, 299, 324, 343

Цветаева М. И. 15, 254
Цейтлин А. Г. 208, 330

Чаадаев П. Я. 49
Чапаев В. И. 73

Чапек К. 71
Чапыгин А. П. 64, 67, 213, 214, 308, 310, 331, 346
Чернышевский Н. Г. 140, 176, 252, 338, 344, 346, 347
Чехов А. П. 68, 71, 95, 125, 193, 200, 201, 315
Чижевский Д. И. 347, 348
Чириков Е. Н. 21
Чистякова М. 332
Чужак Н. Ф. (Насимович) 65, 112, 113, 164, 308, 311, 312, 317, 323
Чуковский К. И. (Корнейчук Н. В.) 254, 331, 343, 346
Чулков М. Д. 41, 305

Шагинян М. С. 68, 308, 343
Шатиль 303
Шекспир В. 160, 168
Шиллер И. Ф. 37
Шиллер Ф. П. 346
Шимкевич М. В. 73
Шишков В. Я. 64, 95, 213, 271
Шкловский В. Б. 25, 74, 93, 254, 256, 257, 278, 305, 306, 310, 317, 325,
326, 329, 330, 335, 343, 345
Шмелев И. С. 15, 172
Шолохов М. А. 246, 250, 334
Шубин Л. А. 342, 345
Шюкинг Л. Л. (Schücking) 10, 348

Щедрин Н. см. Салтыков-Щедрин М. Е.

Эзоп 201
Эйгес И. Р. 153, 320
Эйдеман Р. П. 110
Эйнштейн А. 182
Эйхенбаум Б. М. 13, 44, 49, 113, 208, 253, 254, 305—307, 329, 330, 345,
346
Элиот Т. С. 23
Эмин Ф. А. 41, 305
Энгельс Ф. (Engels) 308, 346, 348
Эренбург И. Г. 57, 65, 254
Эттингер М. Е. 344

Юдин П. Ф. 341
Юнг К. Г. 318

Якерин В. 324
Якобсон Р. О. 330
Яковлев А. С. (Трифонов-Яковлев) 64, 185

Яковлев Я. А. 312, 314
Якубовский Г. В. 66, 250, 314, 318
Яновский Н. Н. 334
Яровой П. (Комаров Ф. Е.) 66, 265, 336
Ярославский Е. (Губельман М. И.) 20, 123, 129, 283
Ясный А. (Яновский А. М.) 242, 248, 269, 271, 313
Яхонтова М. С. 269

Aaron D. 347
Abrams M. H. 347
Albérès R. M. 347
Auerbach E. см. Ауэрбах Э.
Bauer R. 318, 347
Bergson H. см. Бергсон А.
Brang P. 347
Brooks C. 348
Brown E. J. 315, 322, 326, 341, 347
Carolyn F. 344
Carr E. H. см. Карр Э. Г.
Caudwell C. см. Кодуэлл К.
Chaote F. S. 6
Charles E. 344
Clive J. L. 344
Comte A. см. Конт О.
Daniels R. V. 347
Deutscher J. 339, 347
Erllich V. 347
Fineberg J. 347
Fischer E. 347
Freiman J. 347
Friedburg M. 344
Gleason A. 5
Harkins W. E. см. Харкинс У. Е.
Hebbel K. F. (Hebbels) 348
Hoffman F. J. 344
Holthusen J. 348
Hopper S. K. 348
Howe I. 347
Hyman S. E. 347
Kenez P. 5
Knox I. 347
Lewis R. W. B. 347
Longinus см. Лонгин
Lucàs D. (G.) см. Лукач Г.

Maritain J. 348
Mathewson R. W. 326, 348
Maude A. 348
McLean H. 11
Mehring F. 348
Meyerhoff H. 348
Morino L. 344
Morison W. 332
Mott F. L. 344
Paul Cedar 328
Paul Eden 348
Phillips W. 347
Porebina G. см. Порєбина Г.
Poulet G. 348
Roberts W. R. 326
Sarrotte N. 348
Schopenhauer A. 347
Schücking L. L. см. Шюкинг Л. Л.
Somerville J. 348
Stites R. 5
Striedter Ju. 306
Taine H. см. Тэн И.
Trilling L. 332
Vaagan R. см. Вааган Р.
Watt J. см. Уотт И.
Wellek R. A. 320, 348
Wimsatt W. K. 348
Winn R. B. 347
Zaworska H. 348
Ziegelmeyer E. H. 328

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие к русскому изданию</i>	5
<i>Предисловие к изданию 1999 г.</i>	8
<i>Предисловие</i>	9
 Глава I. Начала	 14
 Глава II. Традиция	 33
 Глава III. Возрождение. Литература и толстый журнал, 1921—1923 гг.	 53
 Глава IV. Первопроходцы: Пильняк и Иванов	 77
 Глава V. Раздоры и решения	 109
 Глава VI. Теория литературы	 133
 Глава VII. Программа по литературе	 179
 Глава VIII. Новая литература, 1923—1928	 212
 Глава IX. Толстый журнал. Период упадка	 248
 Глава X. Эпилог	 281
 <i>Примечания</i>	 299
<i>Библиография</i>	343
<i>Именной указатель</i>	349

РОБЕРТ МАГУАЙР

Красная новь. Советская литература в 1920-х гг. / Пер. с английского М. А. Шерешевской — СПб.: Академический проект, 2004 — 366 с. (Современная западная русистика, т. 50).

ISBN 5-7331-0040-0

История журнала «Красная новь», одного из лучших периодических изданий 1920-х гг., объединившего вокруг себя так называемых «попутчиков», позволяет развернуто представить панораму литературной жизни Советской России того времени, борьбу литературных течений, последовательное усиление государственного давления на культуру, сложное переплетение идеологических, политических и эстетических факторов, влиявших на литературный процесс. В центре повествования — судьба одного из ведущих критиков 1920-х гг. Александра Воронского.



Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 15.02.2004. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Newton.
Усл. п. л. 23. Уч. изд. п. л. 23. Тираж 1000 экз. Заказ № 14.

Гуманитарное агентство "Академический проект"
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
издательства СПб ИИ РАН «Нестор-История»
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7
Тел. (812) 2356815 nestor_historia@list.ru

