

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЛИТЕРАТУРНО - ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И НАУЧНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (18)

ЯНВАРЬ — ФЕВРАЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

# О культуре искусств <sup>1)</sup>.

(Литературные перспективы).

В. Правдухин.

## I.

«Звездное небо» Канта, как символ нравственного закона, совершенно угасло после бурного взмета русской революции; его далекое сияние скрыто сполохами социалистических устремлений.

Для социально-здорового человека зажглись другие маяки, и «категорический императив», говоря языком философии, стал имманентен жизни, т.-е. лишь одна необходимость для жизни оправдывает то или иное практическое или теоретическое свершение.

В области политики революция продиктовала свои законы решительно и сурово — языком война; в области экономической она это делает настойчиво, с последовательностью разумного педагога или хирурга.

Но остается одна область, где революция не дала ясных заданий; здесь она своими зарницами лишь на момент осветила будущее и оставила людям возможность до известной степени самостоятельных исканий и творческих свершений. Эта область постройки конкретной культуры, в частности — искусства, литературы.

И если в сфере политики и даже экономики оказалось возможным теперь же с достаточною ясностью нащупать нужные линии практического строительства, то в области искусства, в частности литературы, эта задача оказалась неизмеримо сложнее. Здесь людям новых классов, совершенно неподготовленным к этому, раньше лишенным участия в стройке культуры, предстоит не только завершение ранее достигнутых результатов, но и раскрытие новых, по своему качественному смыслу, культурных возможностей, — осуществление небывалой полноты подлинно-человеческой культуры.

Общая внешне-социальная цель человечества теперь ясна: экономическое равенство всех людей и их свободное общественное сосуществование. Но и к этой ясной цели — по слову К. Маркса — «путь мучителен и длинен».

<sup>1)</sup> Разделяя в целом точку зрения автора на современную литературу, редакция оставляет за собой право несколько иных оценок творчества отдельных писателей.

Ему сопутствует еще более мучительный и не менее длинный идеологический путь выращивания новой культуры. Процесс этот, естественно, будет протекать с тяжчайшими родовыми муками, и здесь именно возможны и вероятны более резкие и частые отклонения, от идеально-здорового пути, так как эта область менее крепко связана непосредственными и бесспорными в своем направлении интересами, как это наблюдается в экономической сфере.

Но и в этой области перед нами стоит необходимость найти основные принципы культуры, в данном случае, основы современной эстетики, раскрыть внутренний смысл, нащупать руководящие импульсы современного творчества.

Почему же, в самом деле, мы не ограничиваемся лишь практическим, внешним восприятием мира, почему не удовлетворяемся хваткой его лишь в поверхностно-«пространственных» очертаниях, зарисовкой его «пространственными» терминами, как рекомендуют это нам философ-«футурист» Э. Енчмен своей теорией новой биологии и современные футуристы и конструктивисты?

Но современный человек, выходящий из своих классовых нор навстречу новому миру, полон настроений, совершенно обратных Енчменовским. Он ощущает, что ему предстоит не сужение, а расширение его творческого обхвата мира, обогащения и органического углубления своей личности. Он не хочет социальной плоскости и пустоты. И будущую свою культуру, которую он видит еще в смутном, но радостном озарении грядущего, как юноша свою неизжитую жизнь, он наполняет богатейшими и небывалыми возможностями реальных свершений.

И себя, свою личность, он хочет донести в этот грядущий мир здоровой, крепкой и цельной. Говоря пока общими словами, человек непременно хочет оставить в мире приоритет господства за собой, не создавая никаких фетишей над человечеством, которых слишком много было в прошлой истории.

Человек, сохраняя в себе первобытную крепость непосредственных переживаний, хочет, чтобы эта крепость естественно в нем усилилась от органического обрамления ее столь же цельными и здоровыми культурными напластованиями.

Необходимо, чтобы человек, пройдя сквозь накипь буржуазного мира и сбросив ее, сохранил в себе и углубил все основные, здоровые тенденции своего видового организма.

И такое ясное стремление, и в то же время естественно органическое развитие, должно быть всесторонним — по всем основным линиям роста человеческой личности.

Здесь совершенно неисчерпаемы, даже в мыслях, эти линии развития человека в стремлении к его здоровому и полному идеалу.

Эта пока безусловно «декларативная» и сугубо-общая зарисовка будущих человеческих идеалов, конечно, не дает нам еще права социально в настоящий исторический момент быть «вегетарианцами». Она не дает нам права мыслить весь длинный и мучительный процесс приближения к данным

идеалам вне общего, победного экономического движения и представляет его себе, как сказочный полет на ковре-самолете, требующий от нас с необходимостью в данный момент, в предчувствии наших будущих гармонически-цельных ощущений, заботы о сохранении жизни букашки, попавшие вот сейчас в чернильную кляксу.

Но, мысля этот процесс связанным крепкой зависимостью с общим экономическим развитием, как зависимо движение парохода от действия машины, мы в то же время знаем, что это движение и его правильность зависит и от общей установки его корпуса, прочности материала, из которого последний сделан, а главное, мы каждую минуту помним, что в кладовых парохода можно провезти вместо ценного и полезного груза самую настоящую дребедень.

И обозревая искусство в историческом прошлом, всматриваясь в его сущность и в наши дни, мы и видим и хотим иметь в нем особый вид творчески-познавательного оформления жизни, способ выработки посредством искусства внутренней, душевной закваски и окончательной закалки ценного человеческого материала.

Это — наш общественно-необходимый метод сохранить, усилить в чужом веке, обогатить и нарастить в нем его внутреннее здоровое, подлинно-живое выковыная таким образом с той или иной идеальной приближенностью из человека во всякий исторический момент нужный для общей социальной цели тип.

И каждая культурная эпоха имела и должна иметь свое искусство с особым качественно, ей лишь присущим смыслом.

И пусть первым нашим общим критерием, нашей шкалой эстетических ценностей будет — органическая приобщенность того или иного произведения к духу эпохи; его основное эстетическое достоинство пусть заключается в его образной, всякий раз конкретной зарисовке основного направления эпохи, частичной подготовки мировоззрения, мироощущения, сужденного человеку грядущей эпохи.

Буржуазные идеологи и теоретики всегда боялись, а сейчас они особенно боятся, данной точки зрения на искусство. Боялись потому, что чувствовали уже во второй половине XIX века, что возможности, сужденные культуре буржуазии, приходят к концу, человеку их эпохи внутренне уже нечего накапливать; теперь боятся потому, что у них совершенно утеряны возможности найти объективно ценные линии для развития их литературы. В самом деле, как оправдать, напр., русский символизм Бальмонта, Гиппиус с этой точки зрения? И их теоретики и вообще теоретики, завязавшие безнадежно свои вкусовые ощущения в прошлом, стремятся убеждать от сути и подлинной сущности вопроса — социально-исторической оценки искусства, а ищут ее — в отвлеченно-эстетическо-психологической сфере или в формальном разборе произведения.

Нашей эпохе этой опасности не предостит в силу того, что ее развитие потенциально заключает в себе впервые в истории постоянную, вверх

стремящуюся линию. Ей не предстоит испытать на себе исторического типа, в который всегда упирались прежние эпохи.

В силу вышеприведенных соображений, пора уже утвердить положение, что искусство есть конкретный осадок, познавательно-эмоциональное воплощение общей динамики той или иной эпохи, получающей живое, конкретное, образное, синтетическое выражение в слове, краске, линии, звуке и форме.

На-ряду с этим, искусство всегда питается в своем содержании общим стремлением к разрешению проблемы конечного счастья человечества.

И для современной эпохи вся история человечества должна быть признана этим исканием; историки культуры должны именно по этой линии зарисовывать историю искусств, как К. Маркс зарисовывал или вернее искал смысл различных исторических фаз по их попыткам разрешить экономически-производственную проблему, выражавшуюся всегда в своеобразии общественно-хозяйственных форм, пока не нашел ее разрешения в уничтожении классов.

С этой точки зрения только и можно разрешить проблему правильных оценок произведений писателя.

Эстеты, представители формальной школы, напр., никогда не сумеют правильно оценить то или иное литературное явление, потому что их никогда не интересует существо дела, сущность искусства.

Что такое для них, напр., Д. Бедный?

Человек, владеющий старомодным стихом, не больше. Человек, распивающий этим стихом заборы, как сказал, по свидетельству П. Когана, у нем Вяч. Иванов<sup>1)</sup>.

Для того же, кто свои субъективные оценки проверяет, сопоставляя их еще с оценками всей социальной громады, кто умеет объективно учесть значение этих оценок на фоне общего устремления нашей эпохи, для того всегда будет ясно значение поэзии Д. Бедного.

Пусть даже нас с вами субъективно стихи Д. Бедного не волнуют глубоко, но разве мы не видим, что они волнуют людей, идущих впервые к культуре; людей, которым суждено сыграть в нашей эпохе основную соидательную роль. Этот поэт, спутник и временщик политической победы русского пролетариата и крестьянства, сумел дать в своих стихах ряд бодрых настроений, впервые заразив новых людей реальным волнением своего небогатого лова. В культурном смысле поэзия Д. Бедного, это, конечно, еще даже не спашка полей, тем более не засев этих полей какими-либо новыми культурами, это—неизбежная подготовка, очистка полей от мусора, камней, корчевание старых пней, мешающих урожаю.

И здесь значение его поэзии, которую даже при всей субъективной скренности не понять эстету, который всю свою мудрость навсегда заключил в собственные ощущения и выработавшиеся у него эстетические

<sup>1)</sup> Литература этих дней. „Основа“. 1924.

навыки. Влияние поэзии Д. Бедного, конечно, текуче, потому что эпоха политическая борьба пролетариата исторически не так уже продолжительна в границах этой эпохи Д. Бедный значителен и крайне характерен. И даже в его недостатках — поэтической незамысловатости, прямолинейности, отсутствии внутренней образности — первого признака подлинной поэзии есть объективная законность, историческая последовательность.

В его стихах вы не найдете глубокой образности, элементов нового мироощущения, что лишает их длительного значения и отражает момент, когда новые классы еще не обладают общественно-выраженной культурой, отражает момент, когда новый пахарь еще не видит никаких всходов на своем поле, взятом с бою у жизни.

Ясно, что стихи В. Казина, где поэт каплю за каплей, как пчела, собирает новые мелькающие переживания, наращивает уже подлинны, положительные ценности, невиданные и по-новому новые, отражают уже в себе дальнейший рост новой поэзии.

Они еще не являются элементами цельного, нового мироощущения, но они являются попыткой нащупать их, и в каждой строчке, как в живом зеркальце воды, уже отражены лучи живого солнца нашей эпохи.

В стихах Казина мы присутствуем впервые при зарождении действительно новой и подлинной поэзии.

Описывает ли Казин стройку нового дома, зарисовывает ли портрет своего дяди или описывает свои ощущения природы, от всего этого уже пахнет по-настоящему чувствами человека, который находит в вещах в труде человека живую, образную подоплеку новой установки жизни, от ражающуюся в нем со свежей обновляющей и бодрящей мир новизной.

Чем качественно выражена у поэта эта новая установка?

Передачей картин самого простого труда, как радостного жизнеощущения; труда, впервые лишаящегося элементов безучастного, механического выполнения его по принуждению. Перенесением вообще радостных настроений ближе, плотнее к основам человеческой жизнедеятельности: от звезд — к постройке дома. Это начатки подлинно «классовой» — по существу внеклассовой поэзии.

Конечно, у Д. Бедного этого еще нет.

Стихи В. Казина, как капельки нового мироощущения, уже частично могут заменить, вытеснить из широкого общественного обихода привычные стихи Фета, Тютчева, выдвигая новые переживания иногда даже и по тем же самым жизненным случаям.

Это накопление нового мироощущения, собирание его капля за каплей в формах подлинно-волнующего нас искусства и будет на длительный период задачей новой поэзии, пока она не выдвинет больших, мощных художников, которые сумеют в широких полотнах, в картинах большого захвата дать нам жизненное, словом оформленное мироощущение. Это — длинный и кропотливо-трудный процесс.

Вся прошлая история человечества является рядом периодических культурных подъемов и до сих пор — неизбежных крушений.

В прошлом мы видим крушение идеалов средневековья, символический итог которым подвел Данте своей энциклопедической «Божественной комедией», где он с гениальной силой и последней, предельной для той эпохи изобразительностью запечатлел неудавшуюся попытку средневековья обрести счастье и единство человечества в религиозной стихии, обнаружив в конечном счете в картинах рая и ада лишь трагедию человеческого неравенства и — отсюда — очень предельного совершенства личности, боящейся заглянуть в глаза Медузы.

Именно поэтому нас и волнует эта поэтическая трагедия Данте, именно поэтому человечество и хранит ее в своей памяти, а совсем не потому, что в ней фактически изображены нравы и верования средневековья, как это иногда объясняют себе упростили и вульгаризаторы материалистического понимания истории, что, конечно, дает легкое оружие против социально-исторического понимания литературы таким эстетам, как, напр., проф. Евлахову с его книгой «Введение в философию художественного творчества»<sup>1)</sup>, где он порой и справедливо упрекает П. Когана в слишком примитивном подходе к истории литературы.

Буржуа эпохи французской революции, создавая в 1793 г. «Декларацию прав человека и гражданина», тоже в законном самозабвении видел пред собой счастливого и гармонически цельного человека, и художники того времени пытались отразить его.

Эти художественные опыты под'емных исторических эпох, опыты классов, у которых было революционное будущее, конечно, необходимы и нам. И с этой точки зрения только мы сможем разрешить вопрос о том, что надлежит наследовать нам из старой литературы, а не с точки зрения механического рассечения истории ее на две линии: дореволюционная и послереволюционная литература.

У каждой эпохи есть основное прогрессивное устремление и только то, что попадает в его основной фарватер, то в искусстве сохраняет свой смысл и для нашего времени. Или, как эту мысль — несколько публицистично — выразил Плеханов: «Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство»<sup>2)</sup>.

И у каждой из прошлых эпох есть и своя пора увядания, гибели. Мы видим, как с исторической неизбежностью видение того же буржуа исчезло, как в конце концов этот же буржуа, который когда-то писал «Декларацию» и имел таких художников-писателей, как Золя, Бальзак, Ж.-Занд, оказался пресыщенным декадентом, изломанным уайльдовским «Дорианом Греем». героем Эдгара По, Гюисманса. Или в лучшем случае — Фаустом, со всей своей интеллектуально-энциклопедической мудростью еще раньше пришедшим в тупик, в об'ятия Мефистофеля, бессильным с конечной ясностью разрешить «проблему бесконечности», поставленную перед ним философией XVIII века.

1) А. М. Е в л а х о в. Введение в философию художественного творчества, т. III, Ростов-на-Дону 1917 г.

2) Г. В. П л е х а н о в, Искусство и общественная жизнь.

И эти опыты великих художников, рисующих сильную личность, попавшую в тупик, конечно, увеличивают и наш социальный опыт, обогащая нас на будущее.

Но художническое бессилие и эстетическую немощь обнаруживает писатель, когда он пытается создать современного Дориана Грея, Фауста и выдать их за некую характерную ценность для нашего века, на самом деле имеющих совершенно иные жизнеобразующие тенденции, для которых подобные явления уже не могут быть художественно-значимыми в полной мере. Человек нашей эпохи заинтересован наращиванием в себе качественно совершенных ценностей и изживанием в себе других изъядов.

Поэтому, когда такой наблюдательный художник, как Андр. Соболев, хочет стать непременно послереволюционным Чеховым, то это ему не удастся, и перерабатываемый им материал мало кого волнует: в картине утра—тени, в весеннем разливе реки—«обломки» исчезнут сами собой, художественная подмога тут повисает в воздухе без достаточного отклика в читателе.

Выбор значительного для современного человека по своему внутреннему звучанию материала является решающим для искусства, и так было всегда в истории искусств.

Стиль, форма и композиция являются в искусстве производными, вторичными, хотя и неотторжимыми, качествами. Внутренним же творческим бродилом искусства является способность художника видеть живой смысл общего устремления эпохи в конкретных отпечатках его на бытовых и других реальных явлениях жизни. Художник должен обладать способностью находить живую, образную подоплеку живого процесса жизни, отражающуюся и в отдельном человеке и в семейной его ячейке, в группах и классах, вообще во всех живых расчленениях общества вплоть до отдельных кусочков человеческих переживаний самого различного свойства.

И вот, когда мы видим живую передачу, — образную, конкретную, экономично-оформленную, действующую на нас с разительной бесспорностью, — этих отрывков жизни, созвучных общей социальной динамике эпохи, тогда мы начинаем абстрагировать из этих произведений форму его, стиль, изучать их, создавая из них абсолюты, канон — некую чистую платоновскую идею, как историки литературы создают в настоящий момент подобный канон из форм Пушкинского стиха, Гончаровских и Толстовских романов или Мопассановских рассказов.

Но для искусства форма, стиль — не решающий момент. Решающим моментом для него вообще является способность, талант видеть и изображать все существующее в живом течении, в том исконном человеческом ощущении мира, когда всякое явление в нем является выражением живого, когда всякое явление, какого бы характера оно ни было, соприкасается с живым. Искусство имеет дело с живым, образующимся миром, являющимся в искусстве отражением, символом растущей жизни.

И сюда именно писатель и должен устремлять свою художническую энергию, имея в виду становление именно современного ему исторического периода.

И прав Л. Троцкий, когда он говорит, что «методы марксизма — не методы искусства»<sup>1)</sup>.

Это значит, что нельзя даже методы марксизма, выработанные для науки,—мы уже не говорим о прежней науке, берущей жизнь по выражению Маркса «post factum (потом, впоследствии), т.-е. исходящей из готовых результатов процесса развития»<sup>2)</sup>,—целиком переносить в область искусства. Это и очень неудачно, порой до комизма запутанно (разбор, напр., строки из стиха Герасимова «Болванок красные гробы») пытается сделать Г. Якубовский в статье «Практика и теория в творчестве Кузницы», создавая теорию «материалистического искусства»<sup>3)</sup>.

Здесь предстоит выработка совершенно новой эстетики, новых методов.

В данном случае, мы со всей решительностью хотим указать на то, что те теоретики, которые зовут молодых писателей к нарочитому исканию форм, к сосредоточению их художественного внимания на внешне конструктивных задачах, вольно или невольно отвлекают их от сути дела, разрезают их творческое подъемное настроение, прежде всего необходимое для задач конкретной зарисовки живых картин ранней весны нашей эпохи.

Общий, обязательный для искусства критерий надо искать именно в художественном уловлении живых целей эпохи, и тот, кто хочет найти этот критерий в условностях чисто технического характера или физиологического, эстетически-субъективно-психологического или, в лучшем случае, в задачах простой зарисовки быта, нравов, политических воззрений, не освещенных нарастающим образным мировосприятием той или иной эпохи, тот, не понимая основной проблемы искусства, всегда окажется вечным, бездомным странником — Агасфером, которому не суждено притти к своей цели.

Да в сущности представители формальной школы литературы и эстетики, они, конечно, при разборе произведения свое ощущение мира, свое понимание нарастания культуры держат про запас, подобно староверу, который прячет в темные углы свои книги «старого письма». И исходят они при оценке художественных произведений в конечном счете непременно из этих потаенных книг, из ложной стыдливости уверяя, что они обладают таким объективным мерилем, которое дает всегда химически-правильную реакцию. И разница оценок происходит всегда от разницы ощущения основных устремлений, современности. То, что для Шкловского, Евлахова означает высшую форму развития, то для нас в большинстве случаев—явление упадка, а часто—просто — вырождения.

И если для многих еще произведения Андр. Белого являются свидетельством усложненного и высшего понимания мира, то для нас с несомненностью самая форма его письма, изошренность, отклонение от естественных форм без ясной, внутренней необходимости, является достаточным обнаружением того, что от его писаний уже не брызнет и не повеет запахами

<sup>1)</sup> Партийная политика в искусстве. Книга— «Литература и революция». 1923. Из-дство «Красная Новь». Москва.

<sup>2)</sup> Капитал, т. I, глава I.

<sup>3)</sup> Журнал «Красная Новь», книга шестая, 1923.

грядущих культурных свершений нашей эпохи. Андр. Белый утерять способность хватки живой жизни, он лишился художественной избыточности нормально - человеческого восприятия живого процесса бытия и в то же время продолжает гениальничать своими мистико-революционными, сверххотульными обобщениями. Художник, лишенный ощущений, он, современный безглазый Циклоп, упрямо стремится сделаться грандиозной фигурой современной литературы. И, наоборот, микроскопическая фигура Либединского с его несовершенной повестью «Неделя», конечно, незначительной еще по своим достижениям, поэт Безмянский с его еще неустановившимся внешне стихом—для нас «надежда»,—в их произведениях есть нечто от наших устремлений, надежда, которая, возможно, персонально в данном случае и не развернется в подлинное осуществление. И даже то, что бывает удачным у писателей и поэтов, подобных Андр. Белому, является лишь запоздавшими отсветами прошлой, уходящей эпохи, еще не вытравленной из людей недостаточно обнаружившимся будущим.

Таланту иногда удается с большим напряжением заглянуть в историческое прошлое и почерпнуть из него каплю былого, опьяняющего в свое время, вина.

Так, поэт Ходасевич в своих прекрасных по мастерству стихах занимается все время «невольным плагиатом»—разжигает свой ночной светильник от ярких и цельных Фетовских «Вечерних Огней».

И трудно различить, кто это пишет—Фет или Ходасевич:

Еще томят земные расстояния,  
Еще болит рука,  
Но все ясней, уверенней сознание.  
Что ты близка.

Но все меньше и меньше остается столь удачных духовных имитаторов. Уже в русском символизме, поэтическом декадансе, эта перелицовка старых литературных настроений не сыскала себе в конце концов никакого подлинно-ценного кредита у жизни.

Инерция искусства сохранилась, осталось механизированное искусство, но живого впечатления зарисовки основных линий диалектики роста человека в этом искусстве уже не было,—а были лишь Гиппиус, Игорь Северянин, был Сологуб, извративший Тютчевский, хаотический кубок, превративший ощущение загадки ночи и сна в ощущение осоловелого от воя зверя, ревушего перед «запертыми для него дверьми» будущего.

Это безверие, непричастность и незараженность зовами и запахами грядущей эпохи сохраняется и до сих пор у многих современников - писателей. Но из самой сущности искусства, неизбежно связанного всегда с растущей, становящейся жизнью, вытекает благодетельный закон, сформулированный еще Карлом Либкнехтом:

«Стремление искусства установить эстетическую и этическую гармонию служит вечно идее жизни и содействует ее улучшению. Вот почему

эстетика, как и этика, находятся в непримиримом противоречии со всем тем, что вредит процессу развития»<sup>1)</sup>).

И те художники, которые не видят этой «вечной» и в то же время постоянно юной и современной идеи, те сами обрекают себя на умирание, те сами ведут свое творчество к механизации, к новому мастерству, лишенному трепетания и запахов жизни. Этому великолепной иллюстрацией может служить творчество таких крупных писателей, как Ил. Эренбург и Е. Замятин.

Их художническое восприятие, ощущение нового человека не выше представления героев Достоевского, которые людей социалистического общества мыслили, как греющихся поросят на солнце. Е. Замятин рисует их себе в виде механизированных сомнамбул, отличающихся друг от друга лишь различной нумерацией.

Подобные писатели в своем упорном ослеплении, обуреваемые социальным атеизмом, представляют себе, что новый человек механически неизбежно унаследует пороки пресыщенного буржуа. Они не верят в то, что новый человек сумеет пронести себя ж и в ы м сквозь рогатки и проволочные заграждения периода экономического накопления, первичного благополучия; они предполагают, что он обожрется на первых же порах и окончательно растеряет свою живую душу среди богатства вещей, среди громады машин и вечной грандиозности индустриальной эпохи, которая должна предшествовать и сопутствовать эпохе окончательного осуществления социализма.

Поэтому Ил. Эренбург тщетно пытается художественно зарисовать нам «Историю гибели Европы» в своем последнем фантастическом романе и дает лишь лубок, схему, обнаруживая тем самым лишь слепоту своего художнического зрения, пустоту мировоззрения.

Эта новая модная Вербицкая, с большим светско-парижским шиком и с большим умом и мастерством, хочет ухватить «дух времени» и нарисовать нам новые космические бездны и провалы мира.

Вы посмотрите, как он рисует будущую Россию:

Гражданин Ильин во-время прибыл в ресторан „Эксцентрик“. Туда собрались заправилы всех трестов Москвы. Они деловито ели по три-четыре бифштекса каждый, пренебрегая соусами. Только в питье сказывались еще традиции дряхлой Европы—все считали своим долгом пить французское шампанское, фыркая и отплевываясь, ибо в душе предпочитали хороший неразбавленный спирт.

Всех превзошел гражданин Хапьян. Он съел 8 бифштексов, выпил пять бутылок шампанского и подрядил на вывоз 11 разномастных девиц. Ровно в полночь, когда секундная стрелка показала 60, гражданин Хапьян встал и запел гимн Республики:

Вставай, проклятьем заклейменный,  
Весь мир голодных и рабов!

Тотчас же все, жевавшие бифштексы и глотавшие шампанское, бодро встали.

Ту же песню пели бунтари, мечтатели и аскеты, собравшиеся в помещении Коминтерна на товарищескую вечеринку. Делегат германской коммунистической партии, тов. Гекель, произнес речь:

<sup>1)</sup> См. его статью „Об искусстве“.

— Безумие умирающей буржуазии и нерешительность вождей пролетариата уже погубили Германию. Но это Пиррова победа империализма. Мы можем со спокойной уверенностью глядеть в грядущее. На Международном Конгрессе в Женеве наша резолюция получила  $\frac{1}{4}$  всех голосов. Мало-по-малу пролетариат освобождается от иллюзий <sup>1)</sup>.

Весь роман написан подобной манерой хлесткого фельетона. Но мы совсем не собираемся, подобно Бор. Волину из «На посту» <sup>2)</sup>, инкриминировать писателю «содержание» этих слов, потому что, поистине, никакого содержания, художественного значения в них нет. Это — пугало для ночных птиц, которого человечески зрячему просто не видать.

Если бы к подобным картинам пришел подлинный художник, он действительно сумел бы создать страшное художественное предостережение новому человеку, как создал его Гоголь образами Плюшкина, Собакевича, Коробочки.

У Эренбурга же совершенно нет черточек гибели живого человека, а есть лишь словесное, догматическое утверждение этой гибели, не обнаруженной ни одной, хотя бы малейшей, черточкой живой закономерной образности. И писания Эренбурга могут лишь развлечь уставшего буржуа, позабавить утомившегося от революции русского обывателя, — этого карикатурного, приниженного олицетворения безплотного и бездушного скептика, безнадежно зараженного механическим восприятием мира, оставленного в наследство буржуазией, ее вырождающейся литературой, влияние которой сильно чувствуется на Эренбурге.

Вот почему нет ничего вреднее для нашей молодой литературы, чем зазывы Евг. Замятина, Лунца <sup>3)</sup> к исключительной выучке у Запада, его мастеров, зазывам к решительной необходимости устремлений художественной энергии на выработку фабулы, конструкции по Западным образцам.

Тот, кто зовет к этому, тот не видит, что Западная литература находится еще под протекционизмом буржуазии, и при том буржуазии, стоящей перед своим закатом, не понимает, что там литературой руководит потребитель, который ищет не охвата жизни, не обогащения от нее внутренними культурными ценностями, а лишь развлечения. Он уже жаждет не Фауста и даже не Жан-Кристофа, а героев Бенуа, «Тарзана» Бёрроуза, произведений Клода Фаррера. Литература — не творчество, а лишь спортивное развлечение, не органическая потребность, а лишь мода.

Там закончено господствующим классом добывание и потребление общечеловеческих ценностей: их уже не хочет буржуазный потребитель. Это все ярко показано Р. Ролланом в его эпопее «Жан-Кристоф». И понятно, почему Уот Уитмен и Верхарн, Ан. Франс, Р. Роллан стремились и стремятся, как художники, к новому потребителю — к пролетариату.

Но понятно, а порой и законно то, что наши молодые писатели, которые действительно не имеют никакой еще внешней культуры искусства,

<sup>1)</sup> «История гибели Европы». Гос. Изд. Украины. 1923.

<sup>2)</sup> № 1 — Журн. «На посту» — 1923 г. Из-ство «Новая Москва».

<sup>3)</sup> Лев Луиц, «На запад». Беседы. № 3, сентябрь — октябрь 1923 г. «Эпоха». Берлин.

с юной жадностью тянутся к этому внешнему лоску—к европейской форме, фабуле, внешней конструкции.

Так иногда здоровые дикари, крестьяне любят носить уродливые галстуки, фраки и цилиндры, козырять иностранными словами, сидеть с важным видом в провинциальном кинематографе и слушать Вяльцеву в граммофоне, думая, что они приобщаются действительно к культуре.

И мы видели порой эту Епиходовщину и у наших молодых писателей; мы видим, как Чеховский лакей Яша, побывавший с своими господами в Париже, стремится привить ее «серапионовым братьям».

Иногда это отражается довольно печально на произведениях таких талантливых писателей, как Всеv. Иванов, Н. Никитин.

Сам Замятин, как гордый Сальери, никогда раньше не был завистником и врагом молодой литературы; теперь же, когда она уходит от него, идет дальше его, он стремится подлить в ее кубок смертоносный яд «дара Изоры».

Пока молодая литература вместе с Замятиным была революционной лишь по отношению к мещанству, пока она была лишь по накипи буржуазно-аристократической обывательщины, по ее «уездной» периферии, Замятин шел с ней в ногу. Но когда, после революции, пришел в литературу «чумазый» писатель и начал зарисовкой нового, низового—не по внешней лощенности, но по существу нового, высшего мировоззрения, стал рушить все основания старой уютной культуры, Замятин заговорил о внешних или абстрактно-отвлеченных целях искусства. Сам же в своих последних произведениях стал на путь самой «злонамеренной» тенденции, сарказма, высмеивая не искривления основного, здорового пути, но самый факт устремления к новому, самый факт возможности рождения нового мира от иных социально-классовых корней. Поэтому печать ложно-классической тенденции, печать мертвого направления, механический интеллигентского мировоззрения и отсутствия «безумия» обуяли Евг. Замятина, и даже у столь сильного художника естественно не хватает сил на то, чтобы одухотворить материал, который он берет, до границ живого организма, чем всегда является подлинное художественное произведение. Так с суровой неизбежностью сказывается тот же закон искусства, что эстетика находится во вражде с тем, что мешает прогрессу, что противоречит основному устремлению, динамике эпохи.

Этот закон еще разительнее сказывается на молодых писателях.

Вот перед нами два талантливых произведения на одну и ту же тему, имеющих дело с одним и тем же материалом. Это «Петушихинский пролом» Леонида Леонова <sup>1)</sup> и «Перегной» Л. Сейфуллиной <sup>2)</sup>.

Оба автора рисуют нам современную деревню в момент Октябрьской революции. Если подойти к этим произведениям с формальной или чисто интеллигентской точки зрения, то произведение Л. Леонова может показаться несравненно ярче, талантливей, совершеннее.

<sup>1)</sup> Москва. 1923. Изд. М. и С. Сабашниковых.

<sup>2)</sup> «Перегной». Сб. повестей. 1923. Из-ство «Сибирские огни».

В самом деле, по внешней образности и зарисовки отдельных моментов, по внешней стройности конструкции, произведение Л. Леонова несравненно, казалось бы, совершеннее «Перегноя». Автор—в высшей степени одаренный человек. Но то, что он вкладывает в свое произведение, в его образную подоплеку, говоря словами Плеханова, «ложную идею», лживое, нереальное миропонимание—от этого в конечном счете страдает, и страдает очень существенно, «эстетическое достоинство» этого любопытного и яркого произведения.

У Леонова—не реальный подход. Говорим «не реальный» не в том смысле, что он извращает факты жизни, это делает и Л. Сейфуллина, а в том смысле, что он на творимую им жизнь накладывает отпечаток какого-то выпестованного в городах, в кабинетах, в домах искусства мистического мироощущения. Над его страницами клубится мистический туман, которым он хочет скрепить воспроизводимую им в слове жизнь. Этот «Егорий на коне», которого в заключение видит его герой Алеша «в беззвездной, страшной вышине», и весь этот налет мистической бредовой грезы, это—не находит и не найдет никакого отзвука у современного, подлинно современного читателя. И эстетически вполне законно. Эти мистические инкрустации Леонова не волнуют читателя потому, что они незначительны, они почерпнуты автором не из ощущения реальности, а из кабинетных мистических высиживаний и религиозных настоек à la Бердяев и Булгаков. Русский народ религиозен, он еще религиозен. Это мы видим и из «Перегноя». И в «Перегное» мужики за оскорбление их бога убивают своего односельчанина, но уже ясно должно быть для художника, что основное светлое устремление деревни опирается не на «Егория на коне», а на совершенно другое—иногда пусть даже отрыв от старого выражается в пьянстве, хулиганском разгуле, но чаще в стремлении к освобождению от давящей ее всяческой темноты. И поэтому Ванька у Сейфуллиной уезжает в город, стремится понять и почувствовать большой городской мир, а у Леонова Алеша видит лишь Егория на коне и мечтает сделаться мистическим поводырем деревни.

Мистика, религиозность существуют в деревне, но они эстетически уже не обладают внутренним приоритетом, и поэтому у Л. Сейфуллиной так хорошо выдуманно, так эстетически законно звучит последняя молитва нереального, придуманного автором, Артамона Пегих:

— Господи батюшка, прими дух большевика Артамона.

Одна мистика уже не передаст живой динамики жизни, если на нее не наложено автором современной, реальной выдумки.

Леонов иногда с его молодым, талантливым, художническим зрением это чувствует, и так верно и ярко дан им образ игумена Мельхиседека:

«Чуялось в его твердом шаге неслышное величие уходящего мертвеца».

Это мертвое величие монаха—верная и непосредственная хватка художника; такими же чертами описывает Л. Сейфуллина свою «важную и высокую игуменью» в «Правонарушителях».

И если художник не хочет быть тенденциозным, то он и должен услышать этот живой голос жизни, который ведет неизбежно к такому есте-

ственному пониманию мира: то, что умерло в жизни, не может быть насильственно и нарочито воскрешено в художественном произведении, то не может быть воплощено художественно.

Тенденция должна быть решительно вытравлена из художнического мировоззрения художника; мир он должен видеть с четкостью современного ясноокого, здорового и зоркого дикаря.

В силу же искусственно привнесенной извне Леоновым интеллектуальной тенденции, его произведение лишено актуальной, конечной силы искусства. Его звуковую силу художник нарочито заглушил несуществующим уже, неестественным, электическим мировосприятием, мировосприятием, которое он стремится упрямо поднять из могилы. Все это рушит цельность и крепость произведения.

Так всякие попытки оторвать искусство от живой социальности, т.-е. от самой что ни на есть подлинной—в своей новой образующейся идеальной сущности—реальности,—терпят крах и приводят художника к пустоте и беспредметничеству, чем является в данном случае и Леоновская мистика.

Страшные годы революции, они действительно были «Перегибом», который обещает богатейший урожай нашей эпохе, а не «Петушихинским проломом», как его мнят себе представить мистики, пытающиеся жизнь подменить мнимыми, головными ценностями.

Но то, что без ущерба для своей бесполезной философии может доказывать Бердяев, того нельзя доказывать в литературном произведении, не отнимая у него художественной силы.

## II.

Наряду с этим, есть немало писателей, поэтов и теоретиков искусства, интеллектуально принявших «категорический императив» революции, но не могущих качественно, с достаточной глубиной, охватить смысл надвигающейся на мир культуры.

В конечном счете, «высшей проверкой жизнечности и значительности» всякой эпохи является искусство (Л. Троцкий). Способность человека создать свой своеобразный, внутренне содержательный мир, свое богатое видение мира, свое мироощущение, сохранить человека на глубине живого, одухотворенного, человека, способного к безконечному творчеству, перманентному обогащению мира. Вне этого искусство бесполезно. Иной роли у искусства нет. Оно познает в живом движении мир, наращая на всеми видимые факты творческие проценты, новые ценности.

То, что нашло свое выражение в подлинной литературе, то осуществлено—завоевано окончательно и может быть действительно вкраплено в живое бытие. в конкретный человеческий материал.

Наука, «научный анализ форм, избирает вообще говоря, путь, противоположный их действительному развитию. Он начинается *post factum* (потом, впоследствии), т.-е. исходит из готовых результатов процесса развития»<sup>1)</sup>;

<sup>1)</sup> К. Маркс. Капитал, том I, глава первая.

искусство же пытается запечатлеть подлинное движение жизни; оно, как живой свидетель, перерабатывающий, оформляющий в себе материал, впитывает в себя ее продвижку, художественно — с идеальной реальностью — измышляет иногда потенциальную ее динамику или отмечает ее торможение. Вот почему можно интеллектуально принять «категорический императив» революции, а внутренне художественной продвижки конкретной жизни, являющейся следствием революции, не чувствовать. Не понимать, в этом смысле, революционной динамики искусства, и требовать от него того же анализа фактов, той же зарисовки жизни, какой мы требуем от науки, от политической платформы и т. д.

Отсюда все искривления современной эстетики, отсюда требования от искусства ясных, рационалистических форм, отсюда — навязывание искусству «производственных, конструктивистических» и т. п. посторонних ему целей. Отсюда — стремление лишить искусство его познавательно-преображающего качества, отрыв его от целей реально-художественного претворения действительности, хотя бы формами фантастики.

Да, современному искусству будут присущи все формы, ему присуща и фантастика, но фантастика, найденная в своем существе кровью, родственной современной жизни, ему присуща и сатира, но сатира, соединенная в своих образах жизненной артерией с живыми людьми нашей эпохи, а не Эрэнбургская схема. И именно поэтому мы можем видеть, как Толстовский, фантастический роман «Аэлита» в своем начале, в своей первой половине, где живет и действует фантастический, но живой красноармеец Гусев и подлинный инженер Лось, как эта фантастика великолепна, полнокровна, художественно-разяща; к концу же, где А. Толстой пытается создать из Лоса современного «платоновски» и платонически настроенного Фауста или Ромео, там впечатление ослабевает, выветривается. Снижается и разряжается и общее впечатление от романа.

И поистине смехотворным, геркулесовским недоразумением является средневековая софистика Б. Арватова, когда он в конце своей книги «Искусство и классы»<sup>1)</sup> пытается доказать, что реализм, натурализм, вообще внутренняя связь искусства с действительностью нужны были лишь буржуазии. «Буржуазное «общество», — пишет Арватов, — между членами которого не существовало непосредственной активной связи, превратило искусство в средство для установления этой связи...» (стр. 77).

«Между тем, пролетариат, как класс коллективистический и поэтому воспринимающий жизнь социально, т.-е. объективно, совершенно не нуждается в каких-то особых, искусственных формах конкретного познания...» (стр. 78).

Фома Аквинский и все средневековые схоласты могут воскреснуть и умереть еще раз от зависти к столь «гениальному» софизму.

Это подлинно-гениальный ответ на вопрос:

«А сколько ангелов усядется на острие иглы?»

<sup>1)</sup> Госиздат. 1923. Москва — Петроград.

В потугах оправдать современный футуризм, не признающий за искусством особого образного восприятия мира, а видящий его задачу «в построении из материалов» рационально задуманного на данный случай произведения, Арватов поистине из пролетариата творит «ангела», которому уже не нужны средства установления внутренней социальной связи. Похвальное, но прожектёрское старание. «Пророческое» зрение Арватова, еще до окончательной политической и, тем более, экономической победы пролетариата, создает уже социалистическое, оторванное от настоящего, воображаемое общество с законченным коллективистическим восприятием, с социалистическим мировоззрением.

Избави бог писателей и теоретиков искусства от подобного провидения социалистической эпохи, от такого ходульного верхоглядства — мечтаний Щедрина караса, ведущих в практике к схематизму, механическому мировоззрению и ложно-классическому идеализму.

И хорошо, что даже стремительный и бесстрашный Вл. Маяковский, союзник Арватова, не пытался в своей практике ни разу воплотить это призрачное, бесплотное видение, хотя и снизошел в своей практике до писания стихотворных реклам в подновленном стиле блаженной памяти дяди Михея. Но даже в самых «утопических» своих произведениях, даже в «Мистерии-Буфф» и поэме «150.000.000», где он, вообще говоря, громоздится довольно высоко — вплоть до вершин Эйфелевой башни, а в последней поэме «Про это» даже до колокольни Ивана Великого, он все же нигде не смог прозреть, вслед за Арватовым, его идеального, законченного общества.

Талант Маяковского спасает. И мы наблюдаем, как он вынужден вопреки Арватовским теориям, возвращаться к основным человеческим темам, конкретным и реальным темам современности, оставляя на время занятие дяди Михея.

В этом отношении поэма «Про это», сумбузная, крикливая, загруженная порой уродливой словесностью, иногда сплошь ненужными страницами, действительно замечательная вещь. Она бьет по нарочитому, удуманному футуризму прежде всего тем, что в ней поэт, как блудный сын, от поверхностной, с точки зрения подлинной культуры искусства, политической публицистики, рекламных стихов, возвращается к основным темам литературы, бьющим по глубоким линиям живой личности: говорит снова о человеческой любви, о подлинных реальностях своего внутреннего мира.

И здесь Вл. Маяковский снова, как в поэме «Тринадцатый апостол» (Облако в штанах), обнаруживает себя, как огромного поэта.

Эта тема придет,  
калеку за локти  
Подтолкнет к бумаге  
прикажет:  
скреби.

Эта тема придет,  
но иск не износится,  
только скажет:

Отныне гляди на меня.

И как будто ярьсь

— позабыли забыть ес, —

затрясет:

посыпятся души из шкур.

Эта тема — любовь. Одна из основных, исконных и не лишенных и в будущем значения в искусстве, которой, однако, стыдятся многие взгромоздившиеся на ходули современники.

Правда, Маяковский тоже стыдливо ставит вместо этого слова точки, но важно то, что талант поэта вынуждает, толкает вновь его к этой реальной и значимой человеческой теме. И на последних страницах поэмы перед нами снова воскресший из мертвых Маяковский, поэт «огромного таланта», «почти гений». Он снова вышелушивает свою душу из искусственной, неуклюжей словесной оболочки и создает поэму, по силе напоминающую поэму «Тринадцатый апостол».

Поэма «Про это», как и поэма «Облако в штанах», крик здорового организма, который очутился в межпланетном (планеты — эпоха буржуазии и социалистическая эпоха) пространстве. Поэма выражает настроение оптимизма отчаяния, как христианская религия была в свое время выражением отчаявшегося, лишённого активности оптимизма. Поэт в настоящем не видит ничего, на чем бы могла утвердить свое равновесие его личность, но с силой здорового существа, комлевой, кряжистой личности, оставшейся без наследства, он требует себе законного аванса от грядущего.

Ваш

тридцатый век

обгонит стан

сердце раздиравших мелочей.

Нынче недолюбленное

наверстаем

звездностью бесчисленных ночей.

Воскреси

хотя бы за то,

что я

поэтом

ждал тебя,

откинул будничную чушь.

Воскреси меня

хотя бы за то,

Воскреси —

свое дожить хочу,

Чтоб не было любви-служанки

замужества,

похоти,

хлебов.

Постели прокляв,

встав с лежанки,

Чтоб всей вселенной шла

любовь.

В разящей ненависти к заплесневелым формам любви он хотел бы уничтожить старый, осевший, но еще современный быт, хочет выдернуть собственный «хвост» из-под пресса прошлого, разбить все внешние вещные декорации любви, доставшиеся ему в наследство от папаш и мамаш, хочет, забравшись на Ивана Великого, ощутить светлое грядущее, чтобы в этом живом ощущении сохранить равновесие своего нарушенного нутра.

Во всяком случае пока важно отметить и подчеркнуть то, что поэты возвращаются к исконным темам искусства — любви, ненависти, страданию, героизму, душевным трагедиям, и вообще основным, корневым выражениям человеческих переживаний, по которым всегда идет переплавка и обогащение внутреннего человеческого мира.

Это путь Гомера, Сервантеса, Данте, Шекспира, Пушкина, Толстого. Он остается обязательным и для искусства нашего времени. Эти основные, извечные темы искусства с их всеобъемлющим охватом жизни, с их грандиозным, ассоциативным богатством всегда соединяют кровными нитями творца-человека со всей сложностью и внутренней роскошью мира. И только те, для кого мир погас, кто по наследству от умирающих классов видит во всем одну механику, те пытаются увести искусство в бездушное пространство голого оформления вещей, слов, ритмики, внутренней бессодержательности и беличьего верчения вокруг выработки форм или, в лучшем случае, стройного изложения своих сложившихся интеллектуальных понятий о мире.

В эту сторону нашу молодую литературу пытаются увести люди, потерявшие ощущение живой стройки мира. Эта «литературная Енчменияда» имеет у нас довольно сильный фронт. И последняя «гражданская война» в литературе, создавшая известный <sup>водораздел</sup> в писательских кругах, обнаружила в конечном счете два различных жизнеощущения. Здесь с одной стороны объединились Октябристы-Напостовцы и Лефы (странное, внешне, сочетание, но, повидимому, внутренне-естественное и законное) и с другой стороны оказались в основном на одинаковой позиции по отношению к искусству — Л. Троицкий, А. Луначарский и А. Вронский.

В первом случае требования напостовцев к литературе обнаруживают субъективно ограниченную точку зрения, в сущности, глубоко индивидуалистическую, с безжизненно-механическим воззрением на жизнь, хотя оно и прикрыто у них горячим приятием «категорического императива» революции, — во втором случае, взгляды на искусство вытекают из более объективного мировоззрения, мировоззрения людей, все еще жаждущих мир ощутить в его подлинном, живом становлении, в его постоянно творящемся, процессуальном, диалектическом оформлении.

«Напостовцы» видят и ощущают лишь статику жизни, и будущее они воспринимают так же. Им хочется—и, повидимому, искренно—приблизить его к себе, как готовый футляр жизни. Они его мыслят так же, как обездушенный мистик мыслил ад и рай. И, как средневековые мечтатели, они хотят статического распределения писателей на дантовские круги с точной классификацией их преступлений и заслуг. Отсюда неизбежное для них опощление термина, брошенного Л. Троицким—«попутчики». У Л. Троицкого

«попутчики», как это вытекает из живого смысла этого слова, идут той же дорогой, в ту же сторону, куда устремляется и революционный авангард, но лишь с другим ритмическим напряжением, другой походкой. «Попутчики» обращены лицом в ту же сторону, и если глаз их еще не различает далее с идеальной, желанной отчетливостью, то все же они видят эти дали, они ощущают отблески будущих социалистических зорь. И главное — они, «попутчики», первые в искусстве реально показали нам эти отблески. И в этом их большая заслуга.

«Напостовцы» же самое понятие «попутчик» хотят превратить в понятие «встречного» грядущему; встречного на узкой улице, где двоим уже не раз'ехаться, и где непременно надо сшибиться лбами и испытать, чей лоб может выдержать конкуренцию с историческими лбами фонвизинских героев.

И это все происходит от того, что «напостовцы» хотят притянуть и немедленно пересадить в современную почву пока лишь мыслимое ими будущее. И ради этого они обнаруживают часто неприязнь к окружающему их «сегодня», художническую глухоту к настоящему, что конкретно обнажено, напр., в последней повести «Завтра» молодого писателя Ю. Лебединского.

Не уразумевая того, что большой общественной ценностью и исторической неизбежностью является то, что художник крупными приближает грядущее, крупными собирает новое мироощущение, они, как сказочный цыган, хотят это не близкое и глубокое «завтра» зачерпнуть козлужом, хотят кожу с быка сдернуть в одно мгновение, взявшись за хвост. Они не видят того, что именно попутчики и непутчики втягивают широкие массы в орбиту искусства, и что им — напостовцам и ненапостовцам — временами не лишне поучиться у первых видеть реально в художественной зарисовке настоящее и это желанное, но еще мелькающее будущее.

Они не видят, не хотят видеть, что именно Б. Пильняк показал нам коммуниста в плоти и крови, эти кожаные куртки, которые реально «энергично функционируют», показал Архипова, который с подлинной мудростью умеет встретить смерть отца и с величайшей скромностью делать большое новое дело; показал «поезд смешанный» и рядом чиновничью цепкую, упрямую и преступную жадность. И Пильняк, вообще, первый сквозь мглу, метель, сквозь наслоения прошлого стал искать, порой с уродливыми ужимками, живые проблески будущего, ритм его, синтез бесформенной стихии прошлой России с четкими шагами современности: «Бум-бум»... «Главбум» и т. д.

Они не хотят видеть, что Вс. Иванов, первый в сущности, напечатав в № 1 «Красной Нови» своих «Партизан», а затем «Бронепоезд», увидел сам и показал нам в достаточно художественной зарисовке мужика, повернувшегося лицом к революции, спиной (мужик Селезнев) к прошлому, к Колчаковщине. Они не дооценивают того факта, что именно Иванову удалось показать в сцене с американцем в «Бронепоезде», как мужик впервые живо ощутил Интернационал. Эта сцена наряду со сценами братанья русских солдат с французами из «Севастопольских рассказов» Л. Толстого войдет во все будущие хрестоматии. А у Иванова немало таких картин, а ведь их так мало вообще в новой литературе.

Эта политика «Напостовцев», глухих к живому росту искусства, протекает из вкоренившегося во всех нас в нашем тяжелом, в сущности вечно-уездном, мещанском быту механизировавшегося, обывательски-неглубокого взгляда на искусство. В этом же сказывается на нас вторичное наследие буржуазного миропорядка, приведшего мир к пустоте, к мертвой неподвижности, к бессмысленной оголтелой конкуренции и, внешней смене форм, к социальному тупику.

Это вместе взятое и создает тип человека, социально и биологически бескровный, глухой к подлинным колебаниям, живым потребностям, к человеческому «трепетанию» — в конечном счете, к непониманию подлинных задач нашей эпохи. а следовательно, и искусства, как высшего жизненного ее обнаружения.

В лучшем случае, здесь сказывается субъективнейшее настроение растущей молодежи, «биологической молодости», имеющей в своих носителях настолько еще неиспользованный в жизни, брызжущий запас оптимистического эгоцентризма, что они искренно не ощущают порой нужды в объективной зарисовке этой жизни в искусстве.

И всем нам, конечно, необходима выработка в себе подлинно вкусовых ощущений к художественной литературе и умения воспринимать художественную литературу в социально-качественно-новом ощущении нашей эпохи.

И никогда не убедит нас Асеев в том, что мелодийность, скрупулезная фразеологическая живопись поэта Б. Пастернака делает его чуть ли не первым поэтом современности. Хотя Пастернак и очень изысканный и филигранный поэт и у него немалый талант к этому, но все же его внутреннее социальное и словесное косноязычие, мелочность и уродливая расщепленность мировосприятия с несомненной ясностью обнаруживает, что это — поэт русского, доморощенного «аристократического» мещанства, правда, с похвальным напряжением пытающийся взглянуть на новый мир.

Но скверно то, что эти поэтические и словесные «карачки» Пастернака часто заражают таких свежих поэтов современности, как Тихонов. Последние стихи его, особенно поэма «Шахматы», обнаруживают с несомненной ясностью, что это косноязычие обуяло и Тихонова.

Неужели в самом деле так соблазнительно менять простой костюм на неудобный и уродливый, хотя и модный? Неужели ясная ударная крепость Н. Тихонова с его стремлением к выработке динамической современной эпикки не стоит изысканной узорчатости синтаксиса Пастернака? Конечно, стоит. И не зачем гнаться Н. Тихонову за дешевыми лаврами в кругу изысканных, европеизированных литераторов.

В области искусства, культуры каждая новизна получает свою полнокровную весомость и социальную ценность тогда, когда она вырастает из живой крови человека. когда она бурно прорывается из его мироощущения. Тогда она ассимилируется и широкими массами и делается их мироощущением.

И перед искусством, литературой в данный момент и стоит основная задача выплавки руды этого нового мироощущения. которое создает нового человека.

А против этого нового мироощущения у нас еще много, может быть, слишком много, найдется врагов. Внутренне это—наша крепкая и упорная неграмотность, ужасающая неподвижность быта, духовная и материальная нищета; внешне — далеко еще не умершая буржуазия и в ее недрах квалифицировавшаяся группа интеллигенции и мы все, далеко еще не выравнившиеся из плена прошлого и, в сущности, еще очень беспомощные в вопросах культуры.

Нужна большая длительная закалка и переплавка нас самих, нужен неисчерпаемый художественно-органический, крепко привитый человеку пафос уверенности в завтрашнем дне, чтобы не опускались наши руки при виде той исторически-исконной, наследственной обывательщины, которая тянет нас книзу на каждом шагу. Но то, что нашей эпохе предшествует огромный философский размах, которым дана нам подготовка к современности рядом ученых во главе с К. Марксом, и тот органический и стихийно-беспощадный революционный опыт, который проделан всей Россией, руководимой В. Лениным, это все дает нам уверенность, что мы теперь можем «прозреть» и увидеть основные линии, по которым должна развиваться культура, а отсюда искусство и литература.

Насколько средневековая феодальная и буржуазная культуры Запада в конце своего завершения (Кант, Фауст, полумрак готики, тени портретов Рембрандта, Бетховенские сонаты) характерны, как и наш дворянский декадент, поэт Тютчев, а за ним и Фет с мутным влечением к мерцающим, порой хаотическим сумеркам, «вечерним огням», социальному молчанию, к беспредметной и внесоциальной отвлеченности, формальному преодолению пространств мира,—настолько грядущая социалистическая эпоха и эпохи ей предшествующие намечаются, как ранняя ясная весна, весна ясных, кровью насыщенных красок, непосредственных и социально-значительных впечатлений, крепких, светлых, под'емных человеческих настроений, стремящихся утвердить в мире исключительно человеческое господство.

Мир цельной творческой, человеческой заинтересованности; мир настроения, наполняющего каждый трудовой удар по мертвой материи бодрой уверенностью конечной победы человека над миром.

И, конечно, всяческое освобождение от мистики, от туманных, исторических настроений, полное освобождение от внешней авторитарности с параллельным накоплением социально равнодействующей авторитарности в каждом живом человеческом существе.

И если феодальная замкнутость и величайшая недоступность искусств прежних, упомянутых нами, эпох вытекали из характера и существа их устремлений, то так же из существа наших подлинно-человеческих устремлений вытекает величайшая демократичность и ясность нашего грядущего искусства.

По этому пути и этим линиям и пойдет развитие нашей литературы, которая задачей своей имеет накопление человечески ценного материала для растущего коллектива нашего общества.

# СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
<i>В. Пильняк.</i> Материалы к роману . . . . .	3
<i>Вс. Иванов.</i> Очередная задача—рассказ . . . . .	28
<i>Арт. Веселый.</i> Дикое сердце—рассказ . . . . .	41
<i>И. Бабель.</i> Из книги „Конармия“ . . . . .	60
<i>Д. Крептюков.</i> Человек с бородой—рассказ . . . . .	72
<i>Ив. Касаткин.</i> Райпросвет и Гришка—рассказ . . . . .	89
<i>М. Горький.</i> Заметки из дневника. Воспоминания . . . . .	100
Стихи: <i>Л. Писоварова, С. Есенина, П. Орешкина, Н. Тихонова, В. Александровского,</i> <i>М. Голдного, С. Клычкова, В. Инбер, Г. Энгельке</i> . . . . .	118

<i>А. Воронского.</i> У склепа . . . . .	135
<i>Е. Преображенский.</i> Ленин—гений рабочего класса . . . . .	145
<i>Л. Сейфуллина.</i> Мужичий сказ о Ленине . . . . .	165

*И. Бухарин* ~~Статья о мировой революции!~~

<i>И. Бухарин.</i> О мировой революции, нашей стране, культуре и пр. (Ответ проф. <i>И. Павлову</i> ) . . . . .	170
<i>Яч. Полоцкий.</i> Заметки об интеллигенции . . . . .	185
<i>Мартынов.</i> От февраля к октябрю . . . . .	205
<i>Гастев.</i> Шатуновщина, как методика . . . . .	255
<i>Кряжин.</i> Россия в эпоху Победоносцева . . . . .	255

## От земли и городов.

<i>М. Пришвин.</i> Путешествие . . . . .	245
--	-----

## Литературные края.

<i>И. Глиевко.</i> Искусство и общество (о книге Гаузенштейна) . . . . .	255
<i>А. Воронский.</i> Литературные силуэты. <i>Сергей Есенин</i> . . . . .	275
<i>В. Правдушин.</i> О культуре искусств . . . . .	295
<i>Макс. Волошин.</i> Письмо в редакцию . . . . .	315

## Библиография.

<i>Ю. Соболева, Докс Н. С., В. Кряжин, А. Цинзулатов, П. Вороздин</i> . . . . .	315
---	-----