П 4
42а

Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

П4
42 а

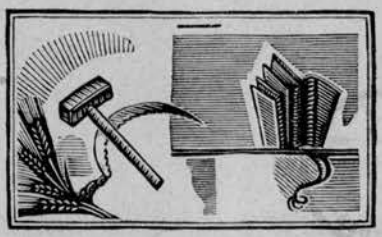
ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО



КНИГА ПЕРВАЯ
ЯНВАРЬ–ФЕВРАЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция
номера закончена 1/I

Гос. Публичная Библиотека Ленинград

СтАТ формат Б⁵ 176 × 250

Главлит № А-30854. 11. 14. Гиз. № 30022. Зак. № 515. Тираж 4500 экз.

Интернациональная (39-я) тип. „Мосполиграф", Путинковский, 3.

СОДЕРЖАНИЕ.

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

1. В. И. Невский. В. И. ЛЕНИН КАК ИСТОРИК РЕВОЛЮЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ В СВОИХ РАННИХ РАБОТАХ 7

2—15. В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ.

Спор о социальном заказе.

2. Вяч. Полонский. ВСТУПЛЕНИЕ 19
3. О. Брик. НЕ ТЕОРИЯ, А ЛОЗУНГ 25
4. П. С. Коган. О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ 31
5. Г. Горбачев. СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РАБОЧЕМ ГОСУДАРСТВЕ 38
6. Зел. Штейнман. К СПОРУ О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ 41
7. И. Нусинов. ПОСТОЯННЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ВЕЛИЧИНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ 48
8. В. Ф. Переверзев. О ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА 60
9. Н. Замошкин. О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ 63

ПИСАТЕЛИ О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

10. Федор Гладков 65
11. Леонид Леонов 68
12. Бор. Пильняк 70
13. Илья Сельвинский 72
14. Анна Караваева 73
15. Конст. Федин 74

16. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ.

16. Н. Н. Столов. К ПЕРЕПИСКЕ И. С. ТУРГЕНЕВА С П. В. АННЕНКОВЫМ 76

17—20. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

17. Евг. Северин. ВЕНИАМИН КАВЕРИН 83
18. С. Пакентрейгер. НА ИСТОРИЧЕСКОМ ПЕРЕКРЕСТКЕ (И. Огнев) 91
19. С. Панин. ИЗ ЦИКЛА „ХАЛТУРОВЕДЕНИЕ“ 101
20. А. Лежнев. ЗАМЕТКИ О ЖУРНАЛАХ („Красная Новь“ на 1928 г.) 105

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

I. **Теория литературы.** П. Сергиевского, Р. Шор 120

II. **История литературы:**

а) История русской литературы. Н. Никсанова, Б. Горева, В. Мирова, Д. Благого, Б. Пальча 122

б) История иностранной литературы. Евг. Браудо, Р. Рош, А. Старикова 129

III. **Современная художественная литература:**

а) Русская литература. И. Поступальского, Ник. Богословского, Арк. Глаголева, Николая Зубова, Н. Замошкина, С. Обручева, Виктора Гольцева, Анны Шафир, Евг. Северина 134

б) Литература народов СССР. С. Пакентрейгера, Р. Рош, Л. Тимофеева 146

в) Иностранная литература. К. Локса, Я. Фрида, Дм. Уманского, Л. Розенталя, Я. Зунделовича, Ф. Кельина, Р. Кима 149

IV. **Детская и юношеская литература.** С. Обручева, Н. Лебедева, Галины Серебряковой 160

V. **Теория и история искусств.** Проф. А. Некрасова, Ф. А. Ильина, Н. Брунова, Л. Розенталя, Евг. Браудо 162

VI. **Современное искусство.** Федорова-Давыдова, П. Маркова, Фатимы Риза-Заде, Л. Розенталя 168

Литературная хроника. 181

Портрет В. И. Ленина в тексте.

ПОПРАВКА.

На стр. 22 (6-я строка снизу) настоящей книги напечатано: ...«товарность» идеи, т. е. ее продажные свойства, была характерна для художников ...; следует читать: ... «товарность» идеи, т.-е. ее продажные свойства, НЕ была характерна для художников ...

СПОР О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

ВСТУПЛЕНИЕ — Вяч. Полонского. СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ: О. Брика, П. С. Когана, Г. Горбачева, Зел. Штейнмана, И. Нусинова, В. Ф. Переверзева, Н. Замошкина, Федора Гладкова, Бор. Пильняка, Ильи Сельвинского, Анны Караваевой, Константина Федина.

Вступление.

I.

В сентябрьской книге «Нового мира» за 1927 г. была помещена статья автора этих строк «Художник и общественные классы» (о теории «социального заказа»). Вскоре после появления этой статьи «Ленинградская правда» провела анкету, посвященную этому вопросу. В Коммунистической академии состоялся диспут по докладу т. Нусинова на ту же тему. Тем не менее вопрос, поставленный этой статьей, не может почитаться разрешенным. Теория «социального заказа» еще продолжает вызывать споры. Одни, как, напр., П. С. Коган, О. Брик, З. Штейнман, Г. Горбачев—каждый по своему ищут аргументов в ее защиту. Другие, как В. Переверзев и целый ряд художников — Сельвинский, Гладков, Караваева, Федин считают ее неправильной. В настоящей книге мы помещаем статьи и заметки как сторонников этой теории, так равно и ее противников.

Статьи эти написаны для «Печати и революции». Исключение составляет статья т. Переверзева. Она представляет собой выправленную неопубликованную стенограмму его возражений, сделанных в Коммунистической академии по докладу т. Нусинова. В виду большого интереса мы помещаем ее на страницах нашего журнала. Содержание ее вполне соответствует теме, нами поставленной.

Разбор всех возражений и ответ критикам будет нами напечатан в следующей книге «Печати и революции».

Чтобы дать возможность читателю ознакомиться с аргументацией, послужившей предлогом для печатаемых ниже статей и заметок, мы приводим выдержки из статьи «Художник и общественные классы». Полностью статья, кроме указанного выше «Нового мира», — напечатана в книге «На литературные темы».

II.

Коротко говоря, она сводится к следующему.

Писатель, художник — не просто индивидуальный производитель предметов искусства, который делает, как хочет, когда хочет и что хочет. Художник тесно связан с обществом, в котором живет, должен прислушиваться к его потребностям, выполнять его волю. Художник—мастер; эпоха, общество, класс — заказчик. Эпоха, общество, класс предъявляют искусству требования, дают «социальный заказ». Мастер искусства, «производитель» — заказ выполняет. Так утверждает художник свое право на общественное бытие, так устанавливаются социальная функция и связь его с «обществом».

На первый взгляд может показаться, что здесь, собственно, не о чем спорить. Устанавливается связь между художником и обществом. За художником закрепляется определенная общественная функция, он входит полноправным членом в рабочее товарищество. Наряду с другими «производителями» и он будет создавать «общественные полезности». В наших же советских условиях за художником эта теория закрепляет определенное место в общей борьбе за строительство социализма.

Но это «благополучие» весьма поверхностно.

Для начала попытаемся разобраться в самом термине. Что означают слова «социальный заказ»?

III.

«*Социальный заказ*». Понятие это предполагает существование, с одной стороны, того, кто заказывает, заказчика, работодателя и, с другой, того, кто заказ выполняет. Если есть «заказ»—то есть и «заказчик». Если нет «заказчика» — то нет и «заказа», нет и выполнителя «заказа». Взаимоотношения, как устанавливает их разбираемая нами теория, издавна существовали и продолжают существовать между ремесленником и хозяином, между купцом и кустарем, между меценатом и художником, между учреждением и лицом, выполняющим поручения. Самый термин «заказ» появился вместе с ремеслом. Ремесленническое происхождение термина не подлежит сомнению. Термин этот кратко и ясно отражал общественные отношения эпохи до появления широкого капиталистического рынка, когда потребитель сделался безымянным.

Но такие взаимоотношения, сохранившиеся в кустарном производстве, полностью сохранились также между потребителем произведений искусства и художником. В таком определении этих взаимоотношений нет, в общем, ничего неверного. Но оно не охватывает полностью все возможные случаи взаимоотношений.

История знает примеры, наиболее ценные для развития искусства, когда художник-новатор шел против господствовавших вкусов, порывал с потребителем произведений искусства. Такова вообще судьба всех новаторов в области искусства. «Заказчик» отказывался потреблять непонятные ему «новые» вещи. Художник голодал и нередко погибал, не сдаваясь. Новая эпоха с новыми вкусами признавала «новатора»: именно этот последний в своем упорном нежелании выполнять «заказ» по вкусам заказчиков своей эпохи оказывался прав в своем упорстве. А ведь искусство двигалось вперед не безропотными выполнителями «заказа», а именно бунтарями, ниспровергателями старых вкусов, разрушителями признаных кумиров, отрицателями канонизированных форм. Революционеры в искусстве в этом смысле ничем не отличались от революционеров социально-политических. Не следует, конечно, понимать «социальный заказ» в узком смысле: задание от конкретных лиц, корпораций, учреждений. Заказчиком по теории «социального заказа» является не имя рек, но эпоха в целом, класс, история. «Мастер» искусств работает, конечно, не на индивидуального, а на коллективного потребителя, но, работая так, а не иначе, он выполняет «заказ» эпохи, общества, «социальный заказ». И вот тут-то и следует остановиться, чтобы договориться в этом вопросе до полной ясности.

IV.

Прежде всего надо устранить всякую мистику и метафизику. Что это за «заказчики» — «эпоха», «история», «общество»? Существуют ли они в природе как факторы исторического процесса? Нет. Эпоха есть известный этап исторического процесса, в котором действующими лицами являются классы. Можно, разумеется, *говорить* о том, что голосом такого-то человека гово-

рила его эпоха. Но это будет метафора, образное выражение — не больше. Эпоха никогда и нигде не выступала в качестве единого творящего целого. Эпоха — не фактор исторического процесса, это лишь хронологический знак, обобщение, условное обозначение и только. Выступать в качестве «деятеля», «личности», «заказчика» эпоха не может так же точно, как «история» и «общество». «Общество» есть имя собирательное. Действительными факторами, рычагами исторического процесса (я говорю, разумеется, не о пра-истории человечества, а о культурном периоде его), историческими субъектами являются классы. С точки зрения идеализма можно говорить о «заказах», которые неведомым путем дает «эпоха» художнику. Смысл наших слов не изменится от того, если мы вместо слова «эпоха» употребим слово «общество». Не изменится к лучшему дело, даже если наши теоретики «социального заказа» станут употреблять слово «класс». Это будет шагом вперед. Классы — это то, что существует как организованное целое. Класс обладает «твердыми» признаками, вырастает на материальной базе, живет как коллектив, являясь фактором исторического развития. Но, даже усвоив классовый термин, наша теория не сделается классовой, материалистической теорией. Она останется идеалистической, ибо трактовка взаимоотношений художника и класса останется прежней. А в этом все дело.

Где же ахиллесова пята этой теории, внешне такой убедительной?

В том — что она *отрывает художника от класса*, ставит его в изолированное от класса положение мастера, ремесленника, работника, работающего на «хозяина» по заказу. Больше всего теория «социального заказа» соответствует условиям буржуазного общества. Но даже в буржуазных условиях она не выражает исчерпывающе отношений, существовавших между буржуазией и ее художником. Ведь феодальное дворянство и буржуазия имели художников, выросших в университетах и академиях и выражавших духовный облик своих классов не как вольные «мастера», стоявшие вне их, *но как живые члены своих классов*, борцы за их интересы, защитники и выразители их взгляда на мир. Буржуазный художник не говорил «буржуазии» «ты», противопоставляя себя ей, но говорил «мы», отождествляя себя с нею, *ибо свой голос он считал голосом своего класса*. Бывало и так, что вследствие разных социальных причин художник в определенные исторические эпохи перерастал идеологию своего класса — тогда он выходил из его рядов, становился борцом против него, разрушал его интересы, разоблачал его ложь, как бы сигнализировал будущее, становясь в положение революционера. Пред нами в последнем случае не вольный «мастер», выполняющий «заказ» эпохи, но выразитель исторически-прогрессивных тенденций своего времени, как они восприняты им в обстановке современной, осознанной или не осознанной им, классовой борьбы. То, что я пишу сейчас, не исследование, и даже не обстоятельный очерк. Это всего лишь «заметки», которые позднее будут мною развиты более обстоятельно. Здесь же замечу, что я не знаю другой теории, которая столь бы противоречила основам марксистского учения об искусстве. Все, что написано было крупнейшими марксистами об искусстве и классах, — все это идет вразрез с теорией «социального заказа», вульгаризующей, огрубляющей, упрощающей вопрос. Достаточно привести несколько строчек из статьи Ленина о Толстом, чтобы показать, насколько «социальный заказ» противоречит ленинскому пониманию связи между общественными классами и художниками.

«Толстой велик, — писал Ленин, — как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства времени наступления буржуазной революции в России». Но Толстой — «помещик». Как могло произойти, что этот художник, будучи помещиком, на деле *выразил* крестьянские идеи и настроения? Теория социального заказа, не моргнув глазом, ответит: очень просто. Миллионное русское крестьянство дало Толстому социальный заказ.

Если этот ответ будет дан всерьез, — а другого ответа наши «теоретики» дать не смогут, не покинув почвы своей теории, то ведь это либо метафора, либо чистейший идеализм.

На деле же роль Толстого-помещика, сумевшего стать «выразителем идей и настроений» русского крестьянства, может быть выяснена с помощью анализа целого ряда конкретных условий, в которых проходил Толстой свой жизненный путь. Другими словами — только изучив социально-политическое бытие Льва Толстого, мы сумеем понять и объяснить своеобразие его сознания и те причины, которые сделали его «выразителем» крестьянских идей и настроений. Но это марксистское объяснение ни в какой мере не совпадает с идеалистическим объяснением теоретиков «социального заказа». Говоря о художнике, мы не обязаны иметь в виду какого-нибудь микроскопического представителя литературной богемы, который сегодня пишет авантюрный роман, а завтра напишет роман психологический, сегодня будет доказывать преимущество индивидуализма, завтра сделается апологетом коллективизма, сегодня он символист, завтра реалист, как будет угодно «заказчику». Такие инфузории существуют — но ведь не они характеризуют подлинных «толкачей» искусства. Теория «социального заказа» без метафизики не сумеет объяснить появление и существование художников революционеров, новаторов, борцов против господствующих взглядов своих эпох.

Классы, различные социальные группы объективируют свое миросозерцание, свою идеологию в искусстве. Это образное оформление выполняется художниками, но только в тех случаях, когда художники живут интересами своего класса, когда художническое сознание является индивидуальным выразителем коллективного сознания. В органические эпохи художники-творцы являются такими же вождями своего времени, властителями дум, как политические вожди в эпохи критические, революционные.

V

Принимая как неизбежные в досоциалистических условиях товарные свойства рукописей, необходимо *отрицать эти свойства за идеями и образами*. Не хочу сказать, что будто в капиталистическом строе идеи не продаются. В том-то и дело, что капитализм, превращая все в товар, делает товаром и идеи, но это *не является их неотъемлемым свойством*. «Продажность» идей была более или менее редким случаем — даже в буржуазных кругах не принималась за должное: писателей, торговавших идеями, стыдились даже те, кто их покупал. Когда в русской литературе обнаружился литератор, в один день писавший статьи «черные» и «красные» — сразу на два фронта (и в обоих случаях искренне, уверял он)— эта продажность его, возводившаяся в принцип — ужаснула всех закоренелых «услужающих» буржуазной печати. В. В. Розанов был искренней многих — он безбоязненно высказал то, чем занималось большинство — но это-то и ужаснуло, потому что идея, которая продается, знаменует собою последнюю степень разложения и падения писательского труда. Вот в этом смысле и следует понимать Пушкина: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».

И больше других чувствует отвращение к «продающейся» идее пролетариат, историческая миссия которого заключается в истреблении всей той дряни и слякоти, которую наплодила загнивающая и гниющая буржуазия. Нет необходимости доказывать, что «товарность» идеи, т.-е. ее продажные свойства, была характерна для художников, двигавших искусство своей эпохи. Настоящее творчество, высокое искусство — по природе своей искренне. Большие таланты, охотно продающие свои рукописи, отказываются «продавать» свои идеи. Это ясно, как светлый день, и опровергнуто быть не может. О таком именно честном искусстве и говорим мы, когда спорим об искусстве революционной эпохи и искусстве проле-

тариата. Пролетариату не нужны люди, которые готовы писать то, что хочет пролетариат, и так, как он хочет — остающиеся в то же время чуждыми пролетариату социально, психологически, идеологически. Оттого-то пролетариат ждет своего художника, который не выполнял бы «социальный заказ» пролетариата, *но был бы тем голосом, с помощью которого, через который пролетариат сам показал бы человечеству свой внутренний мир*. Но такой художник не будет «мастером», пытающимся через спины посредников заглянуть в глаза «заказчику». Это будет художник, кость от кости и плоть от плоти пролетариата.

Мы ставим своей задачей уничтожить отношение к художнику, как к товару, убить роль критика, как комиссионера, уничтожить положение, при котором художник был бы индивидуалом, обреченным на торговлю своим дарованием, на удовлетворение потребностей отдельных социальных групп, хотя бы и под гордым флагом теории «социального заказа». Мы хотим, чтобы художник был органической частью класса, той извилиной его коллективного мозга, которая своим положением в сложной мозговой системе предназначена выражать эстетические, психологические, эмоциональные, идеологические потребности коллектива.

Теория «социального заказа» знаменует попытку группы крайних левых писателей и художников, оторванных от пролетариата, установить с ним связь, сохранив свою самостоятельность в качестве творцов идеологических ценностей. Предоставив рабочему классу роль «социального заказчика» и вдохновителя— они оставляют за собой скромную роль «мастеров» художественного ремесла, хранителей творческих приемов искусства, делателей «идеологических» вещей, хотя такое противопоставление подрывает в корне доброкачественность их притязаний. Они и обращаются к пролетариату на «ты», они стремятся отбросить посредников-критиков, которые мешают им говорить с пролетариатом с глазу-на-глаз. Не трудно заметить, что, перебрасывая мост к рабочему классу — они по существу остаются все-таки «на другом берегу». Ибо теория «социального заказа» не создает той *органической связи* с пролетариатом, той тесной близости, которая в психологии их устранила бы противопоставление на — «ты» и «я»; которая вдохнула бы им веру в себя как подлинных и естественных художественных выразителей рабочего класса. Именно такого органического слияния с рабочим классом — вот чего требует эпоха от мастера, который хочет быть пролетарским художником пролетарской революции, пролетарским рупором нашего удивительного времени.

VI.

Я буду неверно понят, если мне припишут мысль, будто все художники нашего времени должны неразрывно слиться с пролетариатом — и те, кто сделать этого не сумеет, обречены на погибель. Такое слияние возможно для отдельных лиц, наиболее одаренных и наиболее близких пролетариату по социальному происхождению — но крайне трудно, вероятно, непреодолимо, для большинства рядовых представителей старой писательской фаланги. Ведь человек не обладает свободой воли настолько, чтобы по своему усмотрению изменять свой социальный опыт, свой умственный склад, свои психологические и идеологические навыки— все то, чем наделяет человека взрастившая его социальная среда. Ведь самую современность человек воспринимает сквозь классовую призму, и только гениям и близким к гениальности отдельным людям дано преодолеть в себе классовое духовное наследство. Но невозможность его преодолеть вполне не означает обязательно полный отрыв от нашей эпохи, полное непонимание ее, полную ей враждебность. Наличность социальных групп, вместе с пролетариатом, под руководством пролетариата участвующих в социалистическом строительстве нашей страны— предопределяет неизбежность существования литературы, отражающей социаль-

ное бытие этих групп. Пока существуют крестьянство и интеллигенция, идущая рука об руку с революцией — будут и должны существовать литература, создаваемая крестьянством, и литература, создаваемая интеллигенцией. На наших глазах попутчики и крестьянские писатели дали ряд ярких доказательств того, что можно, не будучи органической частью рабочего класса — создавать произведения, чрезвычайно созвучные эпохе, дающие ее блестящие отражения, хотя и под непролетарским углом зрения. А ведь группа попутчиков весьма разнородна: правым флангом своим она упирается в откровенных эпигонов старой буржуазной литературы, левым флангом подходит к пролетариату. И поскольку наша революция движется рядом сил, среди которых главной и руководящей является пролетариат, постольку и эти «другие» силы, а среди них многомиллионное крестьянство, — будут создавать *свою* литературу. Пролетариат, крестьянство, интеллигенция, — эти социальные группы, каждая по-своему, отражают революцию в искусстве. Оттого-то было бы утопическим утверждение, что все художники должны неразрывно слиться с пролетариатом или погибнуть. Покуда еще коммунистический строй нами не достигнут, покуда крестьянство в союзе и под руководством пролетариата помогает строить будущее нашей страны, покуда революционная интеллигенция участвует в этом строительстве, «попутчики» революции и крестьянские писатели, наряду с пролетарскими писателями, будут играть большую роль в нашей литературе. Эта роль будет тем крупней, чем ближе они сумеют подойти к требованиям революции, чем искренней и глубже примут они ее задачи. Эта роль будет тем меньше, чем ближе они станут к эпигонам старой буржуазной литературы и певцам буржуазии новой, нэповской, обреченной на неизбежную гибель.

Здесь правое крыло попутчиков переходит в лагерь контрреволюции, т.-е. перестает быть попутническим и, следовательно, разделит судьбу буржуазной контрреволюционной литературы. Но какую бы группу попутчиков мы ни взяли, будь то левая или правая — творчество такой группы не будет выполнением «социального заказа» *рабочего класса*. Другими словами—это будет революционная, попутническая литература, иногда блестящая, иногда тусклая, но это не будет пролетарская литература. Лишь отдельные художники сделаются художниками пролетариата, те, которые сумеют преодолеть в себе духовное наследство взрастившей их социальной среды. Но исключения, как известно, не составляют правила. Что же касается художников, которые не смогут, не сумеют стать выразителями пролетарского мировоззрения — за ними остается высокая задача двигать вперед искусство так, как они это понимают, в меру своих сил, в меру своих талантов, в меру своего понимания, в меру своей революционности.

VII.

Резюмирую:

1) «Теория социального заказа» возникла в среде деклассированной интеллигенции и выражает попытку этой интеллигенции, не теряя своей социальной самостоятельности, взять на себя роль художественного выразителя рабочего класса.

2) «Теория социального заказа» — идеалистическая по существу — дает неправильное представление о взаимоотношениях, которые должны существовать и действительно существуют между общественными классами и их художественными выразителями.

3) Являясь попыткой деклассированной революционной интеллигенции перебросить мост к рабочему классу, теория эта указывает на фактическую оторванность этой раволюционной группы интеллигенции от рабочего класса. Оторванность же обрекает на неудачу попытки этой литературной группы выявить в художественных формах пролетарское мироощущение.

4) «Теория социального заказа» не может быть принята теми молодыми писателями, которых выдвигает наша эпоха из пролетарской и крестьянской среды. «Пролетарские» и «крестьянские» писатели, связанные кровными нитями с классом-матерью, не нуждаются в перебрасывании воздушных мостов между собою и им. Они не ставят себя в положение «мастеров», выполняющих «социальный заказ» со стороны, они просто считают себя именно теми клеточками коллективного мозга, на долю которых и выпадает функция художественного мышления и отражения в образах коллективного сознания. Они сознают себя как рупор, которым говорит создавший их коллектив.

I. НЕ ТЕОРИЯ, А ЛОЗУНГ.

О. Брик.

В 9-й книге «Нового мира» за 1927 г. имеется статья Вяч. Полонского под названием «Художник и классы» (о теории социального заказа).

Говоря о различных теориях, возникших в результате литературных споров последнего пятилетия, Полонский фиксирует свое внимание на теории «более других, как будто, имеющей сторонников», — на теории социального заказа.

«Теория эта весьма популярна. Изобретенный, насколько мне известно, в недрах Лефа социальный заказ пришелся, очевидно, по вкусу. Разговоры о социальном заказе мы встретим не только у Асеева и Маяковского. Употребляют этот термин Луначарский и Воронский; повторяют его Горбачев и Лелевич».

«А между тем, теория эта на мой взгляд неверна. Она превратно толкует взаимоотношение между классом и художником».

Мысли и выводы Полонского характерны не только для него, но и для целой группы критиков и литературных деятелей, борющихся с лефовским пониманием задач марксистского литературоведения и пролетарского литературного творчества.

Прежде всего Полонского раздражает самый термин «заказ». Под этим термином он мыслит себе исключительно взаимоотношение между заказчиком и кустарем. Слово «заказ» вызывает в нем непременное представление о каком-то человеке, мастере своего дела, которому совершенно безразлично, на какого заказчика работать, благо бы ему платили за это деньги.

Полонский пытается даже намекнуть на то, что такие взаимоотношения купли-продажи характерны для лефовской группы. Но дальше намека мысль его не идет, наталкиваясь на совершенно нелепое предположение, что, буде в России снова воцарится царь, Маяковский с той же легкостью и пафосом начнет писать стихи во славу самодержавия.

Полонскому кажется нелепым само противопоставление в пределах одного класса заказчика и исполнителя заказа. Ему кажется, что в

пределах одного и того же класса не может быть разделения на «я» и «ты», а может быть только единое «мы».

Однако во всех областях реальной работы, это «я» и «ты» существуют в полной мере.

Когда в «Рельсы гудят» рабочий — директор завода и рабочий— предфабкома дерутся,как враги,по вопросу о нормах выработки, то здесь мы имеем разделение на «я» и «ты» не только в пределах одного класса, но в пределах одной партийной ячейки. И только в результате этой внутренней борьбы создается единое «мы».

Когда рабочий-металлист заказывает рабочим из Москвошвея пиджак, он противостоит им, как заказчик исполнителю.

Теория социального заказа переносит на литературно-художественное творчество те взаимоотношения, которые существуют во всех прочих отраслях производства.

Теория социального заказа прежде всего направлена против выделения литературно-художественного творчества из общих норм производственных взаимоотношений.

Теория социального заказа направлена против представления о литературно-художественном творчестве, как о какой-то деятельности, существующей вне или над какими бы то ни было классовыми интересами и задачами.

Марксисты типа Полонского, Львова-Рогачевского и других никак не могут справиться с проблемой так называемых «общечеловеческих произведений искусства». Начиная свои рассуждения с точной марксистской мысли о том, что всякий художник непременно связан с каким-нибудь определенным классом, они в дальнейшем приходят к неожиданному выводу, что наиболее гениальное произведение искусства под эту формулу не подходит и что есть произведение, связанное не с тем или иным классом, а непосредственно со всем человечеством. И оказывается, что как раз к этому разряду принадлежат самые гениальные произведения, а на долю строгой марксистской формулы приходятся произведения рядовые, ничем особенно не замечательные.

Отсюда — практический вывод: если хочешь стать гениальным писателем, то оторвись от класса и пиши непосредственно на все человечество в целом. Выражай интересы не класса, а всего человечества в целом.

Вот почему теория Полонских и Воронских имеет большой успех среди «свободных писателей», которые рады не служить классу, а делать свое независимое дело, воображая, что они служат сразу всему человечеству.

В подтверждение своих мыслей о реальности таких общечеловеческих писателей Полонский приводит слова Ленина о Толстом: «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства со времени наступления буржуазной революции в России», и торжествующе восклицает: «Как могло произойти,

что этот художник, будучи помещиком, на деле выразил крестьянские идеи и настроения».

Ответим. Это могло бы случиться так же, как случилось, что фабрикант Энгельс выразил идеи и настроения рабочего класса.

Но с Толстым дело обстоит еще проще. Полонский забыл упомянуть, что Толстой выражал идеи и настроения крестьянства в той его части, в которой они совпадали с идеями и настроениями хозяйствующих помещиков, к которым и принадлежал Толстой. Ленин поэтому уточняет позицию Толстого и говорит: «Критика современных порядков у Толстого отличается от критики тех же порядков у представителей современного рабочего движения именно тем, что Толстой стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина»; и еще, Толстой «обрушился со страстной критикой на все современные, государственные, церковные, общественные и экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и *мелких хозяев вообще*».

Вот с точки зрения этих «мелких хозяев вообще» Толстой и выразил идеи и настроения крестьянства. Таким образом, совершенно не приходится выскакивать из марксистской формулы для того, чтобы объяснить, каким образом мог помещик Толстой выражать идеи и настроения крестьянства. Для этого достаточно вспомнить, что помещики бывают разные и что идеи и настроения крестьянства тоже неоднородны. Едва ли можно утверждать, что Толстой выразил идеи и настроения крестьянства в той его части, которая выразилась в аграрных бунтах и восстаниях.

Кажущаяся общечеловечность, вне- или надклассовость отдельных писателей объясняется, с одной стороны, недостаточностью марксистского анализа, с другой стороны — своеобразным уважением к этим великим писателям, которых боятся «оскорбить», втискивая их в рамки определенной классовой идеологии.

Теория общечеловеческого творчества чрезвычайно выгодна тем писателям, которые не хотят работать по заданиям руководящего класса и не смеют работать по заданию класса-антагониста. Вырабатывая свои художественные произведения, они убеждают руководящий класс, что изготовленные ими произведения в одинаковой степени могут служить разным классам.

Они рассматривают себя не как деятели, не как участники классовой борьбы, а как явление природы, из-за которой эта классовая борьба и происходит. Что-то вроде бакинской нефти. Нефть существует сама по себе, и из-за нее дерутся.

Вот так же точно существует, например, Леонов, и из-за него дерутся буржуазия и пролетариат. Есть даже соответствующий лозунг, с которого начинаются некоторые марксистские исследования, вроде: «Мы не отдадим Александра Блока буржуазии!»

Конечно, всякому лестно быть не субъектом борьбы, а объектом. И если находятся услужливые марксисты, которые именно в этом видят

достоинство литературного произведения, то как этим не воспользоваться.

Теория социального заказа направлена против этой ложной и вредной точки зрения. Теория социального заказа утверждает, что писатель не объект общественной борьбы, а субъект ее, и что не может быть такого положения, когда писатель творит нечто, не имеющее своего социального знака. Если даже писатель сам этого не сознает, то за него должна осознать это критика его произведения.

Полонский выдвигает против теории социального заказа еще одно возражение «а как быть с новаторами?», как быть с теми людьми, которые идут наперекор общественному вкусу и творят вещи, которые отвергаются заказчиком, но которые впоследствии оказываются признанными.

Было бы странно, если бы лефовцы — создатели теории социального заказа — забыли о новаторстве. Лефовцы достаточно на себе испытали, что значит бороться против установившегося общественного вкуса, и, конечно, теория социального заказа дает на это совершенно точный ответ.

Всякое новаторство только тогда социально значимо, когда оно отвечает на запросы нового класса, еще недостигшего своего культурного господства. Только такое новаторство, которое идет в разрез с господствующим вкусом не в силу анархического бунта, а в силу того, что оно выражает интересы и настроения нового класса, только такое новаторство социально ценно и только такое новаторство может рассчитывать на позднейшее признание.

Теория социального заказа направлена против новаторства во что бы то ни стало; направлена против использования новаторства, как чудачества, направлена против новаторства на потеху господствующего класса.

Теория социального заказа в этой своей функции является осознанием лефовцами своей социальной необходимости.

Одно из двух: или все то новаторство, с которым выступили еще в недрах буржуазного строя футуристы, выродится в анархическую эксцентрику, или же все это новаторство окажется выражением той новой пролетарской культуры, которая является на смену культуре буржуазной.

Все развитие и рост лефовцев и заключается в том, чтобы, не теряя своего темпа в борьбе с буржуазной культурой, в то же самое время приближаться к более точному выражению идей и настроений рабочего класса, отметая все, что пахнет анархической эксцентрикой.

Теория социального заказа направлена против тех левых эстетов, которые упрекают лефовцев в том, что они предают идею чистого новаторства и которые считают, что «Облако в штанах» Маяковского неизмеримо выше всей его позднейшей революционной продукции.

Эти эстеты тоже стоят на внеклассовой позиции и они полагают, что дело новатора не связывать себя с идеями и настроениями опреде-

ленного класса, а производить свои новаторские эксперименты в области чистой эстетики, предоставляя затем классу выбрать то, что ему может подойти.

Если Воронский и Полонский отрывают художника от класса в сторону общечеловеческих тем, то эти эстеты отрывают художника от класса в сторону общечеловеческих эстетических норм.

Мы, лефовцы, стоим на той ортодоксальной, марксистской точке зрения, что и тематика и эстетика одинаково определяются культурой определенного класса.

Полонский и не один Полонский любит называть лефовцев «деклассированными интеллигентами», думая, что тем самым они полностью определили социальную природу лефовцев. На самом деле голый эпитет «деклассированный» еще ничего не означает; вернее означает только то, что некая группа лиц оторвалась от класса, с которым была исторически связана.

Но этого мало для определения социальной природы этой группы. Важно еще добавить, в какую сторону деклассировалась эта группа. Если фабрикант Энгельс деклассирует от буржуазии и становится вождем пролетариата, то это одно, а когда немецкие социал-демократы деклассируют от рабочего класса и становятся вождями буржуазной коалиции, то это совсем другое; хотя и в том и в другом случае мы имеем факт деклассирования.

Возможен и третий случай, когда деклассированная группа остается в системе того же класса, как внесоциальный элемент.

Для определения социальной природы лефа важно определить, в какую сторону деклассируют лефовцы, удалось ли им избежать судьбы деклассированной группы в пределах буржуазного класса и двигаются ли они в направлении новой классовости — пролетарской.

Полонский определяет лефовцев, как интеллигентскую группу, желающую, не теряя своей самостоятельности, перекинуть мост к рабочему классу. Думаю, что самое желание перекинуть этот мост не может в устах Полонского звучать как осуждение. Такое перекидывание моста можно только приветствовать. То раздражение, с которым говорит об этом Полонский объясняется, повидимому, не мостом, а самостоятельностью.

В чем же заключается эта самостоятельность? Вот тут-то и выступает теория социального заказа в своей третьей функции.

Полонский никак не может понять, каким образом лефовцы, с одной стороны, утверждают, что литераторы работают на заказ, а с другой стороны, хотят сохранить свою самостоятельность.

В том-то и дело, что лефовцы, говоря о заказе, имеют в виду не заказ, который дается отдельными представителями класса, даже не отдельными учреждениями, в которых выражается воля класса, а говорят о самостоятельном понимании этого социального заказа, который может противоречить реальному заказу отдельных представителей класса.

Именно потому, что лефовцам не безразлично на кого работать, не безразлично, соответствует ли реальный заказ социальному заказу, как его понимают лефовцы, поэтому лефовцы и настаивают на своей самостоятельности. Эта самостоятельность, которая давно уже раздражает Полонского, есть самостоятельность не социальной группы, а производственного коллектива, который имеет дерзость заявить заказчику, что он сам не понимает того, что заказывает.

Если МКХ собирается дать заказ на украшение города Москвы бюстами и памятниками, а лефовцы, отвергая этот заказ, предлагают замостить мостовые, то лефовцы противостоят МКХ не как две социальные группы, а как две группы одной и той же социальной природы, по разному понимающие потребности своего класса.

Итак, теория социального заказа, которую с большой натяжкой можно называть теорией, так как она не обставлена еще всеми необходимыми научными исследованиями, подтверждающими ее верность, и которую вернее назвать «лозунгом», сводится к трем основным положениям:

1. Не существует никаких так называемых «общечеловеческих писателей и общечеловеческих произведений искусства». Все, что делает литератор, писатель, художник, все это есть деятельность в пользу определенного класса. Литераторы и художники, для того чтобы выполнить свое социальное назначение, должны твердо и ясно представить себе социальную задачу того класса, с которым и для которого они работают.

2. Не существует никакого новаторства «вообще». Всякое движение вперед в литературе и искусстве определяется тем, что новый класс с новыми художественными запросами вступает в борьбу с господствующим эстетическим вкусом. Только те новаторы, которые оказываются связанными с этим новым классом, являются социально значимыми. Те же новаторы, которые с этим новым классом не связаны, остаются эксцентрическими анархистами на потребу все того же господствующего класса.

3. Литературно-художественное произведение ничем по природе своей не отличается от любого другого производства, и самостоятельность его — это самостоятельность производственников внутри одного класса. Взаимоотношение между производством и потреблением литературно-художественных ценностей в пределах одного класса не отличается ничем от отношения производства и потребления всех прочих продуктов человеческого обихода.

Всякие метафоры, вроде того, что «пролетарские и крестьянские писатели связаны кровными нитями с классом-матерью и что они просто считают себя именно теми клеточками коллективного мозга, на долю которых и выпадает функция художественного мышления и отражения в образах коллективного сознания, и что они сознают себя, как рупор, которым говорит создавший их коллектив». Все это — пустозвонная

беллетристика, затемняющая истинный смысл взаимоотношений между художником и классом.

Социальная значимость художника определяется не его социальным происхождением, а социальным значением тех задач, которые он себе ставит.

II. О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

П. С. Коган.

«Перед вами всего только набросок карандашом, маленький экспромт, из которого угодно было королю сделать себе развлечение. Это самый спешный из всех *заказов* (курсив наш.—*П. К.*) его величества: если я скажу, что *заказ* был получен, исполнен, разучен и поставлен на сцену втечение пяти дней, то это будет вполне согласно с действительностью...»

Это первые строки из обращения «к читателям», которое предшествует пьесе «Любовь-целительница», одной из жемчужин французской комедии. Ее автор — Мольер, писатель, независимость которого едва ли кто-нибудь станет оспаривать. А между тем, с какой гордостью сообщает этот гениальный художник о том, что он принял заказ короля и выполнил его с небывалой быстротой. Это маленькое «предуведомление» к читателю чрезвычайно поучительно. Оно свидетельствует о том, что прославленный автор Тартюфа не видел ничего унизительного для искусства в том, чтобы назвать настоящим именем свои отношения к королю. А между тем у нас, несмотря на десятилетний октябрьский опыт, все еще держится предрассудок, будто писать по заказу обидно. Мертвые властвуют над нами. А давно ли эти мертвые повторяли «ты царь, живи один...» И всякие красивые легенды об одиноком, непонятом поэте, о толпе, которая «колеблет треножник», и т. п.

От этого предрассудка уже можно отрешиться. Уже в данное время марксистский анализ довольно глубоко проникает в «таинственную» сферу поэтического вдохновения и все решительнее улавливает закономерность в отношениях между поэтом и его заказчиком. Почему Мольеру заказ казался не обидным и не унизительным? Потому, что он не ощущал в этом заказе никакого насилия над собой, потому что он жил в тех счастливых условиях, когда «свобода» и «необходимость» совпадают, когда вдохновенный порыв и требование извне естественно стремятся навстречу друг другу и при встрече не сталкиваются враждебно, а гармонически сливаются, развивая невиданную творческую энергию. Мольер, дитя версальского двора, дышал его атмосферой и не ощущал своей зависимости, как не может ощутить своей слепоты слепой от рожденья, как

перестал ощущать свою тюрьму Бонивар и, расставаясь, пожалел о ней. Всякий великий художник — всегда поставщик и немыслим без заказчика. Правда, отношения между художником и его заказчиком не так просты, как между покупателем и приказчиком, и, тем не менее, по сущности, по природе своей, отношения эти есть все-таки отношения заказа. Иногда этот заказ дается в открытой форме, как в случае с Мольером или как в эпоху возрождения, когда величайшие мастера, вплоть до Микель-Анджело, творили по заказу и светских и церковных князей. Труднее обнаружить форму заказа, когда заказчик скрыт, и гонорар за сделанную работу доходит к художнику не непосредственно и не исключительно в звонкой монете. В этих случаях, исследователю не так легко разглядеть, что он все-таки имеет дело с заказом и что гениальных творений не заказанных вообще не бывает. Видимость часто заслоняет от него истинную сущность дела.

Лучший пример такого подхода к вопросу — статья Вячеслава Полонского о теории «социального заказа».

«История знает примеры, наиболее ценные для развития искусства, когда художник-новатор шел против господствующих вкусов, порывал с потребителем произведений искусства. Такова вообще судьба всех новаторов в области искусства. «Заказчик» отказывался потреблять непонятные ему «новые» вещи. Художник голодал и нередко погибал, не сдаваясь. Новая эпоха с новыми вкусами признавала «новатора»: именно этот последний в своем упорном нежелании выполнять «заказ» по вкусам заказчиков своей эпохи оказывался прав в своем упорстве. А ведь искусство двигалось вперед не безропотными выполнителями заказа, а именно бунтарями, ниспровергателями старых вкусов, разрушителями признанных кумиров, отрицателями канонизированных форм. Революционеры в искусстве в этом смысле ничем не отличались от революционеров социально-политических».

Трудно вместить в нескольких строках большее количество недоразумений, чем это сделал т. Полонский в приведенном отрывке. Откуда Полонский взял, напр., что художник-новатор, идущий против господствующих вкусов, работает не по заказу и порывает с потребителем произведений искусства. Разве заказы берутся только от господствующих? Мы знаем ряд эпох, когда художник был выполнителем заказа угнетенных. И если он голодал и даже погибал, то это не значит, что он писал свои творения без заказчиков. Если актеров, игравших на первом представлении пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца», забросали гнилыми яблоками, а Гауптмана не хотели пускать ни в один журнал, если за полвека до этого то же самое произошло с «Эрнани», то разве это значило, что у Гюго и Гауптмана не было заказчика, по заказу которого они писали эти пьесы? Самый факт, что через несколько лет и тому и другому восторженно аплодировала публика, свидетельствует о том, что их заказчик победил старого потребителя, изгнал его поставщиков и утвер-

дил тех поставщиков, которые нужны ему и которых пытался прогнать со сцены предшествующий потребитель. Не станет же в самом деле т. Полонский повторять идеалистические объяснения эпохи Гюго, когда утверждали, что автор «Эрнани» «перевоспитал» вкусы публики. Ведь если пролетариат голодал и не был «признан» и если он потом победил и утверждает те формы жизни, а вместе с ними и ту литературу, которая ему нужна, то это, конечно, не значит, что он перевоспитал буржуазию и научил ее любить свои вкусы, это просто значит, что он вытеснил ее. И если двадцать лет тому назад какой-нибудь пролетарский поэт, вроде Нечаева, голодал, а после Октября оказался в почете, то это не значит, что двадцать лет тому назад у него не было своего заказчика. Он шел против господствующих, но шел вместе со своим заказчиком.

«Революционеры в искусстве, — говорит Полонский, — в этом смысле ничем не отличались от революционеров социально-политических». Совершенно верная мысль, но неужели Полонский серьезно думает, что революционеры социально-политические шли на борьбу без заказчика, без того класса, который не был в почете при господстве своего врага, был мало заметен, но, одержав победу, возвеличивал и своих вождей.

Легенду о новаторах, «непризнанных» современниками и «признанных» потомками пора оставить. Ведь мы теперь прекрасно знаем, кто эти «непризнающие» новатора современники. Если явился идеолог класса, которому предстоит в будущем господство и если его «не признают» современники, то под словом «не признают» разумеются очень определенные вещи. Это значит, что его не печатают в журналах, а если ему удается каким-то чудом проскользнуть в печать, то на него обрушивается критика; это значит, что его книг, если таковые ему удалось выпустить, благополучно миновав преграждения, не раскупают; это, наконец, значит, что его не выбирают в академии, литературные общества и т. д. Но ведь типографии и деньги на покупки книг и выборные голоса, все это в руках господствующего класса. Значит ли это, что новатор действительно не признан. «Он признан теми, у кого еще нет типографий, нет денег и нет влияний. Когда те, чьим идеологом он был, завоюют господство, они раскупят его книги, а если он умер, поставят ему памятник, и тогда т. Полонский скажет, что новатор не был признан современниками, а был признан потомством. «Современников» и «потомства» как таковых не существует. В каждый данный момент общество состоит из борющихся классов, а следовательно, и из борющихся идеологий и художественных вкусов. Скажу больше, я не знаю ни одного писателя, которого не признал никто из современников и которого признали все потомки. Даже такой, казалось бы бесспорный, писатель как Шекспир не «признан» Толстым, а ведь Толстой не единственный. Целый век господства классицизма — тысячи образованных французов не могли выносить Шекспира. Не проще ли было бы признать, что художественные

Гос. Публичная Библиотека

образы, так же, как и идеи, остаются всегда предметом борьбы и среди современников и среди потомков.

Еще большее недоумение вызывает ссылка т. Полонского на известную статью Ленина о Толстом. Приведя слова Ленина («Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства времени наступления буржуазной революции в России»), Полонский замечает: «Но Толстой — «помещик». Как могло произойти, что этот художник, будучи помещиком, на деле выразил крестьянские идеи и настроения? Теория социального заказа, не моргнув глазом, ответит: очень просто. Миллионное русское крестьянство дало Толстому социальный заказ. Если этот ответ будет дан всерьез, а другого ответа наши «теоретики» дать не смогут, не покинув почвы своей теории, то ведь это либо метафора, либо чистейший идеализм?

Во-первых, в той статье, на которую ссылается Полонский, Ленин не просто назвал Толстого выразителем настроений крестьянства. Он берет Толстого более сложно и всесторонне («помещик, юродствующий во Христе», «толстовец, т. е. истасканный истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «Я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием: я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками»). Ленин в этой же статье делит крестьянство на две неравные части или даже, вернее, на три: две первые, образующие меньшинство, боролись либо «сколько-нибудь организуясь», либо «с оружием в руках» для истребления своих врагов — царских слуг и помещичьих защитников. «Большая же часть крестьянства, — говорит Ленин, — плакала и молилась, резонерствовала и мечтала, писала прошения и посылала «ходателей», — совсем в духе Льва Николаевича Толстого». Итак, Ленин знал, что в недрах смиренного «толстовского» крестьянства зарождались революционные элементы. Это не совсем то, что приписал Ленину Полонский. Полонскому показалось, что Толстой просто выразил идеи и настроения крестьянства. У Ленина Толстой был выразителем настроения молящейся и «ходательствующей» части крестьянства, но не его революционного меньшинства. По Ленину — Толстой по-своему, по-барски, выразил эти настроения. Для такого выражения ему вовсе не пришлось отказаться от своей барской природы, как это установлено лучшими критиками марксистами и их предшественниками (Ткачев, Мартынов, Аксельрод, Фриче). Если Толстой был барином, жившим в эпоху потрясения барского господства, если благодаря этому он попал в число «кающихся дворян» и искал путей для уплаты долга крестьянству, то в этом ни метафоры, ни идеализма нет. Это все-таки ответ на заказ определенного класса или части класса и притом в определенный очень трудный период его истории.

Во-вторых, если бы даже теория социального заказа действительно дала гипотетический ответ, о котором упоминает Полонский, то в этом

опять-таки не было бы ни метафоры, ни идеализма. Художник вовсе не должен быть идеологом непременно своего класса. Если впечатления детства, воспитание, близкое соприкосновение с представителями другого класса или еще какие-нибудь условия окажутся благоприятными, этот художник может стать идеологом даже класса, враждебного его классу. Достоверно, что класс должен на известной ступени развития иметь художественное оформление своих мыслей и настроений. Это факт, не зависящий от случайностей, факт закономерный. Но кому выпадет на долю стать таким оформителем, идеологом данного класса в художественной форме, — это факт, зависящий часто от случайности, и притом факт, не имеющий никакого значения для исследования законов литературного развития. Думать, что идеологом рабочего класса может быть только прирожденный рабочий, — заблуждение.

Переходим к самой главной ошибке т. Полонского. Ахиллесовой пятой теории социального заказа он считает тот факт, что она будто бы отрывает художника от класса, «ставит его в изолированное от класса положение мастера, ремесленника, работника, работающего на «хозяина» «по заказу». Даже в буржуазных условиях, — говорит Полонский, — художники стояли не вне своего класса, но в качестве его живых членов. «Буржуазный художник не говорил «буржуазии» «ты», противопоставляя себя ей, но говорил «мы», отождествляя себя с нею, ибо свой голос он считал голосом своего класса».

Повидимому, т. Полонский не может мыслить «заказа» вне торговых отношений. Действительно ли из того, что художник является живым членом своего класса, не противопоставляет себя ему и говорит от его имени и вместе с ним, — действительно ли из этого следует, что художник не получает заказа от своего класса. Возьмем любую сферу деятельности в любом обществе — деятельность вождя армии, дипломата и т. д.; каждый из них чувствует себя живым членом общества, или, вернее, того класса, который в данный момент организует общество в своих интересах, каждый из них, упоминая о пославших его, говорит «мы». И тем не менее, каждый из них получает ясный и точный заказ, или, если т. Полонскому не нравится это слово, — определенное поручение, определенный участок общей работы. Никому не придет в голову сказать, что дипломат или начальник армии действует по своему вдохновению. Напротив, если бы он поступал таким образом, то это обозначало бы отрыв от класса, это ставило бы его в изолированное от класса положение. Деятельность художника ничем не отличается от других форм общественной деятельности. Получить заказ от кого-нибудь не значит непременно стать по отношению к заказчику в положение ремесленника. Ведь есть и ремесленники, вдохновенно работающие и принимающие только те заказы, которые соответствуют их творческим вкусам. Ведь таким ремесленником был Микель-Анджело, таким, как мы видели, был и Мольер. Необходимо сорвать последние покровы идеализации

с «чела» поэта, с «служителя муз», с «жреца Аполлона». Необходимо более прозаически исследовать грань, отделяющую художника от ремесленника. Ведь разница тут количественная, а не качественная. Элемент техники, прозаического усилия, элемент того, что принято называть ремеслом, как бы в унизительном смысле этого слова, присутствует в каждой самой вдохновенной художественной творческой работе. Достаточно назвать имена таких художников как Микель-Анджело и Гете, не говоря уже о Бальзаке или Золя. С другой стороны, еще Достоевский указывал, что даже в каторжной работе есть элемент увлечения: «Если теперешняя каторжная работа, говорит он в «Записках из мертвого дома», и безынтересна и скучна для каторжного, то сама в себе, как работа, она разумна: арестант делает кирпич, копает землю, штукатурит, строит; в работе этой есть смысл и цель. Каторжный работник иногда даже увлекается ею, хочет сработать ее ловче, спорее, лучше». Только бесцельная и бессмысленная работа может довести человека до самоубийства, и недаром символом величайшей пытки считается сизифова работа. Если такой великий психолог, как Достоевский, усмотрел элемент увлечения даже в каторжной работе, усмотрел в ней и нечто вроде художественного бескорыстия («хочет сработать ее ловче, спорее, лучше»), то несомненно, чем свободнее ремесленник принимает заказ, тем больше в нем элемента вдохновения. Именно представление Полонского о художнике, «ниспровергателе старых вкусов», «разрушителе признанных кумиров» и пр., есть представление совершенно идеалистического порядка. От него сильно отдает романтическим идеализмом, культом «жреца Аполлона», получающего свой мандат, подобно пушкинскому пророку, от шестикрылого серафима.

Я не буду останавливаться на некоторых второстепенных мыслях Полонского, вроде той, что «микроскопические представители литературной богемы» пишут по заказу, что угодно, то защищают индивидуализм, то коллективизм, пишут то в символической, то в реалистической манере и т. д. Какая-то странная постановка вопросов у Полонского! Дело вовсе не в том, маленький или большой перед нами писатель. Дело в том, настоящий или не настоящий писатель. Мы утверждаем, что «настоящим» делает писателя способность сознательно или бессознательно слышать заказ своего класса и сознательно или бессознательно его выполнять. Ошибка Полонского заключается в том, что он ставит знак равенства между заказом и продажностью. О продажных писателях вообще не стоит говорить, потому что они ничего не могут прибавить к литературе. Речь идет только о «настоящих» писателях-художниках. Применяя слово «заказ» для определения отношений художника к его классу, мы подчеркиваем этим, что внимание современного исследователя должно направиться в определенную сторону, в сторону раскрытия во всех деталях тех нитей, которые ведут от запроса класса к ответу художника. Расстояние, отделяющее этот запрос от ответа, заказ от

его выполнения, иногда коротко, иногда длинно и сложно. Применяя слово «заказ», мы хотим этим сказать, что нас меньше всего интересуют те не имеющие общественного значения черты художника и биографические факты, к которым снова усиливается нездоровое внимание мещанской публики. Теперь, когда широкие круги читателей снова начинают видеть в истории литературы собрание анекдотов и притом еще по возможности пикантных, о великих писателях, теперь особенно важно подчеркнуть, что самым значительным и плодотворным является исследование путей, ведущих от класса-заказчика к художнику-исполнителю. Только на этом пути возможно развитие марксистского литературоведения и марксистской критики.

Почему о социальном заказе заговорили именно теперь в наше время? Это совершенно естественно. Скорее было бы странно, если бы марксистская мысль, начиная свою работу в области искусства и литературы, в этих мало разработанных областях, не дошла бы в очередном порядке до вопроса о социальном заказе. Задача этой мысли окончательно вытеснит «таинственное» отовсюду, где оно еще по традиции держится. Нового в теории заказа ничего нет. Самые гениальные поэты, самые гордые, одинокие «непонятые» не раз проговаривались. Тот же Пушкин, автор знаменитого «ты царь, живи один», иногда заговаривал на тему о том, что прелестью стихов он был «полезен» или, что он «милость к падшим призывал». Нового в теории социального заказа только то, что она стремится на место заказа скрытого поставить заказ открытый. Да и это, как мы видели на примере Мольера, не так уж ново. Просто как-то непривычно и неловко сразу объявить себя поставщиком нового заказчика. Сказать: «Державин своей поэзией верно служил Екатерине». Или: «Такой-то отдал свое вдохновение на служение (для того, чтобы облагородить заказ, вместо более прозаического «служба» прибегали к более поэтическому «служение») — интеллигенции, — в этом не было ничего унизительного для поэта и его произведений. Но если в духе нашего прозаического времени (времени, в самой «прозаичности» которого столько невиданной красоты и поэзии) сказать: «современный поэт есть поставщик заказчика — пролетариата», то это кажется чем-то обидным для поэзии. Если Мольер, поэт эпохи высшего расцвета асболютизма, считал за честь быть исполнителем заказов «его величества», то почему современному поэту нельзя быть исполнителем заказов нового властителя жизни. И если Мольер при этом не только не чувствовал себя оторванным от того класса, которому он служил, напротив того был его органической частью, и именно поэтому так прекрасно выполнял его заказы, — то можно последовать хорошему примеру, правда, по другому адресу, — и нашим поэтам. Поэт, ощущающий себя органической частью пролетариата, поэт, не противостоящий ему, не изучающий его со стороны, а поэт, уже органически воспринявший мироощущение пролетариата, только он один и может быть действительным выполнителем его заказа.

III. СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РАБОЧЕМ ГОСУДАРСТВЕ.

Г. Горбачев.

Спрашивать о том, выполняет ли искусство социальный заказ — нелепо. Социальный заказ есть давление на личность, которую среда делает своим рупором общественной или классовой потребности (что в классовом обществе обычно неразличимо, ибо общество как единство почти не осуществляется). Все, находящее сколько-нибудь широкий общественный отклик, сделано индивидуумом по осознанному или неосознанному социальному заказу.

Социальный заказ в области искусства может быть внешне-принудительным, в форме ли вполне определенного указания темы, идеи, оформления произведения (заказ того или другого памятника, здания определенного типа и назначения, конкурс пьес или повестей) или форме прямо и откровенно улавливаемых автором вкусов потребителя (напр., вкусы читателя, массового хозяина книжного рынка, для писателя, ориентирующегося на легко достигаемую широкую популярность). Но для подлинно-художественного выполнения такого внешне выявляемого заказа нужно внутреннее совпадение настроений художника с потребностями заказчика (напр., Дюма-отец и его читатели). Не всегда такое совпадение имеет причиной социальное единство среды и автора, иногда оно происходит вследствие частичного совпадения интересов заказчика и художника, или восхищения художника делами или людьми чужой социальной среды (Ломоносов, типичный попутчик российского абсолютизма XVIII века, прославлял заранее при восшествии на престол Елизавету, агитируя при этом за науки и просвещение и искренне восторгаясь Петром I). При несовпадении внутренних влечений и замыслов художника с интересами заказчика получается либо слабая вещь, либо вольный или невольный обман заказчика (памятник Александру III П. Трубецкого).

Сейчас в нашей литературе возможен прямой заказ со стороны пролетариата (агитка, поэма или пьеса к 10-й годовщине Октября, напр., и т. п.). Этот заказ «хорошо» можно выполнить либо при органической общности идей и настроений писателя с потребностями заказчика (Д. Бедный, Безыменский) или при неполном идеологическом совпадении, при социально и психологически «иначе» мотивированном увлечении сходными настроениями, при восхищении «со стороны» пролетарской революцией и т. д. («попутчики»). Напр., Лавренев, увлекаемый демократическим пафосом социалистической революции, Маяковский, увлеченный ее индустриализмом и рационализмом, Асеев, влюбленный в ее романтику, могут писать хорошие юбилейные пьесы, агитки и т. д., хотя и не покрывающие полностью запросов пролетариата.

Но основное русло нашей литературы вовсе не идет сейчас по пути такого обслуживания внешне выраженного заказа.

Заказ внешне не выраженный, создаваемый влиянием среды с ее взглядами и настроениями на творческие замыслы родственного ей художника, выполняемый при полной внутренней «свободе» выбора и работы — гораздо чаще встречается в наше время производства предметов искусства, особенно словесного, на рынок. Здесь яснее других понимает свою роль тот художник, который усвоил, что свобода есть понятая и принятая необходимость.

Но свобода делать то, что совпадает с интересами и желаниями художника, обусловленными необходимостью развития общества, совсем не то, что «свобода» ненавидящего буржуазию художника творить для рынка буржуазных читателей, к которым приходится потихоньку и незаметно приспособляться, хотя бы на ролях шута, говорящего щекочущие нервы «хозяев» дерзости.

Внутреннее ли переживание стремлений, радостей, болей и нужд пролетариата, соответственные ли отношения с близкими последнему и находящимися под его гегемонией общественными группами, подчинение ли мощи и идеалам пролетарской революции, все это при умении видеть, чувствовать, понимать и творчески обобщать или преображать явления нашей противоречивой жизни — приводит к созданию ценных и нужных произведений. Произведения эти полностью (у пролетарских писателей) или частично (у близких попутчиков), совпадают с социальным заказом эпохи пролетарской революции. Расчет на «успех» у читателей, критики, издателей и т. д. может в известных случаях быть и полезным стимулом к творчеству. Но эта установка на читателя не должна мешать творческой воле писателя говорить в интересах революции то, что он считает правдой, хотя бы это и было неприятно для отставших от него критиков и читателей (если они действительно отстали). Может и должен писатель «навязывать» читателю действительно прогрессивные идеи и свою подлинно-передовую художественную манеру. Выполнение социального заказа вовсе не предполагает ни обязательной газетной злободневности (не всякому дано быть фельетонистом), ни тем более только оформления извне данных идей (многие имеют и свои идеи, хотя бы и частные, совпадающие с общим планом идеологии своего или близкого класса). Художник, сознавая, что он выполняет социальный заказ, будет плохим работником, если будет «персонифицировать» заказчика в виде лица или лиц, учреждения, газеты, книжки. Он сам должен ощущать себя одним (и — в вопросах творческих — авторитетным) из заказчиков. Он должен, считаясь с авторитетом вождей своего класса, с настроениями масс (как Ленин за разговором в июле 1917 г. о хлебе слышал волю класса к власти), думать, чувствовать, решать (в плане своего художественного постижения мира и организации эмоций и представлений) сам в сознании своей ответственности перед высшим законом —

интересами революции. Потому-то партия рабочего класса и предоставляет своим писателям достаточно широкую творческую свободу.

Как же убедиться художнику в своей правоте в случае конфликтов с читателями, критикой и т. д.? С точки зрения политической целесообразности ограничивает свободу писателя пролетарская власть которую отнюдь не следует отождествлять с ее отдельными аппаратами, помня о «бюрократических извращениях» рабочего государства; пригодность, жизненность идей и приемов проверяется в критических спорах и в борьбе художественных образов за симпатии читателей; окончательное решение вынесет история.

От писателя, который хочет выполнить социальный заказ эпохи пролетарской революции, сейчас требуется сознательная преданность революции, сознание своей ответственности, смелость, честность, трезвость мысли, умение ориентироваться в сложной обстановке, связь с действительным первоисточником революции, пролетарскими массами и идущими за пролетариатом трудовыми массами крестьянства и главное — уменье «за деревьями видеть лес», не впадать в отчаяние от частных неудач революции, но и не успокаиваться на отдельных, ограниченных достижениях, являющихся лишь побочным результатом только еще начатого пути к торжеству коммунизма во всем мире.

Но не только пролетариат, а и другие общественные группы так или иначе предъявляют и находят возможность осуществить свой социальный заказ в нашей стране. О выполнении Молчановым и Н. Уткиным социального заказа мещанства очень правильно писал т. Костров в «Революции и культуре» (№ 3—4 1927 г.).

Многочисленные порнографы и изготовители бульварных романов работают, конечно, совершенно сознательно на то же мещанство. Но очень многие современные писатели, думая, что они пишут так, а не иначе во имя подлинной «правды», не сходящейся с «догмами» большевизма, во имя «общих» интересов, развития хозяйства и культуры страны, во имя «изгнанной из жизни» романтики, во имя прав личности, «растоптанной коллективом», и т. д., на деле обслуживает запросы и интересы буржуазных групп нашей общественности... Можно презирать и ненавидеть кулака или нэпмана, но обслуживать его интересы, подчиняться его стремлениям, если уверовать в его несокрушимую силу, в невозможность сопротивления ему, в отсутствии других жизнеспособных сил в нашей стране. Можно, презирая мещанина-обывателя, поддаться его дешевому скептицизму по адресу «коммунистических утопий» и созидательной работы пролетариата и стать рупором и «организатором», настроений этого мещанина.

Наша литература, как литература всякого классового общества, вся сплошь выполняет «заказы» борющихся социальных групп. Потому-то в ней не прекращается классовая борьба сказывающаяся и прорывающаяся, между прочим, и в этой дискуссии о социальном заказе.

IV. К СПОРУ О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

Зел. Штейнман.

Теория социального заказа — одна из многочисленных теорий, выдвинутых за последние годы, но одна из немногих, выдерживающих испытание временем, — вновь подвергается пристрастному обсуждению, на этот раз найдя в лице т. Полонского своего ожесточенного противника, не только сомневающегося в практическом смысле этой теории, но и вообще отрицающего какой бы то ни было смысл в теоретизировании по поводу социального заказа. В одном из последних номеров «Нового мира» за прошлый год, а затем в своей книге «На литературные темы» т. Полонский напечатал статью «Художник и общественные классы», в которой пытается поставить вопрос о социальном заказе якобы с идеалистической головы на марксистские ноги — и на основе социологического опыта — вовсе вычеркнуть из литературного обращения. Как и всякая попытка заново осветить спорную теорию, — хотя эта спорность очевидна далеко не для всех, — статья т. Полонского вполне уместна. Но дело в том, что, очищая предмет своей ревизии от идеализма и метафизики, т. Полонский впадает в другую крайность — в откровенный фетишизм. Этим самым он выплескивает вместе с водой и ребенка, причем ребенка вполне здорового, способного быть полезным даже т. Полонскому.

«Прежде всего, — пишет т. Полонский, — надо устранить всякую мистику и метафизику». Это, разумеется, вполне законное желание, помогающее разобраться в теории социального заказа без «посторонних свидетелей». Что же понимает т. Полонский под словами «мистика и метафизика»?

«Что это за «заказчики» — «эпоха», «история», «общество»? — спрашивает т. Полонский. — Существуют ли они в природе, как факторы исторического процесса? Нет. Эпоха есть известный этап исторического процесса, в котором действующими лицами являются классы. Можно говорить, конечно, о том, что голосом такого-то человека говорила его эпоха. Но это будет метафора, образное выражение — не больше. Эпоха нигде не выступала в качестве единого творящего целого». Это заявление т. Полонского было бы убедительным только в том случае, если бы тремя страницами ниже т. Полонский не высказывал взглядов, несколько противоположных только что высказанным: «В органические эпохи, — пишет т. Полонский, — художники-творцы являются такими же вождями своего времени, властителями дум, как политические вожди в эпохи критические, революционные».

Изгонять «мистику и метафизику» совершенно необходимо, но, утверждая, с одной строны, что «эпоха нигде не выступала в качестве единого творящего целого», — можно и должно ли, с другой стороны,

утверждать «органическую эпоху»? О метафорах, разумеется, спорить нельзя. Но если одна метафора просто предпочитается другой — то спорить вообще не о чем. Как мы увидим дальше, борьба т. Полонского с теорией социального заказа обращена преимущественно в сторону «образного выражения — не больше». В самом деле, что обозначают собой понятия — «эпоха» и «общество»?

Никто из марксистов никогда не пытался и не пытается подставить под эти понятия некий расплывчатый метафизический фундамент. Само собой разумеется, что, говоря об «эпохе», имеют в виду определенное социальное выражение этой эпохи, имеют в виду определенный, общественный класс, характеризующий собой данный этап исторического процесса. Буржуазия во Франции конца XVIII века, как социальный субъект, обозначавший прогрессивное и побеждающее начало в развитии общественной жизни, естественно была и объектом, выражавшим собою так называемый «дух эпохи», в чем бы этот «дух» не сказывался: в экономике, в политике и, разумеется, в эстетике. Маркс говорит по этому поводу следующее: «Революционный класс — уж по одному тому, что он противостоит некоторому классу — выступает не как класс, а как представитель всего общества». Конкретизируя этот закон, Плеханов пишет: «Когда буржуазия только еще добивалась своего освобождения от иго светской и духовной аристократии, т. е. когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собою всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно «третье» сословие. И тогда передовые идеологи буржуазии были также и передовыми идеологами «всей нации, за исключением привилегированных». Переводя это на язык искусства, следует сказать, что мещанская драма — это детище буржуазии, пришедшее на смену классической трагедии — естественно отражала настроения той среды, через которую «эпоха» обозначалась в социальной эволюции. Тут мы имеем дело не только с «метафорами». Во всяком случае эти «метафоры» реализуются без особенного труда. Тов. Полонский выдвигает формулировки, поддающиеся раскрытию с гораздо большим трудом. Что значит «органическая эпоха»? Эпоха, когда классовые противоречия приведены в относительное равновесие? Но ведь 60-е годы в русской общественной жизни, ознаменованные, как известно, появлением разночинцев и «властителей дум» из этой же среды, далеко не являются образцом «органической эпохи», соблюдающей «субординацию» классов! Формулировка т. Полонского в данном случае не совсем удобна. Но, может быть, под словами «органическая эпоха» т. Полонский подразумевает такое положение, когда один из общественных классов побеждает, тем самым становится во главу движения и, как говорит Маркс, «выступает не как класс, а как представитель всего общества»? Такая ситуация вполне возможна. Она, конечно, будет знаменовать собою относительное равновесие между отдельными социальными группами. Но этим еще вовсе не решается вопрос об «органичности» равновесия. Французская

буржуазия, противопоставляя себя духовенству и дворянству, шла в голове социальной жизни своего времени. Однако лионские ткачи не позволяют утверждать «органичность» эпохи даже при том условии, что буржуазия, борясь с феодализмом, несет знамя своего века...

Попытка т. Полонского пересмотреть терминологию и за счет этого пересмотра «изгнать мистику и метафизику» упирается, очевидно, в неразрешимые противоречия, с особенной ясностью вытекающие из последующих высказываний т. Полонского.

«Именно с точки зрения идеализма, — утверждает т. Полонский, — можно говорить о «заказах», которые неведомым путем дает «эпоха» художнику. Смысл наших слов не изменится от того, если мы вместо слова «эпоха» употребим слово «общество». Не изменится к лучшему дело, если даже наши теоретики «социального заказа» станут употреблять слово «класс». Это будет шагом вперед. Но даже усвоив классовый термин, наша теория не сделается классовой, материалистической теорией». В этой цитате совершенно поражает деланная наивность т. Полонского. Выше, говоря о классах, выступающих действующими лицами в историческом процессе, т. Полонский справедливо заметил, что все это — азы от марксизма. Почему же теперь эти азы воображаются алгеброй? Если бы Полонский протестовал против «надклассового» и «внеклассового» разрешения проблемы социального заказа — он был бы совершенно прав. Но кто говорит о проблеме, стоящей *вне* классов или *над* классами? Речь идет о совершенно конкретных обстоятельствах, о совершенно конкретных посылках, обусловливающих не менее конкретные выводы. Некрасов, сумевший заговорить с разночинцами на их же языке, думается нам, не представляет никакой загадки и идет путями, достаточно «ведомыми». В своей статье «К юбилею Шиллера» Карл Каутский пишет: «Подобно науке, и искусство также неизбежно подвергается влиянию социальных настроений и социальных потребностей. Поскольку дело идет о содержании искусства, это само собой разумеется, но это так же верно и относительно его формы». Таким образом, признавая «социальные потребности», Каутский недвусмысленно отвечает на вопрос т. Полонского о «неведомых путях» художника к обществу. Эти пути совершенно очевидны и вполне бесспорны.

Тов. Полонский выдвигает в качестве «убийственного аргумента» *ленинскую* оценку Толстого. «Толстой велик, — писал Ленин, — как выразитель тех идей и настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России». Тов. Полонский приводит эту цитату и недоумевает: «Но Толстой — «помещик», — пишет т. Полонский, — как могло произойти, что этот художник, будучи помещиком, на деле выразил крестьянские идеи и настроения? Теория социального заказа, не моргнув глазом, ответит: очень просто. Миллионное русское крестьянство дало Толстому «социальный заказ». Если этот ответ будет дан всерьез, — а другого от-

вета наши «теоретики» дать не могут, не покинув почву своей теории, — то ведь это — либо «метафора», либо чистейший идеализм». Тов. Полонский, кажется нам, чересчур поспешно заставляет теорию социального заказа моргать глазами и отвечать «очень просто». Тов. Полонский охотно цитирует Ленина не только в статье о теории социального заказа, но и в специальном разделе своей книги «Очерки литературного движения революционной эпохи». Однако, цитируя Ленина столь часто и охотно, т. Полонский опускает одну деталь, которая чрезвычайно существенна, во-первых, в характеристике Толстого, а во-вторых, в отношении Ленина к этому писателю. Приведем высказывания Владимира Ильича полностью: «Толстой велик, — пишет Ленин, — как выразитель тех идей и настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, вредных как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как крестьянской буржуазной революции». Как мы видим, Толстой, с точки зрения Ленина, выполнил социальный заказ не крестьянства, безотносительно от конкретной характеристики этого крестьянства, но социальный заказ крестьянской буржуазной революции. Это в корне изменяет ту одностороннюю оценку, которую т. Полонский приписывает Ленину и которую пытается выдвинуть в качестве несокрушимого удара против теоретиков социального заказа. Объяснить, как мог помещик Лев Толстой выполнить социальный заказ крестьянства, действительно трудно. Но объяснить, как мог мелкопоместный помещик Лев Толстой, живший уже в эпоху капитализма, отразить социальные потребности крестьянско-буржуазной революции — это сравнительно легче. Мы не хотим утверждать, будто бы все уже ясно и остается только помножить два на два. Мы против того, чтобы моргать глазами и отвечать «очень просто». Но мы считаем, что метод Вяч. Полонского — тоже не очень «академический» метод...

Эти замечания, думается нам, уясняют положение т. Полонского на фронте борьбы с теорией социального заказа. Исходя из ложных посылок и воюя с выдуманным дураком, т. Полонский естественно приходит к ложным, заведомо неверным выводам. Основная ошибка, которая свойственна т. Полонскому и которая обусловливает ряд последующих ошибок, заключается в том, что теория социального заказа воспринята им в лефовском изложении, сводящим теорию социального заказа до фетишистских отношений между производителем и потребителем. Тов. Полонский вполне резонно излагает эту теорию и категорически с нею не соглашается. Однако, почему т. Полонский думает, что *лефовские* формулировки являются обвинением против *марксистов*, тоже пытающихся утверждать, что теория социального заказа имеет право на существование в литературе и в литературной истории?

Само собой разумеется — и об этом уже говорили — никто из марксистов не будет оперировать аргументами, взятыми на прокат из

«мистики и метафизики». Марксистское литературоведение обладает самостоятельным запасом фактов для того, чтобы избежать этой совершенно упрощенной и мало убедительной аргументации. Работы формалистов по истории литературного быта — работы чрезвычайно важные и полезные, ибо они выясняют бытовые условия литературной жизни. Это, конечно, тоже не «мистика» и не «метафизика». Но было бы нелепым на основе гонорарной статистики и количества парадных обедов, упомянутых в дневнике Панаевой, делать выводы социологического характера! Далее, мы утверждаем теорию социального заказа вовсе не на том основании, что рукопись и идеи являются товаром, который предлагается потребителю и, в зависимости от вкусов последнего, подвергается той или иной деформации. Правда, мы не отказываемся, но, наоборот, утверждаем, что общественные вкусы порождают те или иные условия в развитии искусства. Но это уже разговор особого характера. Здесь мы хотим повторить только замечательный афоризм Писарева: «Математическая география — наука очень почтенная, но в решении социальных вопросов она не компетентна». Политическая экономия, в свою очередь, наука весьма точная, но следует учитывать всю специфичность материала и фактов, на основе которых можно ставить и решать проблемы социального заказа. Элементарная политэкономия, сводящая понятие социального заказа до понятия купли-продажи в классовом обществе до чересчур низкого уровня примитивных и прямолинейных отношений между «заказчиком» и «производителем», оказывается не у дел, ибо она подменяет диалектическое решение вопроса решением механическим.

Тов. Полонский полемизирует с Асеевым, справедливо полагая, что Асеев упрощает и вульгаризирует задачи художника, обобщая эти задачи с теми, которые ставит перед собой всякий ремесленник, работающий на потребителя. Но Полонский, сам того не замечая — или, может быть, замечая очень хорошо — выступает против теории социального заказа, опираясь на высказывания лефов и приписывая эти высказывания марксистам. Полонский прав: пролетариату нужны не «варяги», а люди, работающие с пролетариатом, будучи идейно с ним связанными, не рассматривающие себя вне пролетариата, вне его философии, но воспринимающие эту философию, как единственно революционную и единственно возможную. Это аксиома — против аксиомы возражать нечего. Но почему т. Полонский думает, что теория социального заказа эту аксиому не учитывает, почему т. Полонский берет за якобы окончательную формулировку — заведомо неверную, противоречащую марксизму — лефовскую теорию потребителя и производителя? Выдуманный дурак очень удобен для учебной стрельбы. Но если бы т. Полонский дал себе труд разобраться в теории социального заказа подробнее и добросовестнее, эта теория вовсе не показалась бы ему похожей на те схемы, которые изобретены Н. Асеевым.

Что мы понимаем под теорией социального заказа?

Прежде всего мы считаем нужным отвести все возможные упреки в том, что теория социального заказа сколько-нибудь приближается к лефовской теории купли-продажи. Еще Маркс писал в «Новой рейнской газете», что «главнейшая свобода печати состоит в том, чтобы не быть ремеслом». В своей статье «Реакционные жрецы искусства и г. А. В. Старн» Плеханов зло издевался и категорически протестовал против методов «Русского вестника», *заказывавшего* пасквили на нигилистов. Теория социального заказа, которую напостовцы защищали и защищают, заключается вовсе не в том, чтобы констатировать товарные признаки искусства. Мы выше уже отмечали зависимость художника от своей среды и, как говорит Каутский, от социальных потребностей своего времени. Писатель всегда выражает в своих произведениях точку зрения класса, к которому он принадлежит и в обычаях которого он воспитан. Если этот класс является классом-победителем, ведущим за собою все общество, выражающим передовые идеи этого общества — писатель, принадлежащий к такому классу, естественно отвечает социальным потребностям своего времени или, другими словами, выполняет социальный заказ своей *эпохи*. Для пролетарских писателей выполнение социального заказа эпохи и отражение идеологии своего класса — одно и то же дело, неразделимое и органическое. Но, понятно, социальная структура нашего общества далека еще от совершенства и включает в себя классовые группировки самого разнообразного свойства и толка. Наряду с классом победителем, в нашей стране существует многомиллионное крестьянство и обширные интеллигентские прослойки; эту крестьянскую массу и эти интеллигентские прослойки не могут не обслуживать писатели, связанные, с одной стороны, с крестьянством, а с другой стороны, с группами мелкобуржуазными и буржуазными. В этом обслуживании тоже будет ответ на социальные потребности, тоже будет выполнение социального заказа. Но эти потребности и этот заказ — вырастают в группах, расположенных не на передовых позициях, но в «тылу» общественной жизни, общественных интересов. Само собой разумеется, что мы имеем здесь дело с очень сложным переплетом социальных отношений. Но эта сложность только укрепляет теорию социального заказа, приспосабливая ее к сегодняшнему дню, переживаемому советской литературой. Единого социального заказа нет. Мещанин может заказывать рядом с пролетарием. Но социальные потребности класса — победителя — это единственно достойный заказ, предъявляемый советскому писателю. Выполняя заказ пролетариата, писатель отвечает социальным потребностям эпохи в лучшем смысле этого слова. Ничего «неведомого» в этом нет. Мистика и метафизика начнутся именно тогда, когда кто-нибудь поднимет вопрос о «неведомых путях».

Когда мы ставим проблему социального заказа и утверждаем, что лучшие писатели из непролетарских групп должны возвыситься до понимания передовых идей своего времени, когда мы говорим о социальных

потребностях передового класса, на которые должен ответить писатель, желающий быть не в хвосте, но в первых рядах нашей эпохи, — мы не делаем большой ошибки и не отступаем от марксизма. Тов. Полонский утверждает, что «только гениям и близким к гениальности отдельным людям дано преодолеть в себе классовое духовное наследство». Если бы это было действительно так, если б возможность сближения непролетарского писателя с пролетарским читателем осуществлялась бы только в порядке гениальности, а рядовой писатель осуществлял бы, следовательно, только куплю-продажу, — было бы очень плохо. Писатели, продающиеся для того, чтобы вредить пролетариату, писатели, продающие свои вещи для того, чтобы получать от пролетариата временное воспомоществование, — это все шваль, мелочь, с которой нам не по пути. Но к великой радости дело обстоит вовсе не так мрачно, как это кажется т. Полонскому. Практика советской литературы часто подтверждает замечательную формулировку Плеханова, данную им в статье «Искусство и общественная жизнь»: «Всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени, — нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их как художник». Тов. Полонский и сам, вероятно, не очень верит в ранее высказанную мысль. Будущее советской литературы заключается именно в том, как скоро и насколько глубоко советские писатели сумеют проникнуться «великими освободительными идеями нашего времени», — идеями коммунизма, как справедливо расшифровывает это высказывание Плеханова Лелевич. Здесь уместно привести цитату из уже упоминавшейся статьи Карла Каутского о Шиллере: «Не такое было то время, в которое писал Шиллер. Оно жадно искало борьбы и быстро-развивающегося действия, а не пассивного настроения. Ни один поэтический гений не шел в такой степени навстречу этой потребности, как Шиллер. В этом источник могущественного действия, которое он оказывает, в этом источник его популярности». Теория социального заказа имеет в виду именно таких действительных деятелей искусства, которые, подобно Шиллеру, идут навстречу социальным потребностям своего времени, поднимаются до лучших идей своей эпохи. Вряд ли товарищ Полонский будет возражать против такой постановки вопроса.

Полемизировать с теорией социального заказа мы считали бы возможным только в том случае, если бы факты против нее могли быть поддержаны серьезной и веской аргументацией. Но т. Полонский в своем споре предпочел построить дом на песке. Это очень ненадежный фундамент — даже если за него ручаются лефы...

V. ПОСТОЯННЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ВЕЛИЧИНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ.

(К вопросу о социальном заказе.)

И. Нусинов.

Два ряда задач стоят всегда перед художественной литературой:
Создать книгу эпохи;
написать книгу текущего дня.

Создать книгу эпохи — это написать основные образы эпохи.

Написать книгу текущего дня — это обслужить, современным словом выражаясь, кампанию.

Для большой эпохи русской литературы таким основным образом был лишний человек и нигилист, мелкий помещик и мелкий чиновник.

Для нашей эпохи такими основными образами являются большевики, и рабочий, строитель социализма, большевик и рабочий, которые так же стали бы синонимами этих социальных категорий, как Рудин стал синонимом лишнего человека, а Базаров — синонимом нигилиста.

Для нашей эпохи такими основными образами становится образ смыкающегося с рабочим крестьянина, образ духовно перестраивающегося интеллигента, который также выразил бы путь русского интеллигента к Октябрю, как образ кающегося дворянина выразил отход дворянской интеллигенции от ее дореформенной феодально-крепостнической установки.

Для литературы каждой данной эпохи эти образы являются величиной постоянной. Эта величина для литературы не данная, а искомая, но она постоянна для целой эпохи. Задачи литературы каждой эпохи — найти данную постоянную величину, создать тип кающегося дворянина, тип интеллигента, тип мелкого чиновника, для нашего времени — тип большевика, тип советского интеллигента и т. д. и т. п.

Чем богаче эпоха, тем разнообразнее ее образы. Но галлерея этих образов для каждой эпохи величина постоянная.

Найти эту величину — значит создать книгу эпохи.

Наряду с работой над разрешением этой большой, последующим читателям казавшейся основной задачей, литература всегда трудилась над удовлетворением другого требования, которое ей всегда предъявляли, над книгой текущего дня. Мотивы этой книги различны для каждого данного дня, и, если продолжить сравнение, взятое из области математики, надо сказать, что эти мотивы представляют собой величину переменную. Они диктуются событиями дня, кампаниями.

Проведение кампаний, содействие проведению кампаний не есть только требование большевиков. Причитальщикам от литературы не мешает знать, что литература всегда обслуживала кампании, всегда удовлетворяла непосредственным требованиям текущего дня. Смысл этих кампаний само собой понятно, был сначала до конца другой, чем смысл

наших кампаний. Но они были, и литература их проводила. Укажем на несколько примеров. Что для нашей пропаганды представляют газеты за 1 мая, за 7 ноября, за 21 января, то для пропаганды буржуазных и дворянских идей представляли пасхальные и рождественские газеты, где лучшие писатели дворянства и буржуазии печатали пасхальные и рождественские рассказы. То же можно сказать о всякого рода классовых юбилеях: столетие «Отечественной войны», 50-летие «освобождения крестьян» и даже трехсотлетие Романовых, когда не только газеты, но и юбилейные книжки журналов и специальные сборники были полны специально для них написанными поэмами, рассказами, новеллами, а не то и целыми романами.

Наконец, такие события, как смерть или юбилей великого писателя ознаменовывались изданием сборников, составленных из специально написанных по сему случаю произведений.

Все это примеры обслуживания литературой очередных кампаний, кампаний текущего спокойного, мирного дня. Нечего уже говорить, что такие события, как голод, как война, тотчас порождали огромную литературу, им посвященную.

Мотивы дня — переменные величины, всегда представляли такую же заботу литературы, как образ эпохи, как постоянные величины.

И деление на книгу эпохи и на книгу дня не есть деление по качеству. Оно исходит не из последующей проверки, не из того, жили ли произведения после веками, переиздавались ли они и переводились ли на другие языки, или подобно газетным дневникам происшествий забывались к вечеру того дня, когда были напечатаны, и память о них сохранилась лишь в регистрах книжной палаты. Наше деление исходит из того непосредственного задания, что писатель себе ставил: выразить то, чем жив был данный день, или разработать основные проблемы, воплотить основные образы эпохи.

Здесь различие не качественное, а различие социального задания.

Распространенное обывательское мнение, — что кампании порождают лишь «чтиво», «левофски»-обывательским словечком выражаясь.

Это обывательская болтовня. Верно лишь то, что писатели-обыватели всегда производили «чтиво» для читателя-обывателя, хотя их «чтиво» иной раз и пережевывало «великие» вопросы и чуждалось очередных событий. В наши дни таким «чтивом» является кое-какая «тридцатидневная литература», обслуживающая «кампании», и эренбурговские романы, стремящиеся дать «образы эпохи». Слякотно-проточный характер этих писаний — не результат того, что авторам не дают «выносить» свои произведения и заставляют их спешно обслуживать кампании. Он — результат «проточной» социальной природы этих писателей и мещанско-обывательских запросов их читателей.

Разговоры о том, что стихи на потребу дня способны писать лишь какие-то Жаровы да Безыменские, а вот великие писатели — те жили

одними «вечными» проблемами, обнаруживают лишь, если не историко-литературное невежество, то обывательское верхоглядство. Добрая доля поэтического наследства В. Гюго, сыгравшего такую роль в истории французского стиха средины прошлого века, написана на тему и в связи с текущими событиями. И далеко не к худшим пушкинским поэтическим созданиям принадлежат его стихотворения «19 октября», которые он многие годы писал в годовщину лицея и социальный смысл которых для него был, примерно, тот же, что и социальный смысл стихотворений, которые наш поэт писал бы в годовщину Свердловки.

Нет, не так дело обстоит, что одни писатели, великие писатели, творят книгу эпохи, заняты вековым и не замечают каждодневного, а другие, малые писатели, по слабости своей, не видят большого, копошатся в мелочах и пишут книжки, которые, как мотыльки, живут лишь день.

Величайший писатель эпохи, как и самый маленький писатель — оба трудятся и над книгой эпохи, и над книгой дня.

Теперь уже достаточно известно, что «массовая продукция» поколений писателей была необходимейшим этапом для создания так называемых типовых произведений русской литературы. Эти произведения меньших писателей подготовляли кирпич для литературного пантеона эпохи, как многочисленные современные авторы повестей и рассказов о большевиках подготовляют приход книги о большевике, о том литературном большевике, который, как мы уже сказали, станет социально-историческим понятием и историко-литературной категорией, как стал ими Базаров.

С другой стороны, большие писатели, создавшие эти типовые произведения, неизменно трудились над книгой дня.

Книгой дня, книгой для обслуживания «кампании» была написанная Л. Андреевым в первые недели мировой войны драма «Король, закон и свобода», которая должна была будить симпатии к Бельгии и питать ненависть к немцам. Книгой дня был рассказ А. П. Чехова «Припадок», написанный для сборника памяти В. Гаршина. Этот рассказ о студенте, который в первый раз попал в дом терпимости и который с особой остротой почувствовал социальную боль проституции, должен был продолжать гаршиновский социальный протест.

Л. Андреев с той данью улице, которая характеризует его творчество последних лет, А. П. Чехов с той совестливостью и тем внутренним переживанием, какое было неотделимо от всего его творческого пути, оба выполняли задания дня, оба обслуживали кампанию, оба выполнили очередной социальный заказ. И это не было грехопадением, это не было капитуляциями Чехова и Андреева, как это кажется иным «хранителям традиций», берегущим «чистоту» литературы. То был их имманентный творческий путь. Таковы непреложные социальные пути художественного творчества. Их не избегал, их не стремился обойти даже Л. Н. Толстой.

Когда Л. Н. Толстой писал «Детство, отрочество и юность», он работал над созданием книги эпохи. Для дворянского писателя это обозначало тогда написать: дворянское гнездо, жизнь усадьбы, детство Багрова.

Когда Л. Н. Толстой писал «Севастопольские рассказы», он работал над книгой текущего дня, обслуживал, по своему обслуживал, что всегда обозначает—использовал с необходимой ему идеологической целью, крымскую кампанию. Каждый писатель в меру своих сил, а тем более каждый большой писатель всегда трудится над разрешением обеих литературных задач своего времени: над книгой эпохи и над книгой дня.

И величайший русский поэт это подтвердил словами:

На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

II.

Да иначе и быть не могло. В социально-политической жизни каждая кампания есть кирпич для общего здания. «Ответ Чемберлену», «снижение цен», «ликвидация беспризорности детей», все эти задачи дня суть элементы основного задания эпохи: построить социализм. Никакому «хранителю революционных традиций» не придет в голову сказать: дело партии разрешать вековую задачу человечества, построить социализм. А вот заняться снижением цен — это для революционеров мелко; Софья Перовская и Степан Халтурин такими делами никогда не занимались, это пускай делают разные советские торгаши. Найдись такой «хранитель революционных традиций», его в музее, но только не в музее революции, за деньги показывали бы.

Между тем, такие «хранители литературных традиций» у нас не перевелись, хотя жалобы их не менее абсурдны.

В самом деле, литература — орудие социальной жизни. В классовом обществе литература является орудием классового миропознания и классового самоутверждения. Этим заданиям литературы одинаково служит и образ Татьяны, и заключительное четверостишие последнего пушкинского стихотворения в годовщину лицея:

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал...
И над землей сошлися новы тучи,
И ураган их... [1]).

(19 октября 1836 г.)

И не может быть, чтоб писатель, который служит целому, не волновался бы и не заботился бы о тех частях, которые это целое образуют.

[1]) Цитирую по изд. Павленкова. Повидимому, многоточие заменяет опущенное из-за цензуры слово: разметал или разогнал.

Такая гипотеза мила сердцу тех, кто хочет нам подсунуть идеалистическое старье. Ибо по этой гипотезе выходило бы, что вот социально предопределены лишь басни Демьяна Бедного, но вне- и надклассово творчество Чеховых.

Нет, писатель каждодневно делает дело своего класса, он и своей эпопеей, над которой он работал годами, и маленькой новеллой, которую срочно пишет в христолюбивом Лондоне для пасхального номера «Таймс» или в безбожной Москве для первомайского номера «Правда», выполняет при помощи литературы задание классового миропознания и классового самоутверждения.

В этом смысле и заключается выполнение социального заказа своего класса. Мы подчеркиваем: социальный заказ своего класса, а не господствующего класса. Господствующего же класса только в том случае, если это свой класс.

Это обстоятельство чрезвычайно важно подчеркнуть. Нам уже приходилось однажды указывать, что этого обстоятельства не учел т. В. П. Полонский в своей статье «Художник и классы», где он в общем правильно ставит проблему социального заказа. Там т. В. П. Полонский пишет: «Искусство двигалось вперед не безропотными выполнителями «заказа», а именно бунтарями, ниспровергателями старых вкусов, разрушителями признанных кумиров, отрицателями канонизированных форм» («Новый мир», 1927 г., кн. 9, стр. 170).

Верно, что искусство двигалось вперед бунтарями, но неверно, что эти бунтари не были «выполнителями заказа». Они только выполняли заказ не господствующего класса, а своего класса-бунтаря, своей порабощенной, а потому бунтующей социальной группы.

Ниже, когда будем говорить о лефовской трактовке социального заказа, мы еще вернемся к этому вопросу.

Сейчас только укажем, что, если дело обстояло бы иначе, то положение литературы было бы самое счастливое, если не самое позорное. Это значило бы, что в классовом обществе литература никогда не бывает угнетена, ибо она всегда прекрасно устраивается на службе у победителя. На самом деле этого нет; литература всегда классовая, и она, как и ее создатели, всегда делит судьбу своего класса — она у власти или в оковах, в зависимости от того, где находится класс, ее породивший. Если литература не делила бы судьбы своего класса, не была бы орудием классовой борьбы, она не была бы нужна в классовом обществе.

Классовая борьба и определяет любую страницу двух основных книг, которые литература всегда пишет: книги эпохи и книги дня. Мы уже приводили тот факт, что одним из образов книги эпохи 50 — 70-х годов прошлого века был в русской литературе образ нигилиста. Но разве вся литература одинаково выполняла этот социальный заказ эпохи? Нет, различные социальные группы предъявляли социальный заказ на различные образы нигилиста. И писатели этих групп соответствующе вы-

полняли эти различные социальные заказы: они давали Базаровых или «Бесов». Достоевский не был одинок. Десятки авторов охранительных романов давали таких нигилистов, как он. Роман «Бесы» был результатом не ссоры Достоевского и Тургенева из-за каких-то невозвращенных 50 талеров, как недавно повествовал один ученый «Вечерки», этот роман был результатом не ссоры двух писателей, а ссоры двух классов, чей социальный заказ эти писатели выполняли.

Точно так же в наши дни, при значительных симпатиях всей нашей литературы идеалам Октября, литература СССР далеко не одинаково выполняет социальные заказы революции.

Отрицать это — значило бы допустить либо, что в СССР сейчас больше нет классовой борьбы, либо, что вся СССР-овская литература является пролетарской.

И то и другое неверно. Идет ли речь о создании основного образа эпохи, — образа большевика-рабочего, строителя социализма, или о литературном ответе Чемберлену — в общем хоре советской литературы явственно слышны различные голоса. Эти голоса тем более сливаются или тем более разнятся от голоса пролетариата, чем ближе или дальше от пролетариата та социальная группа, чей заказ данный писатель выполняет. Поэтому столь разнообразны картины нашей деревни; скажем, Анна Караваева, не скрывая ужасов нашей деревни, всех трудностей переустройства деревни, видит там наших пролетарских строителей («Медвежатное»). Пантелеймон Романов замечает там лишь вековой деревенский идиотизм («Рыболовы» и др.)., а для Федина единственная культурная, единственная созидательная сила в деревне — это кулак-колонизатор («Трансвааль»). Ясно, что эти три писателя потому столь различное замечают в деревне, что они смотрят глазами различных социальных групп, различные социальные заказы выполняют. Из этого, однако, отнюдь не следует, что книга Федина не может быть использована пролетариатом. Будет использована как напоминание:

Революционный держите шаг.
Неугомонный не дремлет враг.

Над созданием книги нашей эпохи и книги нашего дня работает вся литература СССР. Здесь литературный плацдарм, где решается все тот же основной вопрос эпохи: кто кого.

III.

Органической связи между писателем и его социальной группой не понимают «лефы». Им кажется, что любой писатель способен выполнить социальный заказ пролетариата. Сам Виктор Шкловский это «доказал» практически, а сам Осип Брик «обосновал» теоретически.

Виктор Шкловский оказался, по мнению Главреперткома, «самым идеологически выдержанным сценаристом во всем Совкино», так сооб-

щает О. Брик. Нужно ли еще лучшее доказательство того, что — «закажи только, хозяин, живо сделаем»? Осипа Брика эти способности Шкловского и не удивляют. «Грубое смешение идеологической природы автора с идеологическим эффектом художественного произведения, — скорбит Брик, — обнаруживает в наших критиках элементарное непонимание законов художественного творчества. Они все пребывают в ложном заблуждении (а разве бывает и не ложное заблуждение? — *И. Н.*), что будто бы художественное произведение является просто-напросто прямым высказыванием автором своих задушевных мыслей и чувств». Смешение идеологии автора с его художественным творчеством — грубейшая ошибка, ибо — вещает далее О. М. Брик, «как идеология снаряда, вырабатываемого на пушечном заводе, ничего не говорит об империалистических намерениях рабочих, сработавших этот снаряд, так же точно та или иная идеология литературного произведения ничего не говорит об идеологии ее автора» («Новый леф», 1927 г., № 10, стр. 34).

Раньше всего — одно замечание логического характера. Снаряд — вещь, и сказать: идеология снаряда — бессмыслица даже для людей, столь фетишизирующих вещь, как лефы. Но если оставить в стороне эту несуразность, то здесь лишь одно верно, что «идеология снаряда, вырабатываемого на пушечном заводе, ничего не говорит об империалистических намерениях рабочих» и может говорить только об империалистических намерениях владельцев пушечного завода. Среди рабочих русских пушечных заводов эпохи империалистической войны было немало большевиков, показавших, что они умеют эти изготовленные ими снаряды использовать совсем не для империалистических целей.

Все остальное в приведенной цитате заслуживает внимания лишь в той мере, в какой оно характеризует убожество лефовской теоретической мысли.

Действительно, зачем заботиться об идеологическом воспитании нашего литературного молодняка, этой основы грядущей пролетарской литературы, когда идеология автора еще ничуть не гарантирует идеологии произведения. Дело, говорит Брик, не в идеологии. Это «Полонские и Воронские» выдумали. «В каждую данную эпоху, — учит О. М. Брик, — в художественном обиходе существует некоторое количество художественных методов и приемов. Изменение этих методов и приемов не зависит от воли отдельного автора, а является результатом эволюционно-художественного творчества» (там же).

Мы думаем что борьба классов порождает в каждой данной эпохе борьбу идеологий, порождает ряд новых мотивов, новых образов, которые наиболее рациональным образом отражают эту борьбу идеологий. Оказывается, что мы пребываем «в ложном заблуждении». Все дело в «эволюции художественного творчества» — она-то является prima movis (первопричиной).

Все дело в «некотором количестве художественных методов и приемов». Как «в каждой эпохе существует некоторое количество методов и приемов» для производства стульев, и кто лучше овладел этими «методами и приемами», тот больше получает и лучше удовлетворяет заказы на модные стулья, так «в каждой эпохе существует некоторое количество художественных методов и приемов», и кто лучше ими овладел, тот лучше выполняет «социальный заказ» на литературу [1]).

Идеология здесь не причем. Фадеев выполняет их много хуже Алексея Толстого, куда Алексея Толстого — самого Ивана Бунина, ибо, если дело только в эволюции художественного творчества, только в художественных приемах эпохи, без учета даже какого-либо класса данной эпохи, то, пожалуй, Иван Бунин владеет этими приемами лучше, чем Фадеев.

Нет, лефы, если Виктор Шкловский действительно сделал идеологически наиболее удовлетворивший Главрепертком сценарий, то это говорит лишь, что у нас все еще очень плохо обстоит дело на кинофронте, что кинодело мы все еще строим чужими руками, но это никак не подтверждает бриковских тезисов.

Лефы этим тезисом только наиболее откровенным образом разоблачили свою внутреннюю чужеродность пролетариату, наиболее откровенным образом разоблачили свою социальную сущность.

Подумайте только. Литература — одно из наиболее могучих орудий социального воздействия. Литература — выражение наиболее глубинных классовых процессов. У нее исключительная возможность коллективизировать чувства и мысли класса, сделать родными, милыми быт, традиции, идеалы своего класса. А лефы говорят: вам нужны кинофильмы, которые заряжали бы, «деньги на бочку» — и мы сделаем, но вот насчет наших «задушевных мыслей и чувств» — это вы уже позвольте нам при себе оставить.

Позволяем, позволяем, только лучше бы заодно вы и свои кинофильмы при себе оставили и занимались бы составлением письмовников, о чем недавно в «Записной книжке лефа» размечтался В. Ш., выполняли бы назревший, по мнению В. Ш., «социальный заказ» на стандарт «любовных писем, отражающих новые условия отношения (что это за «усло-

---

[1]) В какой мере «социальный заказ» для иных лефов превращается в понятие найма, купли-продажи — можно судить по их стилю. Несколько примеров:

а) Орешину «существование других поэтов кажется личным, страшным, непоправимым убытком» («Нов. леф», № 4, 1927 г., стр. 5. *Н. А.*).

б) «Критикам советую запомнить фамилии, пригодится. Заработают» (там же).

в) «Полемика с лефом—это товар, ею выгодно начинать книгу» («Нов. леф», № 2, 1928 г., стр. 43. *В. П.*).

г) «Статьи не литературного критика, а скупщика» («Нов. леф», № 9, 1927 г., стр. 40).

Убытки, заработать, товар, скупщик — не трудно установить социальный генезис этого лексикона.

вия отношения», В. Ш.? На каком это языке? А еще «теориями прозы занимаетесь.—*И. Н.*) между полами», да заготовляли бы образцы «письма к другу, заболевшему венерической болезнью» («Нов. леф», № 3, 1928 г., стр. 21).

Этот уездно-мещанский «проточно-переулочный» заказ как раз впору Шкловским. Только «письма кооперативные, технические» вы напрасно будете заготовлять, ибо от наших кооператоров и техников мы требуем, чтоб они в свои служебные письма вкладывали свои мысли и чувства, а не отписывались бы по заготовленным В. Ш. «методам и приемам»; они не какие-то лефы, не чужой заказ выполняют, они свое живое дело делают, и не вложить туда своих задушевных мыслей они не могут, дело не сдвинется, одна бюрократическая волынка выйдет.

Действительно, до такого брико-шкловского автоматизма можно додуматься лишь после долгих годов формалистски-лефовской долбежки. А еще историками литературы называются! Надо же вам, лефы, знать, что тем только были ценны великие художественные произведения, что в них были задушевные мысли и чувства великих писателей, и только потому их произведения имели и имеют такое огромное значение, что задушевные мысли и чувства этих писателей были задушевными мыслями и чувствами эпохи, классов, которые этих писателей выдвинули. И только так те великие писатели сумели выполнить социальные заказы своих классов.

В тезисе же О. Брика такое отношение к революции, которое можно было бы формулировать словами: работу сделал, а что я после работы на заработанные деньги сделаю: пропью их, на постройку церкви отдам или на покупку книг Маркса употреблю, — это уже вас не касается.

По этому принципу и живет Виктор Шкловский. Для себя, для души он пишет «Теорию прозы», «Третью фабрику». Там он дает простор своим «задушевным мыслям и чувствам», а для революции, для Главреперткома он пишет сценарий, выполняет заказы. И недаром он после горько жалуется, что совесть не устроена, и, несмотря на то, что он «творит», ежегодно книги выпускает, сценарии пишет, он в интимных письмах к другу находит такие «образы» для сравнения со своей «тусклой жизнью», которые кажутся совсем списанными из «Опавших листьев» В. В. Розанова. Значит, труд над исследованием приемов «Опавших листьев» не совсем бесследно прошел для В. Шкловского.

IV.

«Теории» Брика, «теории» и практика (практика без кавычек) В. Шкловского наиболее наглядным образом обнаруживают социальный генезис лефов и формалистов. Их необходимо отделить. В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков—это не то же, что Брик и Шкловский. Первые— это, как мы уже раз отметили, деклассированные интеллигенты, которые

долго ходили без работы, потому что они не могли и не хотели ужиться с капиталистическими хозяевами. Они, наконец, нашли работу у хорошего хозяина, довольны им и рады ему служить. Это лефы.

Вторые — формалисты. В. Шкловский, О. Брик — спецы, поступившие на службу в советское учреждение. Других служб нет, ничего не поделаешь. Но к службе они относятся формально-спецовски: построить фабрику можно, мы это знаем. Выйдет ли из этого социализм — мы не знаем. Да в этом мы не очень заинтересованы. Вернее, не выйдет. Увеличить продукцию, ввести технически-жизненные новшества, рассказать, как это делалось на фабриках Рябушинского,— можно. А вот свои «задушевные мысли и чувства» вам выложить — такого закона нет. Слиться с теми задушевными чувствами и мыслями рабочего, которые делают его строителем социализма, от этого увольте. Мы этого не умеем. И для успеха производства этого и не нужно.

Ту же философию развивают формалисты. Вот эту формально-спецовскую идеологию они и отражают в области литературы.

«Приемы» описать готовы, эволюцию литературной техники проследить можно. А вот насчет идеологии — не взыщите. От того, чтоб вносить свои «задушевные мысли и чувства» — увольте. Да они и не важны, может быть их совсем даже нет. Это старые университетские профессора болтают, а Лежневы за ними подтягивают.

Разница между правыми и левыми лефами огромная. Левые лефы — В. Маяковский, Н. Асеев — выражают идеологию деклассированных художников, писателей, идеологию творческой интеллигенции, не желавшей ужиться с другим миром и связавшей свою судьбу с Октябрем.

Правые лефы, формалисты, выражают идеологию буржуазного технического интеллигента, который уживается с Октябрем, потому что другого мира нет.

Само собой понятно, что это ни в какой мере не есть оценка политических настроений того или иного лефовца. Не это нас интересует. Нас интересует социальный генезис этих идеологий, тот общественный эквивалент, который в них содержится, независимо от субъективных настроений их теоретиков.

Различно, конечно, должно быть отношение к этим группам. Если за одних всегда надо опасаться, как бы не хватили через край, то к другим надо относиться по формуле: используй, но гляди в оба. Тысяча первое доказательство тому—статья О. М. Брика в последнем номере «Нового лефа».

О. М. Брик «производит» там разгром Фадеева. Напрасно Фадеев занялся живописанием людей. «Уход от голой агитки—это уход от живописания людей к живописанию дела». Зачем Фадеев дает переживания людей? Это — чеховщина. «Человек для нас ценен не тем, что он переживает, а тем, что он делает. Формула Горького: «Человек — это звучит гордо» — не верна, человек — это может звучать подло, гадко, в зависимости от того, какое дело он делает» («Нов. леф», № 5, стр. 2—5).

Вот образец формалистски-спецовской постановки.

Еще Маркс писал о том новом человеке, который выработается за десятилетия социальной революции. Ленин считал проблему нового человека одной из основных в вопросе о победе социализма.

Что Брикам до Маркса, до Ленина. Они спецы и спецовски кричат: дело — и больше никаких!

Лефы любят документы, факты. Вот почитали бы, что люди, делавшие то дело, о котором повествует Фадеев, рассказывают, какую роль переживания частенько играли в победах или поражениях целых армий, а тем более небольших частей.

Этот нигилизм в отношении переживаний у О. М. Брика прекрасно увязывается с его теорией художественного творчества, в котором «задушевные мысли и чувства» автора не участвуют.

Вот по поводу таких авторов действительно не скажешь, что «человек звучит гордо», а вот если придется усомниться в этой формуле в отношении тех людей, о которых пишет Фадеев, тогда действительно само дело революции под сомнением.

Вопрос не только в том, *какое* дело человек делает, а *как* он его делает, а это уже вопрос переживаний. Это противопоставление дела человеку с начала до конца механическое. Дело, социализм для человека, через человека, и не вне и не помимо человека. Для познания фабрики метод инженера лучше метода беллетриста. Но задача в том, чтоб познать человека на фабрике, инженера, который исследует и управляет этой фабрикой. Здесь нужен беллетрист, притом такой беллетрист, который сумел бы показать переживания этого человека на фабрике, чтоб он сумел рассказать, ведут ли переживания инженера к шахтинскому делу или к социализму.

И не то важно, что критик написал пустяковую статью о книге Фадеева, а то что в этой установке попытка учинить разгром не Фадеева (статья О. М. Брика так озаглавлена: «Разгром Фадеева», слово разгром без кавычек), а разгром пролетарской литературы, заменить ее лефовской «фиксацией фактов» [1]).

Как Асеев ни футуристствует, он все же едва ли бы подписался под этим бриковским оскоплением литературы.

---

[1]) В том же номере «Нового лефа» редакция дает образец лефовской «документальной» прозы: без художественной выдумки. Воспоминания гимназиста г. Покровска, как он первый в своем городке узнал о свержении Николая. Вечером дядя из Саратова сказал по телефону. В доме никого не было. Гимназист поспешил поделиться на кухне с Аннушкой этой новостью и лег спать. «Утром Аннушка будит меня на этот раз так. Она поет: вставай, подымайся, рабочий народ. В гимназию пора». Хоть и лефовский документ, а мы все же не верим, что на другое утро, когда по Покровскому еще ни одна демонстрация не прошла, Аннушка уже так «формулировала» революционный гимн. Видно, Аннушка «на этот раз так» училась у Шкловского. И такими выдумками, и такими стилистическими перлами, как: «на этот раз так» лефы хотят заменить художественную литературу.

V.

Литература всегда выполняла социальный заказ. Писатели, выросшие вместе с своим классом, всегда на своем литературном фронте делали общее дело своего класса. В этом, и только в этом смысле литература всегда выполняла социальный заказ. Не извне задания получала, а изнутри делила тяжесть борьбы.

Иной раз, когда она, связанная с классом-эксплоататором, встречалась лицом к лицу с эксплоатируемым классом, она заявляла:

Мое дело сторона, я надклассова.

Когда она чувствовала безусловную моральную правоту своего класса, она открыто говорила про единство меча и пера.

Но она всегда делала социальное дело класса.

Пришел последний класс: Пролетариат.

Его моральная правота несомненна.

Его главным врагам ничего не осталось, как вступить с ним в борьбу не на жизнь, а на смерть.

Гиппиусам, Буниным сейчас больше нечего скрываться за фразу внеклассовости: не поможет. Социальные противоречия слишком обнажены. Они открыто заявляют: мы за особняки, за имения, за «собачью ненависть к вам».

Писателям победивших классов подавно нечего было маскироваться. Никогда писатели молодых классов этого не делали. Пролетарские писатели, марксистские критики провозглашали:

Мы — воля к победе.

Промежуточным группам в условиях решительной борьбы нельзя было сказать: мы против тех и других. Надо было выбирать. И писатели социальных групп, близких к пролетариату, провозгласили:

Мы готовы выполнить ваш социальный заказ, мы готовы подчинить свою волю вашей.

Но не легко дается любой социальной группе отказ от своей социальной воли. В результате мы получили большое разнообразие литературного служения революции — от правых попутчиков до Маяковского и Асеева, от жалоб Мариетты Шагинян: исполним ваш заказ, дайте только передохнуть («Писатель болен»), до механической лефовской пожарной готовности «построить дело», но без «задушевных мыслей и чувств», без «переживаний», а на одном фотографическом аппарате Родченко.

Но на нем одном далеко не уедешь и особых заказов не выполнишь.

На поверку, как лефы ни спешат, они дальше хроники не идут. И если они замечают небольшие переменные величины, что-нибудь для проведения кампании, а иногда и что-нибудь значительное делают, то постоянная величина — образы — им не по силам. Их имена поэтому будут записаны лишь в книге нашего дня. Книга нашей эпохи пройдет мимо них.

VI. О ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА [1]).

В. Ф. Переверзев.

Существуют попытки, хоть и с оговорками, как-нибудь сберечь эту пресловутую теорию социального заказа, хоть в архиве, потому что термин социальный заказ когда-то будто бы сослужил безусловно полезную службу. Я не думаю, чтобы он был полезен когда бы то ни было; он всегда был и теоретически и практически вредным.

Говорят, что термину социальный заказ присущ социально-волевой, императивный характер, который и является его положительной стороной, в известной мере оправдывающей оперирование этим, теоретически совершенно несостоятельным в науке об идеологиях термином. Но если иметь в виду императивный, социально волевой момент, то правильней было бы создавать не теорию социального заказа, а было бы последовательно марксистски создавать теорию социального приказа, и даже еще точнее — теорию классового приказа. Такую теорию я бы принял, ее мог бы марксистски обосновать и отлично понимал бы, о чем идет речь. Но теория социального заказа совсем не то же самое, что теория классового приказа. В основе классового приказа лежит материалистическое понимание идеологической жизни, в основе же социального заказа—идеалистическая. Представлять себе отношение между потребителем и творцом идеологических ценностей, как отношение заказчика к товаропроизводителю, значит, несмотря на внешнюю материалистическую терминологию, иметь совершенно идеалистический взгляд на идеологическое творчество.

Что значит заказ? Каковы взаимоотношения между заказчиком и исполнителем заказа? Это обоюдная сделка, в которой исполнение заказа определяется желанием заказчика получить нужную ему вещь и, с другой стороны, желанием товаропроизводителя ее сделать. Теория заказа в сфере идеологий покоится на предпосылке, что получение нужной заказчику идеологии зависит от выраженного им желания ее получить и от желания творца идеологии ее сделать. Куда же девается материалистическое учение о детерминированности идеологии бытием? О ней ни слова, она совершенно куда-то улетучивается. Дело представляется примерно таким образом: у читателя есть потребность на такую-то книгу, у читателя есть запрос на такую-то поэтическую вещь. Приходит поэт, молодцевато расшаркиваясь, и заявляет: «Я тебе в один момент это сделаю». Поэт выступает в роли какого-то демиурга, вольного художника, абсолютно свободного в своем творчестве: захочу создам, не захочу не создам; все решительно от меня зависит. Это чистейшая мистика,

[1]) Извлечение из стенограммы речи В. Ф. Переверзева в заседании Лит. секции Коммакадемии, посвященном обсуждению доклада И. Нусинова «О социальном заказе».

совершенно метафизическое представление о поэзии. С другой стороны, и читатель, который рассчитывает на то, что он может от любого писателя, к которому он обратится, получить нужную ему поэзию, тоже попадает в положение метафизика. Он будет непременно стучаться в такие двери, в которые ему стучаться совершенно бесполезно. Он окажется чистейшим утопистом, он окажется в положении тех утопических социалистов, которые собирались строить социализм с помощью миллионов богачей, искали у них сочувствия, обращались к ним, говоря: «Дай мне миллион рублей, и я построю социалистическое общество», и наивно были уверены, что это может случиться. В таком положении оказался бы и заказчик, дающий заказ на нужную ему политическую идеологию первому встречному поэту. Ведь нужно знать, куда обращаться со своим заказом. К одному поэту обратишься, требуя от него пролетарской поэзии, он выполнит заказ; он будет петь пролетарские песни, потому что у него никакая другая песня не выйдет, у него только и есть одна эта песня. А другого возьмешь, как бы он ни пыжился, как бы ни полировал сырыми яйцами свое горло, он никоим образом не споет пролетарской песни; у него пролетарская песня не выйдет, потому что горло у него иначе сформировано, у него совершенно другая голосовая установка. Конечно, он может запеть пролетарскую песнь, когда у него ее потребуют, но что это будет за песня — это уж дело другое. Мы знаем, как иногда поэты, и притом подлинные, даже большие художники, дерут горло, когда они выполняют такой социальный заказ. От теории социального заказа нужно отказаться, потому что этого требует марксистская теория социальной обусловленности, социальной детерминированности поэтического творчества, с которой она никак несовместима. Это не значит, что мы должны стоять пассивно перед закономерно развивающейся, социально детерминированной литературой жизнью. Вовсе нет. Наоборот, на базе этой детерминированности мы можем развивать совершенно трезвую активность, можем вести настоящую научно-организованную литературную политику. Но, повторяем, из этой нашей теории будет вытекать не практика социального заказа, а практика социального приказа. Класс, который желает иметь свою литературу и который знает, базируясь на социальной детерминированности культурного исторического процесса, что в данный момент он является строителем новой культуры, что история поставила его вождем культурного движения, имеет все основания, имеет полное право в процессе борьбы за новую культуру отдавать приказы. Творец сам делает свое дело, он не заказывает его другим, но требует, чтобы не мешали его делу, запрещает делать то, что стоит поперек дороги его творчеству, он приказывает, а не заказывает. Этот приказ будет обозначать часто очень простую вещь, чтобы добрая воля всевозможных певцов замолчала, Замолчи, и кончено! не нужна нам твоя песня. Если певец скажет в ответ, что он хочет петь так, чтобы попасть в голос, отдающий приказ может сказать: ну что ж, попробуй,

послушаем, как ты запоешь. Иногда и эту песню придется похерить в самый момент ее рождения как вредную, а иногда как безвредную пустить ее по свету, зная, что грош ей цена, и ожидая других песен. Я думаю, что из социальной детерминированности вытекает своя активность, крепкая точным знанием, уверенная в своей мощи. Едва ли, однако, теорию этой активности можно назвать теорией социального заказа; ее должно называть теорией социального приказа. Эта теория подлинно материалистична и подлинно научна. А в позиции социального заказа никакого материализма нет. Мы вовсе не обращаемся с заказом ни к лефовцам ни к вапповцам, мы просто, как власть имущие, приказываем петь тем, кто умеет петь нужные песни, и молчать тем, кто не умеет их петь. Мы это приказываем потому, что объективный ход вещей за нас, что материальные силы, движущие историю, являются опорой наших культурных устремлений. Ежели мы при этом ошибаемся, ежели окажется, что мы неправильно произвели анализ материальных условий, наша активность будет неудачна. Но это все же будет активность, и притом строго материалистичная, строющаяся на более или менее точном учете объективных условий. И я не вижу никакой нужды сходить с материалистической базы научно обоснованной активности на базу идеализма и утопической активности. Приказ материалистичен, заказ идеалистичен, хотя по-моему он и идеалистичен-то вульгарно. Это идеализм чрезвычайно вульгарный, идеализм в его развновидности плоского утилитаризма, ни больше, ни меньше. Он лишен даже достоинств настоящего теоретически выдержанного идеализма, являясь эклектической, весьма путаной системой.

В пользу теории социального заказа т. Нусинов выдвинул, между прочим, и еще один аргумент, который очень часто выдвигается также теоретиками Лефа. Это тот аргумент, что с теорией социального заказа рушится мистика вдохновения. В основу творчества здесь кладется не мистика вдохновения, а вельма реальный «заказ». Вдохновение — фикция, фактически существует заказ. Я думаю, что мистика вдохновения от этого ни в какой мере не рушится. Ее не разрушишь тем, что будешь отрицать вдохновение, ибо сколько его ни отрицай — оно существует. В то же время вдохновение легко очищается от всякой мистики в свете материалистической концепции. С точки зрения марксизма вовсе нет нужды устранять вдохновение. Да и как его устранишь? Вдохновение факт, фактов выбросить нельзя; отрицать факты так же глупо, как лаять на луну. Без вдохновения ничего нельзя делать, без вдохновения ничего не сделаешь (Нусинов: даже лефовскую теорию нельзя защищать без вдохновения). Но расшифровать тайну вдохновения можно и должно. Конечно, идеалисты трактуют проблему вдохновения мистически, и нам эта мистическая трактовка вдохновения не нужна. Но ведь возможна и материалистическая, научная трактовка вдохновения. Мы полагаем, что вдохновение есть голос класса, звучащий через всю сферу подсозна-

ния, что вся та подсознательная сфера психики, которая властно определяет собой творческий процесс, часто даже вопреки сознательным устремлениям человека, что вся она есть не что иное, как голос класса, звучащий в индивидууме, от которого никуда нельзя уйти. И мистическое ощущение поэта, которое он выразил в термине вдохновения, оно было констатированием действительного факта его психики, который он только не умел объяснить. Поэт слышит что кто-то толкает его, кто-то говорит: «Твори так-то», и, не понимая, откуда идет этот голос, испытывал священный трепет перед таинственной и властной силой этого внутреннего зова. Идеалисты говорили, что голос этот идет с небес; мы же говорим, что это очень реальная вещь, что голос этот идет из классовой среды, которая сформировала всю психику поэта. Сказать и доказать это значит снять с вдохновения облекающий его туман тайны, преодолеть мистику вдохновения, сделать вдохновение реальным фактом действительной жизни, что гораздо полезнее того лаяния на луну, каким является беспардонный смех над вдохновением со стороны поклонников заказа. Вот все, что мне хотелось сказать в дополнение к докладу в связи с развернувшимися около него прениями.

VII. О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

Н. Замошкин.

1. «Социальный заказ»? Как будто бывает заказ внесоциальный. Пора уж понять, что индивидуальному заказу противостоит заказ коллектива. Количественная разница между ними («Третьяков», «Остроухов», «Щукин» — по одну сторону; по другую — Совнарком, Реввоенсовет). Но в обоих, во всех случаях заказ всегда социальный: в силу пансоциальности человеческой деятельности.

Часто смешивают акт (факт) с явлением. Феноменология (слово почти нелегальное!) где-то на задворках. А разве феноменология классовой борьбы в искусстве не входит, как необходимое условие, в социологию искусства. Это вот к чему: теорийка «социального заказа» возникла у «бедных духом» людей, видящих, осязающих только факт, а не природу его (явление), заказ, как обменную операцию, а не как функцию панобщественных отношений. История искусства не знает момента, когда бы заказ-функция не существовал. Что же у нас? т. е. как представляют «социал-заказчики» свое детище? У них завидное прямомыслие: заказ как заказ, т. е. за*каз*одатель и за*каз*овыполнитель — а для сложности иногда: при*каз*чик (критик?). Вот и все. И даже сохраняется коммерческая тайна! Неужели, когда Совнарком заказывает художникам к 10-летию Октября, тут только отношения торговые (хотя бы и идеологически окрашенные), только воля и выполнение, так сказать, факт в чистом виде

(абстрагированный) и больше ничего? А явление, смысл, феноменология заказа? Где она? Ведь перед нами проблема проблем.

Произошла таким образом подмена меньшим понятием большего: заказ коллектива равен заказу социальному. Количество грозным, весомым, плотным своим видом попросту заслонило явление, имя которому: всеобщая социальность (категория качества). Смысл, диалектика отношения исчезла, осталась груда фактов. А какой в них качественный толк? Никакого. Неведомые авторы злополучной «теории» — отъявленные фетишисты. Мы вскрыли, что «социальный заказ» — тавтология по самой своей смысловой природе и что необходимо расслоение понятия. Иначе — торжество примитивного мышления над диференцированным, торжество первого (не по происхождению, а по легкости) смысла над единственно-должным.

2. «Социальный заказ»? Новое расчленение (обнажение) здесь возможно и до-зарезу необходимо. В первом случае было: тавтология и примитивное понимание (подмена). В данном же другое данное: скрытая тавтология забаррикадировалась в этом термине, т. е. перед нами плеоназм— ярчайший случай бедности мысли, когда слово заступает место отсутствующей мысли. Маскировка не должна никого обмануть. В самом деле: заказ всегда социален, первое во втором содержится как желток в яйце. Нужно одно слово. Конечно, первое, оно меньшего объема, а потому и более специфическое. Но... заказ! Дурной запах идет от него, когда он (оно — слово) в одиночестве. Эпоха же «социальная», современность дышет общественностью — кислородом. Никак нельзя без эпитета! Пожалуйста, милости просим, откушайте: «социальный заказ». Чистая политика, маневр. Тавтология тут скрытая — по расчету (пусть бессознательному, тем хуже). «Социальный» — словечко это пристегнуто как в заговорах заклинательные формулы. «Заказ» как коммерческая операция (действительное понимание его авторами теорийки) — знают они! — утлая лодочка. Поэтому-то и привязали ее веревочкой («социальной») к берегу, т. е. к социологии искусства и к современной борьбе за революционное искусство. Веревочка все же видна, и ее не скроешь. Что она оборвется — нет никаких сомнений. Пловцы не рассчитали силы взаимного отталкивания. Надо не ждать, а просто перерезать ее. Разрыв этот и означает ускоренную изоляцию горе-теоретиков от сложнейшей научной работы по социальному бытованию искусства и его распространению.

3. «Социальный заказ»? Формализм чистейшей воды: техническое слово, механический прием (в этом вся «философия» теоретиков «заказа») возведены в степень почти анимистическую. Обожествление факта происходит. Вместо системы отношений, вместо «как» — «почему», вместо живой действительности — сухая реальность. Первый законный смысл (генетика смысла) требует, чтобы его реабилитировали. Он — в метафористике понятия. «Социальный заказ» — вольный оборот речи, и в этом вся прелесть. Но ее не чувствуют. Можно же поэму написать о ней.

Уничтожить затвердевшую в сознании формулу, неподвижное тело ее растолкать — и тогда переносное, волнующее содержание формулы раскроется во всем своем многообразии и свежести. «Лефы», водрузившие эту формулу на пьедестал незыблемого факта, и «задопяты-напостовцы», кадящие ей, как фетишу — не заметили поперечных, продольных линий и диагоналей «социального заказа».

Что же заключено в нашем трехвопроснике?

а) В силу тавтологичности «социального заказа» он не приемлем, как невольная (вывод этот — через ряд подразумеваемых степеней сделан) апология купли-продажи и недопустимое смешение количественных фактов с качественным их содержанием. (В переходе количества в качество и обратно не содержится никакого «смешения».)

б) В силу скрытой тавтологичности «социальный заказ» бессмыслен, т. е. ничего не разъясняет и возводит «злобу дня» в «перл создания».

в) В силу формалистического окостенения этого понятия, неизбежного во всех случаях подмены диалектики логикой, исчезает поэтический смысл «социального заказа», ибо в диалектике без поэтики не обойдешься. Только тут лучше говорить не о «заказе», а «наказе». Вспомните *наказ* феодалов: готика; «наказ» разночинский: «передвижники»; «наказ» пролетарской диктатуры: выставка картин к 10-летию Октября. Здесь — и поперечные, и продольные, и диагональные связи, здесь явление, а не глухая стена. Непроницаемость — свойство, неизвестное в жизни искусства.

Или — будем откровенны:

Заказ — так заказ: техника, теория пропаганды, коммерческая операция. Этого ли хотели создатели теории «социального заказа»! — эпигоны уже во чреве матери своей. Марксизм всегда предостерегал от противоестественного союза и смешения фактов и явлений. Заметьте: «идеология» не внизу, а там, под куполом; купол же, всегда — столько-то метров над уровнем моря. Что же сказать в этом случае о «заказе» — факте, когда идеология (явление) и та *под* куполом. «Заказ» же не *«над»*, а просто уровень, с точки зрения социальной феноменологии — гладкое место.

ПИСАТЕЛИ О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ.

I. Федор Гладков.

Не знаю, до чего договорятся все наши очень «левые» критики и теоретики искусства насчет пресловутого «социального заказа», но когда они долнотят эти два слова «на всяком месте и на всяк час», с особым смаком, восторгом и умилением, мне часто вспоминается один из горьковских героев, который влюблен в необыкновенные слова, очарование которых тем сильнее, чем смысл их туманнее и темнее. Знавал я таких людей в глу-

хих захолустьях. Бедность и однообразие жизни украшались для этих людей, хвативших лубочной культуры, музыкой странных, изуродованных варваризмов. Говорит такой джентльмен с мужиком и внушительно повергает его в смятение и священный трепет своими мистическими словечками.

— Твой диагно́з досканально требовает максимально анали́за. Константирую диэту питания на принциндент олеум рицини. Но пульверис доверис принимать нормативно и самодовлеюще.

Так говорил один «образованный» фельдшер в Нерчинских сопках, на Унде.

У нас тоже многие «теоретики» любят такие словечки. На «ученые» словечки и формулы у нас — мода. Причем эти словечки и формулы каждый понимает по-своему, не заботясь о том, разумеют ли их терпеливые и любознательные слушатели и читатели.

Такая же судьба выпала на долю и так называемого «социального заказа». Футуристы, которым принадлежит честь создания этой формулы, понимают ее не так, как, скажем, налитпостовцы, подхватившие этот очаровательный звуковой эффект. «Социальный заказ!..» Это — звучит гордо. «Органон!.. А то есть еще — трансцендентальный... Красивые слова!..»

Я понимаю футуристов: они думают просто до примитива, рубят с плеча. Сказали: долой художественное творчество! долой беллетристику! Это — шаманство. Долой всякие обобщения, всякие синтетические образы! Давай одну газету и — баста! Мы признаем только фельетониста и корреспондента. Что угодно для редакции к следующему номеру? Клади деньги на бочку — к вечеру все будет готово.

Они не признают ничего, кроме голого факта. Они — репортеры. Они работают сдельно. Что кому дано... Газетчики — народ тоже очень полезный. Поэтому в их интерпретации понятие «социального заказа» — очень несложно, очень буднично и совсем лишено «мудрствования лукавого». Люди предлагают свои услуги по репортажу и фельетону в стихах по случаю разных кампаний. Газеты в этом нуждаются. Люди они ловкие, шустрые, за словом в карман не полезут, назойливостью и пронырливостью не обижены, карандашом владеют бойко и в былые времена все они «учились понемножку чему-нибудь и как-нибудь». А так как в беллетристике (и вообще в поэзии) они ничего не смыслят, то суждения их об искусстве очень веселы и забавны. Посмеяться же, право, не грешно... особенно когда какой-нибудь чик-брик, в колпаке клоуна с намалеванной хохочущей рожей, начнет потешать публику насчет, например, «тенденциозного человека».

Пусть их ломаются и озорничают, тем более, что люди они — деклассированные: или скоморохи, или «сезонники».

Но когда «марксистские критики» подхватывают с подмостков «лефа» выкрики насчет «социального заказа» и, стараясь вложить в него

какое-то особое (классовое!) содержание, предлагают нам его, как теорию, — мы в праве протестовать и возмущаться.

Пролетарское искусство (как и всякое искусство) является выражением духовной жизни класса, самопознанием класса в образах. «У каждого общественного класса есть своя поэзия, в которую он вкладывает *свое* особое содержание», говорил Плеханов о пролетарской литературе еще в 80-х гг. Он был уверен, что такая литература неизбежно разовьется. «У нас должна быть *своя* поэзия, *свои* песни, *свои* стихотворения (и, конечно, беллетристика. — *Ф. Г.)*. В них вы должны искать выражения *своего* горя, *своих* надежд и стремлений». Он настаивает, что поэт только тогда будет действительным выразителем внутреннего мира своего класса, когда он органически неразрывно связан с этим классом.

Писатель — не только мастер. Он прежде всего человек, который живет стихией своего общества, и его предназначение — сострадать, сорадоваться и быть соратником в борьбе. Судьба художника — это судьба его класса, а его субъективная свобода — не больше, чем свобода каждой живой единицы коллектива. Художник в силу своего дарования, в силу обостренных психо-физических функций поет свои песни, рассказывает о людях, мечтает, смеется, скорбит, гневается, наслаждается красотою природы, сам не замечая того, что он интуитивно поет песни и переживает чувства своего коллектива. Он немыслим вне коллектива, как поэт «нутра» и «совести». Он — чужд беспристрастия, и мастерство его — только средство наибольшего слияния с коллективом, только наиболее экономный и могучий двигатель взаимного воздействия. В. П. Полонский называет поэта рупором своего класса, а я бы сказал, что он — глашатай своего класса, его *выдвиженец* и *делегат* в современность.

Тут нужно говорить не о «заказе», а о *наказе*, если уж употреблять эту, совсем неудачную для данного случая, терминологию. Мелкий ремесленник — всегда индивидуалист, он не знает стихии и пафоса коллективного труда. Коллектив его гнетет. Он подчиняется не центростремительной, а центробежной силе. Связь его с обществом держится только на случае. Он — бродяга, он — вечно в поисках заказчика-потребителя. Его не интересует содержание, «идея», «трепетание», «субстанция» вещи. Он имеет дело только с «тенденцией» формы. Он интересуется только тем, *как* надо сделать вещь, чтобы она имела сбыт. Он — утилитарист. Его интересует «глаз» заказчика, а не его «внутренний мир». Для него доступны только «моторные» и внешние чувства человека, и он старается овладеть ими внешними эффектами в производстве вещей — он творит конструктивное искусство, он приемлет только «тенденциозного человека». Вот почему лефы против «психологии», против «объективного человека», против «жизненной правды», против «эпопеи» и «глубокой лирики», против «внутреннего мира». Они — за литературу факта, за «злободневность», а не за «современность».

Не к лицу пролетарскому теоретику искусства эта пресловутая «проблема» «социального заказа». Она в корне чужда нам, враждебна пролетарской литературе и очень вредна, как бы ни старались некоторые «критики-марксисты» драпировать ее классовым знаменем. Натужливо делают это налитпостовцы, а Бескин в «ЧиПе», рабски им подражая, даже размашисто и самоуверенно, — но очень все-таки беспомощно, — старается дать определение этому пресловутому понятию. Берется напрокат — чужое. Взятое напрокат выдавать за свое — немножко неприлично и довольно конфузно: ведь обмануть теперь читателя очень трудно (а писателя тем более). Впрочем, налитпостовцы, как они ни кричат о своей пролетарской идеологии, очень сродни лефам (ведь лефы тоже кричат на каждом перекрестке о себе, как о пролетарском авангарде в искусстве). Нет ли в этих криках о своем идеологическом целомудрии боязни, чтобы их не заподозрили в самозванстве?

Мне кажется, что пора положить конец развязной безграмотности «пролетарских» теоретиков искусства и вырвать из нашего сада этот бурьян, именуемый «социальным заказом», — вырвать беспощадно и вымести вместе с «живым человеком» (почему, «живой», а не «новый»?), — «гармонической личностью» и прочими атрибутами мещанской фразеологии. Надо, наконец, по-серьезному заняться теорией искусства сведущим людям и возродить славные традиции философски-публицистической критики Белинского — Чернышевского — Плеханова.

---

2. Леонид Леонов.

Нечего скрывать: слишком выросло шило и продырявился мешок. За последнее время социальный заказ стал в некотором роде жупелом для писателя, устрашением и букой, западней, наконец, где таится преждевременная его погибель. Покуда — исполнить социальный заказ для многих означает написать про то, чего не видел и чего не знаешь. Преступно в таких случаях отделываться «железными колоннами непобедимого пролетариата». Художническое целомудрие, охраняющее писателя от пошлости, хранит его также и от непосильных тем. Надо научиться уважать, наконец, это качество истинного художника.

Великая честь художнику — отразить в своих вещах свою эпоху, этот великий период гроз на земле. И оттого кажется: в чем дело? Живут в удивительную эпоху, едят сытно, бумагу имеют, газеты читают, а написать об этой эпохе так, чтоб каждая строчка жгла — не умеют. Ясно: либо бессилие творческое, либо явная злонамеренность. Отсюда выводы: либо — «падающего подтолкни!», либо — «держи его, братцы, за воротник!» Странно у нас понимают социальный заказ! Существуют в литературных краях этакие добровольные аргусы, которые мгновенно свешают

это на весах советской благонадежности и, буде окажется, что процент «уклона» превышает процент «добродетели», сразу начинается самая пахабная травля писателя. И хотя он человек еще молодой, не злостный, имеет шансы на исправление, нет ему послабления: воют, линчуют, бьют лежащего в чувствительные места, присовокупляют родословную, и никто не остановит, а всяк смотрит с поощрением и присутствует с удовольствием... а ведь чего проще: что видит, о том и пишет по достатку разума и таланта. И если неправильно написал — значит антихудожественно написал. Кроме того, есть Главлит, редактора, есть критика и критическая челядь. В случае промаха — могут разъяснить, и разъяснять следует без кровопролития, без административных ласк и восторга, а иначе совсем дело можно загубить, и выйдет конфуз. Писатель — человек и подвержен, как и многие иные, промахам. Все дело как раз в том, что промахиваться писателю не дозволено.

Может быть, это даже и хорошо. Мы живем во время, когда страна переходит к оседлой политической жизни. Страна хочет слушать писателя и фальшивые ноты ее раздражают. Страна жадно ищет новых мыслей, она еще не настолько окрепла, чтоб прощать эти промахи, вольные или же невольные. Но кроме этого должна же наступить пора серьезного отношения к вещам. Надо научиться глядеть глубже: как бы ни был талантлив писатель, он должен видеть, чтоб писать. Он пишет о том, что имеет под руками. Посадите его в тюрьму, и он напишет про тюрьму. Все мы были участниками гражданской войны и оттого произведений о гражданской войне у нас множество. Чтоб ехать в деревню — писателю не надо брать пропуска или спрашивать разрешений свыше: поэтому мы много пишем о мужике и хорошо пишем. Пример обратного: для осмотра одного завода мне потребовалось брать три пропуска и то только благодаря тому, что меня сопровождал очень видный товарищ, хозяйственник и друг литературы вообще. В свое время в Мууре мне отказали дать самые безобидные сведения и мне пришлось добывать их в местах несколько противоположных, где не требовался особый мандат. На встречи иностранных гостей, на открытия заводов, электростанций и пр. приглашают всех до «Общества друзей кремации» включительно, но писатели призываются наблюдать все это по газетам или же по радио. У нас при всем официальном уважении к литературе, писателя почитают в лучшем случае за безвредного забавника. Требовать исполнения социального заказа без того, чтоб дать писателю материал, — понуждать его к бессмысленному кричанию по разным поводам «ура».

Следует разумно использовать литературу для построения нового общества; следует всячески способствовать расцвету ее живых и здоровых сил, а не стандартизировать циркулярами художественную мысль. Надо вывести литератора в жизнь из его «кабинета». Дело это, кроме прочего, выгодное: литература у нас сильная, родовитая. Умело сделанный посев оправдает себя. Скептиков и хулителей к этому делу не допускать.

Только тогда, мне кажется, писатель начнет относиться к понятию «социального заказа» без улыбки или раздражения.

З. Бор. Пильняк.

«Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Заказ в литературе, когда это заказ идей, я полагаю, не только не нужен, вреден, бесполезен, но и невозможен, ибо с того момента, когда писатель начинает обмозговывать, как бы пришить рассказ к идее, чтобы ее одеть,— рассказа быть не может, ибо невозможно человеку приказы коры большого мозга передать в подкорковые центры. Тогда получается кастрирование искусства. Позвольте засвидетельствовать, что половину своих рассказов я видел до написания, во сне, а вторая половина дописывалась на бумаге, ибо одна зажившая фраза влечет за собою другую — так же, как во всяком биологически-живом организме клетка рождает новую клетку.

В литературе у каждого писателя есть — *наказ*, данный ему его происхождением, его возрастанием, его воспитанием, его идеями, ставшими родными ему. Как члены конвентов, парламентов и съездов советов, посланные выборщиками, выполняют наказ выборщиков, — так и писатели, сосланные эпохою и их средою в искусство (человек детерминичен), *неминуемо должны, не могут иначе*, — должны выполнять наказы, данные им вместе с правом быть писателем. Социальный *наказ дан* каждому писателю, знает ли он о том, или не ведает: и лучше, если не знает, ибо удел писателя — не законы логики, но законы эмоций, дело писателя — формование человеческих эмоций, — лучше, если не знает, ибо очень уж много знающие писатели очень часто похожи на чудаков, намеревающихся поймать себя за фалды собственного своего пиджака, бегая вокруг стола и догоняя свои собственные фалды.

Каждая историческая эпоха имеет свою мораль. Каждая историческая эпоха имеет свою, характерную для нее, социальную напряженность. Каждая человеческая индивидуальность полагает, что именно она права, — и каждый человек (бессознательно, чтобы иметь право на завтрашний день) строит проекции объективности.

Мы переживаем эпоху чрезвычайной общественной напряженности. Наша эпоха имеет — первым делом — мораль политическую. Не может быть в России сейчас писателя, который бы не помнил этого наказа эпохи, — не может такого быть, как и не было ни разу во вселенной.

И — вот, что я знаю совершенно доподлинно. Аргументируюсь Пушкиным. Начало века. Отечественная война. 14 декабря 1825 г.: «справедливость ради справедливости», на Сенатской площади — аристократия. Пушкин — аристократ, «искусство для искусства». Пушкин — декабрист от искусства (к слову сказать, очень существенное: декабристы *от политики* не приняли к себе Пушкина *именно потому*, что он был де-

кабристом *от искусства; две различные стихии)*. Пушкин: вернейший сын своего века, не только, как человек, это второстепенно для нас, но и *как писатель*. Пересмотрите, переберите в памяти, — Пушкин у всех в наизусти, — как чудесно встает перед вами начало прошлого века! Но у Пушкина, за исключением десятка строчек, *ни слова* не сказано о его эпохе: декабристов ссылали и вешали, Пушкин писал «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери». Пушкин передал эпоху не тем, *что* он описывал, а тем, *как он писал*. Не важно, буду ли я *описывать* съезд советов или продразверстку, или напишу об Аттиле: важно *как я пишу, как* выполняю я данный эпохою мне наказ. Писать надо и можно обо всем что угодно, что «приснилось» писателю. Мне это особенно легко утверждать, ибо сам-то я в писательской своей работе всячески связан с эпохою — не только тем, *как* пишу, но и тем, *что* описываю.

Между критиком и писателем всегда будет лежать пропасть, потому что критики существуют для того, *чтобы систематизировать*, — писатели существуют — *чтобы разрушать* системы. В наши дни очень многие писатели, ловя вокруг стола фалды своего пиджака, хотят быть и критиками и писателями одновременно, — занятие бездарное. Писатель ценен только тогда, когда он вне системы. Пушкин чудесен потому, что он не похож на Гоголя. Гоголь необыкновенен потому, что он не похож на Толстого. Понятно. Оглянитесь на наши дни и на то, как возникали наши писатели. У нас все положено по полкам групп: Вс. Иванов, Леонов, Бабель пришли, никого не спросясь, без системы и системы нарушив. Системы у нас в блестящем порядке уже лет пять, — а писатели, пришедшие за последний год, — Юр. Олеша, П. Павленко, Андрей Платонов, — в системах не состояли. Даже Либединский и Фадеев, великие систематизаторы, и те возникли до систематизации. И Олеша, и Иванов, и Платонов — приняты *потому, что* они *индивидуальны*, сиречь систему нарушают. Павленко, Платонов, Фадеев — коммунисты: это особенно ценно для литературы нашей эпохи.

Наказ писателю нашей эпохи — первым делом наказ социальный, ибо эпоха чрезвычайно напряжена общественно: но ни в какой мере не является наказом описательство и системоделание.

Существеннейший же наказ для каждого писателя, для всех эпох, и для нашей в особенности, потому что эта эпоха должна быть дорога живущему в ней, — существеннейший наказ — показанный нам Пушкиным, Толстым, Чеховым — таков. Пушкин, Толстой, Гоголь (Гоголь был черносотенноват; Шкловский утверждает, что Толстой был мелкопоместным ретроградом), — они были людьми своей эпохи, и они — поднялись над своими эпохами, перешагивают даже через штормы наших дней. Это есть «вечное во временном», как определил Плеханов: существеннейший наказ для каждого писателя — быть талантливым, беречь свое дарование — и только с ним считаться, ибо наказ — заложен в даровании.

---

4. Илья Сельвинский.

Термин — «социальный заказ» представляется мне крайне неудачным для характеристики взаимоотношений поэта и класса, так как сводит всю проблему чуть ли не к договору торговой поставки. Я не могу согласиться с тем, что роль поэта сводится к деятельности спеца, технически обрабатывающего литературный материал в направлении, требуемом его классом в данный политический момент.

Правда, в поэзии существует специальный жанр, так называемый «инвективизм», посвященный указанным задачам, и значение этого жанра тем выше, чем острее политическая обстановка того общества, к которому принадлежит поэт. Но это еще не значит, что с объективно-исторической точки зрения инвективой исчерпывается сущность художественного творчества.

Я не хочу этим сказать, будто искусство существует вне классовой борьбы и не является в той или иной мере отражением классовых тенденций создающего его художника. Это значит только, что влияние класса на артиста гораздо тоньше, глубже и многообразнее, чем это явствует из понятия «социального заказа».

В том-то и сила художника, в том-то и значение его для класса, что, абсолютно ни на кого и ни на что не ориентируясь, выявляя в красках звуки слов своего личного переживания, прочувствованное им, быть может, в самые интимные моменты своей жизни — он все еще бессознательно выражает чувства и настроения того социального слоя, который идеологически питает его ощущения, хотя бы слой этот в массе своей и не отдавал себе отчета в своих устремлениях и нигде до своего поэта их не декларировал. Этот социальный закон осложняется еще и тем, что психика поэта не является территорией, где с абсолютной свободой разражаются социальные стихии, напротив—психика эта проявляет известное рефлекторное сопротивление непосредственным социальным раздражителям, сопротивление, основанное на биологических, литературно-технических и иных причинах, могущих в свою очередь быть в той или иной степени порождением социальных условий. Здесь важно отметить только то, что эта сопротивляющаяся среда преломляет на какой-то индивидуальный градус непосредственную социальную линию и, следовательно, искажает ее. Этим объясняется неизбежная еретичность, свойственная в некоторой доле всяким великим произведениям мировой литературы, так как в них художник с наибольшей искренностью и силой выражает непосредственные чувства, лишенные тех благоразумных поправочек, которые делаются из уважения к предержащим властям или общественному мнению.

Если бы эти сложнейшие и совершенно неисследованные отношения укладывались в понятие «социального заказа», то я за этот термин. Но они не укладываются.

Ни «Евгений Онегин», ни «Война и мир» не объяснимы с точки зрения социального заказа, так как оба романа не откликнулись на наиболее острые моменты своего времени, волновавшие широкие общественные круги: я имею в виду восстание декабристов в первом случае и проблему разночинства во втором. И тем не менее это не помешало им стать самыми яркими документами эпохи, так как задача литературы не в том, чтобы пытаться заменить историю откликами на хронику современного календаря, а в том, чтобы передать душевный мир человека эпохи.

---

5. Анна Караваева.

Вопрос о взаимоотношениях художника с обществом существовал всегда, хотел или не хотел этого художник. И только у нас в СССР этот вопрос поставлен во всей своей широте и значимости, так как художественное творчество, в частности литература, включено как своеобразный фактор в наше социалистическое строительство.

О теории «социального заказа» много было споров за последние годы. Есть немало людей, которые «социальный заказ» считают чуть ли не исчерпывающей творческой установкой писателей, выступая в связи с этим против направленчества в пролетарской литературе. Правда, защитники теории «социального заказа» стараются выпускать ее не в голом виде, говорят об «органической связи» художника с современностью и «свободной совести» художника, выступают против господства формальных «канонов», против примитивизации воплощений и т. д. Но чем бы не одевали теорию «социального заказа», дело не изменится. «Социальный заказ» предполагает раздельное существование двух разных же величин— художника, мастера, выполнителя заказа и класса — заказчика, подателя идей, грубо выражаясь. Дорога жизни проходит между двумя этими величинами: пролетариат творит социалистические формы бытия, а писатель наблюдает, ища «заказные» темы. И как бы ни старался писатель-наблюдатель, как бы искренне и осторожно ни производил своих обобщений, дело не меняется: это творчество на особицу, творчество со стороны, и связь с классом нечто головное в лучшем случае.

Но есть совершенно другая установка, когда писателю никакой «заказ» не нужен. Он, писатель, даже и не углубляется в этот вопрос: что мне пролетариат и что я пролетариату? Он, художник, сам является неразрывной, миллионной клеточкой пролетариата, каплей его крови — и только в недрах своего класса (не в смысле выбора тем) он и может творить. Пролетариат строит социализм, труден этот путь, здесь достижения, там ошибки, срывы — и писатель, растворяясь в творческих этих массах, получает естественным путем внутренние толчки к новым образам и темам. (Социальное происхождение писателя, классовые его корни в такой установке, конечно, имеют большое значение, но не это решает в данном

случае.) У С. Семенова в «Наталье Тарповой» есть прекрасное волнующее место о парторганизаторе Рябьеве. Процесс внутреннего перерождения Рябьева завершается не только головным порядком, переворотом в умонастроении, но и проникает в сферу подсознательного, окончательно, до глубин овладевая его существом: Рябьев вместе с заводом почувствовал себя «хозяином всего». Прибавьте к этому все сложные и тонкие переплетения творческого процесса — и вот оно, мироощущение пролетарского художника.

Таковы эти две разных установки.

Конечно, и для пролетписателя неизбежны, известным образом, как естественная болезнь роста, художнические ошибки, срывы, неудачи. Но проблему «гармонического человека», нарождения нового человечества в силах сполна, до конца разрешит только эта молодая ветвь — пролетарские писатели.

Установка на «социальный заказ» — попутническая теория (между прочим, «социальный заказ» может усвоить себе и писатель даже враждебный нашей жизни). Я совершенно не касаюсь того вопроса, сколько ценного внесли в литературу, каждый по-своему, писатели-попутчики. Несомненно тоже: левеющие попутчики, перерастая рамки этой теории, должны ее отвергнуть.

---

6. Конст. Федин.

Много на свете приключается бед из-за неудачного слова.

Последние пятнадцать лет наука о литературе с успехом разрабатывает свою терминологию и определяет содержание понятий, которые до сих пор были слишком шатки. Чем точнее инструмент, тем легче работать и тем лучше произведенная работа. Терминология в теоретической дисциплине — это набор инструментов. Перечитывая работы литературных критиков конца прошлого или даже начала нынешнего века, поражаешься — как мал был у них «набор инструментов».

И вот, когда наука о литературе понемногу вооружается инструментами, приготовленными на фабрике точной механики, по литературным дубравам пустили ходить топор «социального заказа».

Намерения защитников этого выражения могут быть самыми похвальными. Но нельзя же отстаивать с пеной у рта неточный, неловкий термин, внесший комическую путаницу в повседневную литературную критику, в газетную библиографию, в мозги высоко-культурных наших рецензентов и издательских служащих.

каждой исторической эпохи есть свое искусство, и каждый общественный строй порождает свою литературу — не эта ли общедоступная мысль сокрыта в «социальном заказе»?

История искусства *своеобразно* преломила в себе историю общественных отношений. Здесь возникает вопрос, в каких формах общественные отношения предъявляли свои «требования» искусству (и, конечно, — как воздействовало, в свою очередь, искусство на формирование этих отношений)?

Это очень интересный вопрос, и понятно, что в наше время он занимает не только литературную среду. Но каким образом содержание его можно вложить в понятие «заказа»? Вместо того чтобы объяснять явления, слово «заказ» воспринимается, как нечто повелительное. Ведь заказ должен быть кем-то кому-то дан. Ну, а к директивам мы все куда как приучены!

Да, отвечают, «заказ» дается господствующим классом художникам, которые связаны с этим классом общностью идей и интересов, художникам, которые исторически выделены этим классом, и несут специфические функции. Каким же образом класс дает художникам свой «заказ»? Посредством своего авангарда. Ну, а авангард? Вероятно, посредством своих исполнительных органов. А исполнительные органы — наверно уж при посредстве своего аппарата.

В конце концов заказ есть заказ, и кому же лучше знать, как даются заказы, если не редакционному служащему издательства?

Так вопросы философии истории попадают на разрешение канцелярским делопроизводителям.

Мне кажется, было бы прекрасно, если бы в результате дискуссии о «социальном заказе» теоретики и критики литературы вычеркнули бы из обихода этот неуклюжий термин и впредь изобретали бы терминологию более осмотрительно.

ОТ РЕДАКЦИИ.

Статья Вяч. ПОЛОНСКОГО «Художественное творчество и общественные классы» (ответ критикам) будет напечатана в следующей книге.

П 4
42а

Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЧ
42а

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО

КНИГА ВТОРАЯ - ТРЕТЬЯ
ФЕВРАЛЬ - МАРТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 5/II

Главлит № А-32016. П. 14. Гиз. № 30630. Зак. № 446. Тираж 5.000 экз.

1-я Образцовая типография Госиздата. Москва. Пятницкая, 71.

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

1. Вяч. Полонский. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ОБЩЕСТВЕННЫЕ КЛАССЫ (О ТЕОРИИ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКАЗА) 5
2. Ю. Данилин. ТЕАТР ГЮГО 37
3. И. Поступальский. К ВОПРОСУ О НАУЧНОЙ ПОЭЗИИ 51

4. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ.

4. Б. Козьмин. БР. ДОСТОЕВСКИЕ И ПРОКЛАМАЦИЯ «МОЛОДАЯ РОССИЯ» 69

5—9. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

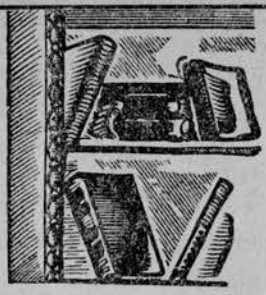
5. А. Лежнев. О МОЛОДЫХ ПИСАТЕЛЯХ 77
6. Евгения Книпович. АЛЕКСАНДР БЛОК В ЕГО «ДНЕВНИКАХ» . . . 91
7. Фатима Риза-Заде. ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН 1928 ГОДА 103
8. Дм. Уманский. ОБЗОР НЕМЕЦКИХ ЖУРНАЛОВ 118
9. Н. Богословский. К ПЯТИЛЕТИЮ ОДНОГО ЖУРНАЛА 128

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

I. Теория литературы. Р. Шор 138
II. История литературы:
а) История русской литературы. В. Мирова, Г. Винокура, Б. Песиса, Д. Благого, А. Смирнова-Кутаческого 139
III. Современная художественная литература.
а) Русская литература. М. Зенкевича, И. Поступальского, Арк. Глаголева, Анны Шафир, С. Обручева, Н. Замошкина, Ник. Богословского, М. Поляковой, Виктора Гольцева, С. Пакентрейгера 146

б) Литература народов СССР. Л. Тимофеева, Р. Рош . . 158
в) Иностранная литература. Е. Ланна, К. Локса, Р. Рош, Галины Серебряковой, Игн. Стеллецкого, Я. Фрида, Я. Зунделовича, Р. Кима 161
IV. Детская и юношеская литература. Бориса Анибала, Н. Лебедева, С. Обручева 172
V. Языкознание. Р. Шор 174
VI. Теория и история искусств. Л. Розенталя, Н. Щербакова, М. Ильина. 176
VII. Современное искусство. В. Гливенко, Б. Жеребцова, Н. Д. Волкова, Федорова-Давыдова, А. Жарднньe, Сергея Бугославского 180

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ОБЩЕСТВЕННЫЕ КЛАССЫ.

О теории социального заказа.

(Ответ критикам.)

Вяч. Полонский.

«Во всяком сколько-нибудь точном исследовании, каков бы ни был его предмет, необходимо держаться строго определенной терминологии».

Г. Плеханов. «Письма без адреса».

I.

В январской книге журнала «Печать и революция» за этот год мы поместили ряд статей в защиту теории «социального заказа». Надо думать, авторы возражений исчерпали аргументацию, какую могли выдвинуть ее сторонники. Это дает основание еще раз привлечь внимание к злополучной теории.

Но прежде всего следует договориться о предмете спора. В самом деле: не спорим ли мы о словах? Быть может неясность терминологии заставляет нас с ожесточением тратить время (драгоценное) и бумагу (не менее ценную) на выяснение несущественных разногласий?

Какие обвинения выставили мы против этой «теории»? Мы говорили, что она отрывает художника от общества, ставит его в изолированное положение мастера, ремесленника, работающего на «хозяина» по заказу. Теория эта — утверждали мы, — не выражает исчерпывающе отношений, существующих между художником и общественными классами. Противоречит основам марксистского учения об искусстве. Все, что написано по этому вопросу крупнейшими марксистами, идет вразрез с теорией «социального заказа», вульгаризующей проблему.

Теория «социального заказа», говорили мы, знаменует попытку группы крайних левых писателей и художников, оторванных от пролетариата, установить с ними связь, сохранив свою самостоятельность в качестве творцов идеологических ценностей. Предоставив рабочему классу роль «социального заказчика» и вдохновителя — они оставляют за собой скромную роль «мастеров» художественного ремесла, хранителей

технических приемов искусства, творцов «идеологических» вещей, хотя такое противопоставление подрывает в корне доброкачественность их притязаний. Не трудно заметить, что, перебрасывая мост к рабочему классу, — они по существу остаются все-таки «на другом берегу». Ибо теория «социального заказа» не создает той органической связи с пролетариатом, той близости, которая в психологии их устранила бы противопоставление на «ты» и «я»; вдохнула бы им веру в себя, как подлинных и естественных художественных выразителей рабочего класса. Именно такого органического слияния требует наше время от мастера, который хочет быть пролетарским художником пролетарской революции, пролетарским рупором нашего удивительного времени. Вспомним Плеханова: «...индивидуумы, являющиеся созданием массы, плотью от ее плоти и костью от ее костей, не противопоставляют себя ей, — как любят противопоставлять себя *толпе герои* из буржуазной среды, — а сознают себя ее частью и чувствуют себя тем лучше, чем явственнее ощущается ими тесная связь, соединяющая их с нею» [1]).

Каждый общественный класс, каждая социальная группа на известной ступени развития выдвигает своих выразителей в искусстве и литературе. Сознание художника детерминировано его социальным бытием. Хочет он того или не хочет, — обстановка, в которой он живет, впечатления, полученные им с детских лет, наблюдения, вошедшие в основной инвентарь его сознания, быт, обычаи, философия и психология среды, — словом, его *социальный опыт* — все это и является тем духовным капиталом, с которым входит в творческую жизнь художник. Если бы человек волен был без помощи внешних обстоятельств менять по желанию свой взгляд на мир — тогда можно было бы говорить об абсолютной свободе воли, но тогда вверх тормашками полетело бы одно из основных положений марксизма — положение о социальной детерминированности человеческого сознания. А ведь именно это устанавливает тезис: «сознание определяется бытием». Но социальный детерминизм *алгебраичен*. Его конкретные арифметические величины надо находить в каждом отдельном случае. Здесь огромное поле для исследователя, — и подменять его механической формулой «социальный заказ» — значит бесконечно плоско смотреть на дело.

Проблема, которую по своему пытается разрешить «теория социального заказа», заключается в установлении отношений, какие существуют между художником и общественными классами. Как осуществляется эта связь? Какие именно обстоятельства детерминируют, т. е. социально обусловливают *формы и направление* художественного

[1]) «К психологии рабочего движения», т. XXIV, стр. 258. Именно такое понимание «связи» О. М. Брик с точки зрения «лефовского марксистского литературоведения» обзывает «пустозвонной беллетристикой». Это лишний раз обнаруживает необычайную «легкость в мыслях», какая характеризует наших «марксистов по наслышке» из журнала «Новый Леф».

творчества? Добрая ли это воля художника? Внешние ли это обстоятельства? И если внешние обстоятельства, — то какими путями оказывают они свое влияние: посредственными или непосредственными? Какую роль при этом играет индивидуальная способность художника «улавливать» носящиеся в воздухе «директивы» эпохи? Каковы объективные, материальные факторы, формирующие идеологические, психологические и формальные компоненты искусства?

Такова проблема, о которой идет речь. Нет необходимости говорить, что она затрагивает главнейшую из методологических предпосылок марксистской поэтики.

Какое же разрешение получает проблема в понимании теоретиков «социального заказа»?

II.

На первый взгляд может показаться, что существенных разногласий между противниками и защитниками этой теории нет.

Тов. Горбачев, например, согласен с тем, что было изложено выше. «Социальный заказ, — пишет он, — есть давление на личность, которую среда делает своим рупором общественной или классовой потребности». Как видим, даже термин, мною употребляемый, принимается т. Горбачевым. Художник — рупор социальной группы. Он, следовательно, связан с нею не механически, а органически. Эту именно связанность художника с классом, с обществом, Г. Горбачев и называет «социальным заказом». Но, чувствуя двусмысленность такой терминологии, т. Горбачев дополняет: «Он сам (т. е. художник) должен ощущать себя одним (и — в вопросах творчества авторитетным) из заказчиков». Тов. Горбачев не замечает порочности этого «дополнения». Поскольку художник «сам себе заказчик» — постольку отпадает термин «заказ». Здесь обнаруживается логическая его несостоятельность. Он требует комментария, который подсказал бы, в каком именно «точном» смысле термин употребляется. Но ведь толкование т. Горбачева ни для кого не обязательно. О. М. Брик понимает его иначе, П. С. Коган — также вкладывает в него свой смысл. Термин оказывается условным, неопределенным. Он вносит путаницу. Не помогает, а мешает понять в чем дело. Подменяет спор о существе спором о словах. Тов. Переверзев правильно замечает, что термин этот всегда был и теоретически, и практически вредным.

В таком же положении находится и другой защитник «теории» т. Штейнман. Подобно Г. Горбачеву, он против теории социального заказа в «лефовском» понимании. Лефовский «социальный заказ» Штейнман называет «выдуманным дураком», с которым Полонский, будто бы, воюет. Штейнман даже считает, что моя «основная ошибка» заключается именно в том, что «теория социального заказа» воспринята мною в «лефовском изложении», сводящем ее до фетишистских отношений между

«производителем и потребителем». Здесь Штейнман с моей критикой «социального заказа» согласен вполне. Но каюсь: я не знал, что настоящая-то т ория социального заказа, «дурак», так сказать не выдуманный, а всамделишный — изобретен именно в Ленинграде, и именно т. Штейнманом. Что ж, познакомимся с новым вариантом теории «социального заказа». Что представляет собою этот вариант?

«... Теория социального заказа, — пишет т. Штейнман, — которую напостовцы защищали и защищают, заключается вовсе не в том, чтобы констатировать товарные признаки искусства. Мы выше уже отмечали зависимость художника от своей среды и, как говорит Каутский, от социальных потребностей своего времени. Писатель всегда выражает в своих произведениях точку зрения класса, к которому он принадлежит и в обычаях которого он воспитан. Если и этот класс является классом победителем, ведущим за собой все общество, выражающим передовые идеи этого общества — писатель, принадлежащий к такому классу, естественно, отвечает социальным потребностям своего времени или, *другими словами, выполняет социальный заказ эпохи.* Для пролетарских писателей выполнение социального заказа эпохи и отражение идеологии своего класса — одно и то же дело, неразделимое и органическое».

Как видит читатель, Штейнман мне не возражает. Если устранить слова (опять-таки — слова) «социальный заказ» — он повторяет то самое, что я писал в своей статье. Выходит, что, возражая против лефовской теории социального заказа, я обосновывал и защищал «марксистскую теорию социального заказа», изобретенную в Ленинграде т. Штейнманом. Произойти это могло только потому, что Штейнман спорит о словах, — цепляется за ярлык «социальный заказ», который не нужен ни марксизму, ни пролетариату, ни науке, ни литературе. Если наклейка эта ничего по существу не прибавляет к тому, что знаем мы с точки зрения марксизма о взаимоотношениях общественных классов и художников, а лишь вносит неясность и путаницу — на что она? Если нужно, чтобы «великие освободительные идеи нашего времени» — цитирует Плеханова Штейнман, — вошли в плоть и кровь всякого художественного таланта, чтобы увеличить его силу, — то ведь должен же Штейнман понимать, — что вся сила именно в том, чтобы они *вошли в плоть и кровь*, т. е. чтобы усвоение этих идей было органическим, а не механическим. Когда такое усвоение «великих идей» налицо — тогда-то и выступает на сцену художественное творчество, социально обусловленное.

Выходит так, что т. Штейнман, сам того не понимая, повторяет основное возражение, выдвинутое против теории «социального заказа». Усвоив это возражение, он заявляет: *такое вот понимание и есть «социальный заказ»*. Но если между этой теорией и главным возражением ставится знак равенства — о чем же спорит т. Штейнман?

Ту же картину наблюдаем мы, знакомясь с замечаниями т. Нусинова. «Писатели, — читаем мы, — выросшие вместе со своим классом, всегда на своем литературном фронте делали общее дело своего класса. В этом—и только в этом—смысле литература всегда выполняла социальный заказ. Не извне задания получала, а внутри делила тяжесть борьбы». И т. Нусинову следует, таким образом, задать вопрос: так с чем же он спорит? Из-за полюбившихся слов? Но ведь не из-за «слов» загорелся сыр-бор? Не «слова» заставили меня выступить против «теории социального заказа». И не «слова» заставили В. Переверзева присоединиться ко мне. Если оставить в стороне несущественные и частные несогласия указанных авторов с несущественными и частными замечаниями, содержавшимися в моей критике, *а остановить внимание на существенном и важном*, то получится, что *именно в существенном, в подчеркивании органичности связи художника и класса, — они со мной согласны.* Но ведь от признания этой «органичности» рушится смысл понятия «заказа»! *Если связь органична, то ни о каком заказе* — какой бы условный и иносказательный смысл ему не придавали — *говорить не следует.* Выходит, как будто мы в самом деле спорим о словах.

Но это не так. На деле нас разделяют не только слова. Тов. Горбачев, и т. Штейнман, и т. Нусинов, желая сочетать марксизм с теорией социального заказа, попросту не делают из последней теории всех выводов. *Они не улавливают ее враждебности марксизму.* Не замечают ее вульгаризаторского, оппортунистического естества. *Принимая слова, они не видят того, что скрывается за ними.* Эклектически прицепляя эту зазвонистую пустышку к марксистской теории литературы, — они не чувствуют того, что «слова — обязывают». Впрочем, т. Штейнман это как будто ощущает. Он, как мы знаем, отвергает теорию «социального заказа», созданную «лефами», и предъявляет патент на изобретение особой, лево-напостовской, надо думать «марксистской» теории того же «заказа».

Что в споре о «социальном заказе» суть заключается не в «словах», сделается ясным, когда мы обратимся к мотивировке, какую в защиту этой «теории» выдвинул П. С. Коган. Теперь, после появления его статьи, не «лефов», а именно П. С. Когана следует считать главным теоретиком «социального заказа». Марксист П. С. Коган подает руку «марксисту по наслышке» О. М. Брику. Это единственый, насколько нам известно, случай, когда «формализм» и «марксизм» сошлись на едином понимании литературно-теоретической проблемы.

III.

П. С. Коган уточняет теорию социального заказа. Он смело устанавливает тезис: «гениальных творений не заказанных вообще не бывает». «Всякий великий художник — всегда поставщик и немыслим без

заказчика». «У нас,— пишет он,— несмотря на десятилетний Октябрьский опыт, все еще держится предрассудок, *будто писать по заказу обидно*». В качестве образца, достойного подражания, П. Коган приводит Мольера, почтительнейше выполнявшего заказы «его величества».

Остановимся на этом примере и постараемся выяснить, что скрывается за этой вульгаризаторской формулой. Как видим, П. С. Коган берет пример в его наиболее упрощенном виде: пред нами *заказчик* и мастер. Не «эпоха», не «общество», не «класс» — а король, хозяин, работодатель.

Мольеру «заказ», получаемый от «его величества», не казался унизительным, пишет Коган, — и задает вопрос: «почему»? Потому,— отвечает он, — что Мольер *«не ощущал в этом заказе никакого насилия над собой*, потому что он жил в тех счастливых условиях, когда «свобода» и «необходимость» совпадают, когда вдохновенный порыв и требование извне естественно стремятся навстречу друг другу и при встрече не сталкиваются враждебно, а гармонически сливаются, развивая невиданную творческую энергию».

Итак, автор «Тартюфа» не ощущал в заказе насилия над собой — и потому заказ не казался ему унизительным. *Допустим*, что на деле было именно так и спросим: но почему это происходило? П. С. Коган грациозно проходит мимо этого вопроса. А ведь в нем суть. Если бы Мольер ощущал насилие над собой, а такой возможности не отрицает П. С. Коган, он счел бы заказ унизительным. А если бы он счел его унизительным, весьма возможно, от выполнения заказа Мольер отказался бы и уж во всяком случае, не благодарил бы «его величество». Но «счастливое положение», в каком, по словам П. Когана, оказался Мольер (если бы это было на самом деле так) означало бы лишь, *что никакого «заказа»*, т. е. импульса со стороны не было, а было творчество художника, свободно совпадавшее с требованиями «его величества». Мольер писал не прислушиваясь к воле заказчика, не стараясь удовлетворить его требовательности. Между волей заказчика и его, Мольеровым, творчеством не было никакого антагонизма. Все это было бы так, *если бы П. С. Коган дал нам правильную справку* о Мольере. Но П. С. Коган дал справку *неверную*. Картина на деле была иной. Мольер не выполнял «социального заказа» королевского дома, хотя и расшаркивался перед королем, хотя и пользовался покровительством короля. П. С. Коган странно позабыл, что Мольера-драматурга ненавидели аристократия, церковь, семья короля, вся верхушка феодального общества. Мольер, бичевавший аристократию, ханжей и изуверов, клеймивший католическую церковь, Мольер-борец, которого травили и в конце концов затравили, Мольер, автор «Тартюфа», снятого со сцены, Мольер, сожжения которого требовал у короля один правоверный католический поп — *этот Мольер, по словам П. С. Когана, оказался выполнителем «социального заказа» французского короля*! Если такова *марксистская* оценка Мольера —

пусть простит меня П. С. Коган, — но я не знаю, что назвать издевательством над марксизмом. У меня, разумеется, нет времени и места подробно говорить здесь о Мольере, — но ведь творчество этого небезизвестного автора и его роль в истории французской предреволюционной эпохи настолько популярны, что нет необходимости о них распространяться подробно. Гениальный Мольер — сын ремесленника, правда, работавшего при дворе, получивший воспитание в иезуитском колледже, изучавший право, исколесивший всю Францию, — Мольер, которого П. Коган называет почему-то «дитя версальского двора», *был замечательнейшим художественным выразителем того нового взгляда на мир и тех требований, с которыми позднее выступит против феодальной монархии и всего феодального общества третье сословие.* Именно на примере Мольера можно показать, как художник, социальный опыт которого противоречил господствующему классу, *клеймил этот господствующий класс, боролся с ним*, шел на пролом, бросал ему в лицо насмешки, сарказмы, обличения. О, я знаю, что П. С. Коган *поправится* и скажет, что он «*обмолвился*», что Мольер выполнял «социальный заказ» не вождя феодальной знати, но именно третьего сословия. Ведь по теории П. С. Когана нет творчества без заказа: кто-нибудь да «заказывает», — если не король, то третье сословие. Если не третье сословие, то король. А если не король и не третье сословие, то какой-нибудь класс, или ушедший, или еще не пришедший. Но ведь это и есть механика, а не диалектика. Марксизмом в этом «методе» и не пахнет, а кроме того возникает вопрос: как же быть с «благодарностью», с которой обращался к королю Мольер? Как быть с «заказом», не социальным, а «реальным», который Мольер от короля все-таки получал? Ведь если П. С. Коган признает свою обмолвку, получится такая картина: выполняя реальный заказ французского короля, Мольер выполнял на деле «социальный» заказ третьего сословия. Так выходит по логике, но логика эта,— увы, — опрокидывает сказку П. С. Когана о Мольере, работавшем по «социальному» заказу «его величества». Если же, оставив «заказ» в стороне, мы скажем, что у Мольера был «свой» взгляд на мир, а взгляд этот был, в силу социального детерминизма, взглядом подымавшегося третьего сословия, и боролся он за этот, за свой взгляд —и никакого социального «заказа» короля и кого бы то ни было не выполнял,— тогда и его судьба, и характер его творчества, и его смех, и ненависть — все получает социологическое объяснение. Мольер был рупором, которым говорила подымающаяся к власти новая социальная группа, враждебная королевской власти и аристократии. Иным Мольер быть не мог, не изменяя себе. Замечание П. С. Когана о том, что Мольер не гнушался заказом «его величества» — относится к области тогдашнего «литературного быта», ничего в творчестве Мольера не объясняет и ничем П. С. Когану помочь не может. Необходимо отказаться от вульгарной подмены проблемы художественного творчества вопросом о

написании отдельных произведений по «заказу» не «социальному», но «реальному» того или иного власть имущего «заказчика». Но ведь и в последнем случае надо понимать, что значение имеет не факт «реального заказа», а то, **что** именно и **как** именно выполнено по этому реальному заказу. *Социальный смысл произведения* — вот что решает вопрос. Разумеется П. С. Коган трижды не прав, когда говорит о «счастливых» условиях (!!!), в которых будто бы жил Мольер: «свобода» и «необходимость», оказывается, совпадали! Право — нельзя подыскать утверждение, более несоответствующее обстоятельствам, в которых боролся автор «Мизантропа».

Не удовольствовавшись Мольером, П. С. Коган приводит еще имена Гюго и Гауптмана. Остановимся около этих имен.

«Если актеров, — пишет П. Коган, — игравших на первом представлении пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца», забросали яблоками, если за полвека до этого то же самое произошло с «Эрнани», то разве это значило, что у Гюго и Гауптмана не было заказчика, по заказу которого они писали пьесы?»

Поскольку П. С. Коганом ранее было установлено, что без заказчика нет произведения искусства — ответ предрешен. Автора гонят яблоками из театра — значит в зрительном зале сидит не его «заказчик». «Заказчик», «заказавший» пьесу, либо не пришел в театр, либо еще не пришел в жизнь вообще. Он придет, — тогда все образуется. «Самый факт, — продолжает П. С. Коган, — что через несколько лет и тому и другому восторженно аплодировала публика, свидетельствует о том, что их заказчик победил старого потребителя, изгнал его поставщиков и утвердил тех поставщиков, которые нужны ему и которых пытался прогнать со сцены предшествующий потребитель». Одни поставщики победили и прогнали других поставщиков! Для вящшего посрамления моего он замечает даже: «Не станет же в самом деле т. Полонский повторять идеалистические объяснения эпохи Гюго, когда утверждали, что автор «Эрнани» «перевоспитал» вкусы публики. Ведь если пролетариат голодал и не был «признан» и если он потом победил и утверждает те формы жизни, а вместе с ними ту литературу, которая ему нужна, то это, конечно, не значит, что он перевоспитал буржуазию и научил ее любить свои вкусы, это просто значит, что он вытеснил ее».

Так пишет П. С. Коган, соблазненный лефовской теорией. Но что писал он некогда в своих «Очерках по истории западно-европейских литератур»?

Вот что читаем мы во втором томе указанной книги.

«Спустя восемь лет после первого представления «Эрнани» возобновление пьесы было встречено громовыми рукоплесканиями. «Нет ничего удивительного,— сказал кто-то, вероятно бывший гонитель Гюго, — автор сделал в драме много изменений». «Вы ошибаетесь, — отвечал ему собеседник, — не драму свою, а публику изменил он». Но каково мне-

ние самого П.С. Когана? Он присоединяется к только что высказанному. «Новая драма завоевала постепенно симпатии публики» — вслед за приведенными выше строками от себя добавляет он. «Когда в 1838 г. появилась драма Гюго «Рюи Блас», — читаем мы далее, — ему рукоплескали не только из партера, но и из лож. Это значило, что его ценила уже «настоящая публика». А между тем «Рюи Блас» — произведение еще более фантастическое, еще более оскорбительное для классического искусства».

П. С. Коган, разумеется, может сказать — что за время, протекшее с дней, когда он писал названную книгу — он пережил некоторый «переворот» в своих историко-литературных мнениях. Этого «переворота» мы здесь касаться не будем. Нас интересует другое: когда же был прав П. С. Коган, тогда ли, когда, имея перед глазами историко-литературный материал, он писал свои «Очерки», или теперь, когда он, по всей видимости, этот материал успел основательно подзабыть? Мы считаем, что П. С. Коган был неправ и тогда, когда присоединялся к «идеалистам», считавшим, что Гюго «перевоспитал» взгляды публики, неправ и теперь, объясняя успех «новатора» появлением в театре «нового общественного класса». Ведь по теории «социального заказа», как ее толкует П. С. Коган, выходит, что если пьеса автора имеет успех на театре, — это значит, что пьесу смотрит «заказчик», т. е. тот общественный класс, который эту пьесу «заказал». Если она успеха не имеет, — это значит, что пьесу «заказал» другой «заказчик», — другой общественный класс. *Другой общественный класс*, — это именно доказывет П. С. Коган. Мы смотрим иначе на примирение, происшедшее между «настоящей публикой» и автором «Эрнани». Не «перевоспитал» он взгляды своей публики, — хотя нельзя отрицать известного и немалого именно воспитывающего («организующего») влияния гениальных художественных произведений на людей того класса, психологию которого это произведение выражает. — *Пусть П. С. Коган опровергнет это наше утверждение.* Сила в том, что Виктор Гюго, «новатор», — *выразил в эстетических формах те перемены, которые, хотя и произошли уже в психологии общественной среды, к которой он принадлежал, но были осознаны еще только передовым меньшинством его класса, именно литературной молодежью.* Именно «молодые романтики» аплодировали «Эрнани», — тогда как представители более отсталых слоев класса, — «консерваторы», защитники классических форм — свистали новатору. Картина эта повторяется всегда и везде, когда появляется «новатор», успевающий в какой угодно форме выразить происшедший «переворот» в общественной психологии до того времени, когда эти перемены станут сознательным достоянием всего класса, или, по крайней мере, его большинства. Именно в этом и заключается роль «гения», в политике или искусстве — равно. И то обстоятельство, что после первого непризнания «новатору» удается «раскрыть глаза» большинству своего класса, — а затем увлечь его за собой — *означает не то, что он «перевоспитал» его, — но то, что*

изменения, происшедшие в общественной психологии, еще не осознанные, из состояния бессознательного перешли в состояние сознательное. Именно в этом обстоятельстве, а не в перевоспитании — и заключается вся суть. *Если бы не совpели в общественной психологии перемены,* обусловливающие появление «новатора», создателя новых эстетических форм, общество, т. е. *конкретные носители «общественной психологии» никогда не примирились бы с новатором, не признали бы «новых форм», а продолжали бы цепляться за старые.* Так можно объяснить с марксистской точки зрения то, что произошло при первой постановке «Эрнани» — и несколько лет спустя [1]).

П. С. Коган в своем качестве неофита не заметил, что теория его вопиюще противоречит фактам. Тем хуже для фактов — может сказать П. С. Коган. Тем хуже для П. С. Когана — возразим мы.

Первое представление «Эрнани» Гюго послужило поводом для столкновения молодой школы романтиков с представителями старых литературных вкусов. В этом столкновении раскрывались, разумеется, в художественных формах, классовые процессы. Но сказать, что молодые романтики, аплодировавшие Гюго, представляли один общественный

---

[1]) Напомним очень хорошие строки в работе П. Лафарга «Происхождение романтизма» по интересующему нас поводу:

«Никогда Расина и Гюго современники не провозгласили бы великими гениями, если бы в их произведениях не отражались, как в зеркале, люди их социальной среды, с их взглядами, чувствами и способами выражения... Писатель спаян со своей социальной средой; при всем своем желании он не может оторваться, отъединиться от окружающего мира, не может перестать бессознательно и невольно использовать его влияние. Погружается ли он в прошлое или устремляется в будущее, ему не уйти за грани своей эпохи. Если бы Эсхил и Аристофан — эти гиганты драмы и комедии — встали из могилы и перенеслись в современный Париж, то они были бы так же бессильны написать «Теодору» Сарду или «Счастливейшего из троих» Лабиша, как не по силам было бы Виктору Гюго сочинить одну из потерянных частей «Прометея» или Леконту де-Лилю прибавить строфу к «Песне о Роланде» или другой старой поэме. Только современность доставляет писателю его идеи, его персонажи, его язык и его литературную форму, и только потому, что поэт живет в человеческой гуще, подвергаясь общим космическим и социальным влияниям, он может понять и воспроизвести человеческие страсти, овладеть идеями и языком современности и приспособить для своих целей литературную форму, созданную повседневным трением людей и вещей между собой. Мозг гениального художника не «божий треножник», как полагает Виктор Гюго, а магический тигель, в котором беспорядочно громоздятся факты, чувства, мнения настоящего и воспоминания прошлого; тут эти разнородные элементы встречаются друг с другом, соединяются, сливаются и сочетаются, чтобы выйти наружу в виде единого произведения, облеченного в слова, краски, мрамор или звуки. Родившееся из этого мозгового брожения произведение значительнее, чем элементы, вошедшие в его состав, подобно тому как сплав обладает другими свойствами, чем те металлы, из которых он образован».

Как все это далеко от безграничного упрощенства наших «социальных заказчиков»

(Цит. по журн. «На лит. посту», № 7, 1927 г., стр. 11).

класс, а ревнители старых вкусов, свиставшие новатору — другой общественный класс — сказать так, значит,— извратить историю. На самом деле и консерваторы и молодые романтики были членами одного и того же общественного класса, это были *буржуазные* романтики и *буржуазные* защитники классических традиций. С другой стороны сильно менялся сам Гюго. Его идеологический путь шел от роялизма, через увлечение Наполеоном — к республиканским воззрениям. Что же литературная эволюция Гюго и смена его политических взглядов была обусловлена не процессами, происходившими в недрах буржуазии, а тем обстоятельством, что новые «заказчики», т. е. новые «*классы*», вытесняли других «заказчиков», т. е. старые классы? Гюго — дитя своего времени, гениальный поэт, т. е. человек, в художественных формах отражавший внутреннее развитие своего класса, его взгляд на мир, его философию и психологию. Не в том была сила, что где-то существовал мифический «заказчик», направлявший его творческое развитие. Сила была в том, что на его, Гюго, долю выпадала функция в художественных формах отражать изменявшееся мироощущение и потребности своего класса, причем в качестве «гения», т. е. психо-физической организации высочайшей тонкости и чувствительности, он опережал шествие всего класса.

«...Тогдашняя французская буржуазия, писал по этому поводу Г. Плеханов, — не понимала значительной части того, к чему стремились и что чувствовали тогда в литературе и в искусстве ее же собственные идеологи. Подобный разлад между идеологами и тем классом, стремление и вкусы которого они выражают, вообще не редкость в истории. Им объясняются весьма многие особенности в умственном и художественном развитии человечества. В интересующем нас случае этот разлад вызвал, между прочим, то пренебрежительное отношение «тонко» чувствующей «élite» к «тупым буржуа», которое и до сих пор вводит в заблуждение наивных людей, решительно неспособных понять, благодаря ему, архи-буржуазный характер романтизма» [1]).

То же самое, разумеется, можно сказать о Гауптмане. Первая постановка пьесы «Перед восходом солнца» в 1889 г. сопровождалась столкновением защитников старых литературных вкусов со сторонниками новой натуралистической школы. Неуспех Гауптмана П. С. Коган объясняет тем, что еще не пришел к «власти» подлинный «социальный заказчик» Гауптмана, — новый «общественный класс».

Так пусть же он нам откроет, какой сменой общественных классов предопределен был дальнейший успех Гауптмана *у той же самой публики*, что свистала первой его пьесе. Наиболее значительной и шумной вещью после «Перед восходом солнца» были «Ткачи», а после «Ткачей» —

---

[1]) Г. Плеханов. «Основные вопросы марксизма», соч. т. XVIII, 233—234.

«Потонувший колокол». В «Перед восходом солнца» явно влияние натурализма Золя. В «Ткачах» несомненно влияние марксизма, а в «Потонувшем колоколе» влияние Маркса сменяется влиянием Ницше. С точки зрения П. С. Когана, Гауптман, менявший «вехи», должен был выполнять «социальный заказ» разных «заказчиков». На деле же творчество Гауптмана — цельное творчество буржуазного поэта определенного отрезка времени. Творчество это отразило не разных «социальных заказчиков», *не смену общественных классов, — а смену настроений, взглядов, интересов и мироощущения немецкой буржуазной интеллигенции последней четверти девятнадцатого века.* Разумеется, эти изменения происходили не самопроизвольно, а в результате *классовой борьбы,* на почве изменявшихся производственных отношений, менявших общественное мировоззрение немецкой буржуазной интеллигенции. Говорить о творчестве Гауптмана — значит говорить о духовном развитии этой интеллигенции. Развертывать его художественное мироощущение — значит развертывать менявшееся во времени мироощущение определенного социального слоя, — ибо Гауптман, как и всякий другой выдающийся настоящий художник — был рупором, которым говорила определенная социальная группа в определенную историческую эпоху.

Уже из этих примеров, приведенных самим П. С. Коганом, виден мертвящий схематизм его точки зрения. Ее можно проверить на любом материале. Взять хотя бы нашего Чехова. Вспомним постановку «Чайки». Первое представление в Александринском театре — провал. Очевидцы описывали спектакль, — как беспримерный скандал. «Неистовство публики», — писал в «Театрале» обозреватель, — росло с каждым актом: она, очевидно, вошла во вкус. Особенно злорадствовали строгие ценители и судьи из «пишущей братии». Чехов сбежал со спектакля. Он был потрясен.

Если применить здесь метод П. С. Когана, «социологическое» объяснение провала таково: на спектакле присутствовал «не тот заказчик», на которого работал автор «Чайки». Но что это значит, — слышим мы поучающий голос П. С. Когана: — значит ли это, что Чехов не имел «заказчика»? Нет, не значит. Его заказчик рано или поздно придет, вытеснит старых «поставщиков» и т. д. Все это как по маслу и произошло *через четыре дня*: второе представление «Чайки» имело успех, который дальше уже не исчезал. Произошла молниеносная смена общественных классов: пришел настоящий «заказчик», вытеснил старых «поставщиков» и т. д.

Все это, разумеется, *пародия.* Но она говорит лишь о том, что самая теория «социального заказа» является пародией на «социологию». Здесь все упрощено, вульгаризовано. Теория социального заказа обнаруживает в своих защитниках непонимание сложности литературного развития.

IV.

Никто больше Плеханова не боролся с вульгаризацией именно в области марксистского литературоведения. Кто не знает его иронических замечаний, посвященных книге «Wirtschaft und Philosophie» или работам В. Шулятикова. Элевферопулоса и Шулятикова Плеханов упрекал *в непонимании сложности влияния борьбы классов на литературу и искусство.* Именно поэтому писал Плеханов, что «не все желающие способны делать это трудное дело», т. е. дело применения марксизма к критике литературных явлений. Но хорошо ли усвоена плехановская критика вульгаризаторов? Очевидно — плохо.

К Плеханову-литературоведу можно было бы с полным основанием применить известные слова Лессинга, относившиеся к Клопштоку: кто не хвалит Плеханова-литературоведа? Но все ли его читают? Хотелось бы, чтобы его меньше хвалили, но больше читали. Тем именно обстоятельством, что литературные работы Плеханова мало читают (а прочитав — забывают) и можно отчасти объяснить популярность, какую приобрела теория «социального заказа» в среде литературоведов, именующих себя марксистами.

Спешу оговориться: я не думаю, что работы Плеханова следует принимать так, как правоверные католики принимали папские буллы. Плеханов — не папа римский и мы — не католики. И Плеханову не следует «верить на слово». В. И. Ленин весьма красноречиво определил людей, обладающих этой способностью. Но то, что было Плехановым сказано верного, что было им крепко обосновано и вошло в железный инвентарь марксистского метода, — то можно отвергнуть лишь в том случае, если более основательно и в большем согласии с диалектическим материализмом будут обоснованы литературоведческие проблемы, разработанные Плехановым. До сего времени этого не сделано. Вклад Плеханова в область литературоведения остается крепким и непоколебленным. Именно на Плеханова чаще всего ссылаются в литературных спорах. Обратимся и мы к нему, как к авторитетному свидетелю.

В своих работах «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII ст. с точки зрения социологии» и «Искусство и общественная жизнь», — Плеханов как раз и осветил проблемы, нас ныне интересующие. Именно пути, какими общественное бытие формировало эстетическое сознание, вскрывал он.

В статье «Французская драматическая литература» и т. д. Плеханов прослеживает эволюцию стиля французской буржуазной драмы. Плеханов обращает внимание на то, что «буржуазная драма», возникшая рядом с классической трагедией, на смену ей, как форма литературной борьбы против аристократии, уступает, однако, место классическим формам. Классицизм, стиль аристократии, усваивается революционной буржуазией. Он делается на время стилем буржуазии.

Молодые идеологи буржуазии, в эпоху Бомарше рукоплескавшие насмешкам над античными героями древности, или фигурами императоров и королей, — несколько позже вновь стали увлекаться античными героями. То же самое происходило в изобразительных искусствах. Увлечение жанровой живописью сменилось триумфом Давида, деятельность которого, — как говорит Плеханов — «оживила клонившийся к упадку классицизм и на целые десятки лет продлила его господство». Но Давид был художником революционной, победившей буржуазии. Молодые художники, подражавшие Давиду, и публика, рукоплескавшая ему и воспринявшая классический стиль — были представителями не аристократии, а буржуазии. Но затем буржуазия вновь стала охладевать к классицизму и к античности. Молодые идеологи буржуазии, недавно восхищавшиеся живописью Давида, стали относиться к нему отрицательно. А еще позже они стали аплодировать романтикам, — и устроили защитникам старых форм грандиозный скандал на том самом первом представлении «Эрнани», о котором говорил П. С. Коган.

Из приведенных строк видно, как непростительно упростил картину П. С. Коган. Она покажется еще более сложной, когда мы узнаем, что молодые буржуа, аплодировавшие автору на первом представлении Эрнани, презрительно относились к буржуазии, т. е. к своему собственному классу. Новое, романтическое искусство отрицало буржуазный быт, клеймило буржуазную пошлость, издевалось над буржуазными вкусами. Против буржуазного класса как будто поднималось литературное движение, объявлявшее буржуазии борьбу. Романтики издевались над буржуазной умеренностью и аккуратностью, эпатировали буржуазию, старались даже внешним видом не походить на рядовых представителей буржуазии. По теории социального заказа выходит, что эти молодые романтики выполняли «социальный заказ», ну, разумеется, нового класса, который еще не прогнал со сцены старых «заказчиков». На деле же новый «заказчик» оказывается той же самой буржуазией. Как же это могло произойти? Вот как объясняет это Плеханов: «... романтики... находились в разладе с окружавшим их буржуазным обществом. Правда, в этом разладе не было ничего опасного для буржуазных общественных отношений. К романтическим кружкам принадлежали молодые буржуа, ничего не имеющие против названных отношений, но в то же время возмущавшиеся грязью, скукой и пошлостью буржуазного существования. Новое искусство, которым они так сильно увлекались, было для них убежищем от этой грязи, скуки и пошлости. В последние годы реставрации и в первую половину царствования Луи Филиппа, т. е. в лучшую пору романтизма, французской молодежи тем труднее было свыкнуться с буржуазной грязью, прозой и скукой, что незадолго до того Франция пережила страшные бури великой революции и наполеоновской эпохи, глубоко всколыхнувшие все челове-

ческие страсти. Когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе, и когда ее жизнь уже не согревалась более огнем освободительной борьбы, тогда новому искусству осталось одно: *идеализация отрицания буржуазного образа жизни*. Романтическое искусство и было такой идеализацией. Романтики старались выразить свое отрицательное отношение к буржуазной умеренности и аккуратности не только в своих художественных произведениях, но даже в своей наружности» [1]).

Почему же так разительно несходны картины, которые рисуют нам, с одной стороны, марксист Плеханов, а с другой — марксист Коган? Потому, что первый смотрит на историю с точки зрения диалектики, т. е. сложной борьбы противоречий, в каких происходит развитие общества вообще, искусства в частности, а последний — с точки зрения механики, элементарной схемы, вульгаризующей проблему, уничтожающей ее живую сложность.

Я лишен, разумеется, возможности в пределах этой статьи развернуть более подробно картину борьбы противоречий внутри буржуазной эстетической идеологии. Да в этом и нет необходимости. Достаточно отослать читателя к указанным работам Плеханова. Читатель увидит, что один и тот же общественный класс проходит ряд стадий, получающих разнообразные формальные отражения в искусстве. Тогда он увидит, что самое понятие «общественный класс» — сложное понятие, и что в пределах одного и того же класса могут иметь место разнообразнейшие антагонизмы, приводящие к тому, что молодые представители класса способны в области искусства, да и в разных других областях, восставать против общепринятых представлений того же класса. Что внутри общественного класса различные прослойки и группировки могут находиться в состоянии борьбы по разным *частным* поводам. Что, наконец, — классовая борьба обусловливает не монотонное однообразие общественной жизни; напротив, она-то и создает все богатое разнообразие отдельных проявлений, *множественность частных форм эстетических и идеологических*. Все силы, созданные противоречиями, находятся не в состоянии покоя, но в движении. Они сталкиваются, влияют на другие, испытывают влияние сами, дают множество коллизий, клубков, которые, спутываясь и распутываясь, создают богатейшую картину внешних эстетических выражений. А П. С. Коган говорит: новые заказчики вытеснили старых заказчиков — появилось новое направление. Один общественный класс сменил другой общественный класс и писатель, вчера гонимый, — сегодня получает триумф. Смотреть так на историю литературного развития — значит ничего в ней не увидеть. Только диалектика поможет понять, — как и почему одновременно существуют и развиваются разнообразные литературные направления, почему представители одного и того же класса могут находиться в состоянии борьбы, и как это может

[1]) Плеханов. «Искусство и общ. жизнь», соч., т. XIV, стр. 128.

произойти, что два художника, оставаясь членами одного и того же общественного класса, оказываются защитниками разных литературных направлений [1]).

Ведь если пытаться, с точки зрения теории «социального заказа», объяснить смену направлений во французском искусстве на протяжении одного девятнадцатого века, который был веком господства буржуазии, — положение получится бедственное. Классицизм, романтизм, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм, кубизм, и множество менее значительных измов, — возникали, подымались, добивались господства, низвергались, находили сторонников и противников, причем сторонники делались противниками, противники — сторонниками — и все это в пределах господства буржуазной идеологии.

«Сказать, — писал Плеханов в конце статьи «Французская драматическая литература», — что искусство — равно, как и литература — есть отражение жизни, значит — высказать хоть и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, *каким образом* искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней». А приходит П. С. Коган и говорит: *Очень просто*. Если автора забросала публика гнилыми яблоками, значит — автор писал по «заказу» заказчика, еще не пришедшего. Когда новый заказчик придет и прогонит «старых заказчиков», тогда автор найдет признание. Незаказанных произведений не бывает. Если в данный момент автор не находит своей аплодирующей публики — это значит, — его «заказчик» еще не родился.

V.

Наиболее уязвимым местом теории «социального заказа» является вопрос о «новаторах». Оно и понятно: новаторство является центральной частью проблемы литературного развития. Новаторство — иначе литературная революция. В новаторстве находят выражение назревшие и пришедшие в столкновение, еще не осознанные большинством внутренние противоречия. Литературное новаторство обозначает переход количества в качество. Появление «новаторства» в области искусства знаменует окончательное проявление этих противоречий в эстетических формах. Именно в этом смысле я писал, что искусство двигалось вперед бунтарями, ниспровергателями старых вкусов, разрушителями признан-

[1]) «... В одном и том же культурном круге не найдется никогда двух людей, эстетическое восприятие которых было бы тождественно, как ход двух часовых механизмов. В качестве социальной особи, каждый человек является продуктом исторических условий, которые переплетаются и перекрещиваются между собою самым запутанным образом и определяют его ощущения самым сложным образом, в результате чего и получается то, что у каждого свой собственный вкус». Ф. Меринг. «Aesthet. Streifzüge». Цит. по сборнику «Искусство и литература в марксистском освещении», т. II, стр. 62. Изд. «Мир», 1925.

ных кумиров, отрицателями канонизированных форм. Тов. Нусинов, пишет: «это совершенно верно». «Но это значит только, — добавляет он, — что эти бунтари выполнили социальный заказ в то время порабощенного класса, революционного класса, а отнюдь не господствующего класса». Тов. Нусинов идет по следам т. Когана. Его рукой не ухватишь. Мы уже слышали это от П. С. Когана,—если писатель пользовался успехом, — он выполнял социальный заказ господствующего класса. А если писателя травили, как непризнанного новатора, — он выполнял волю класса — бунтаря, еще не пришедшего к власти. С какой стороны ни зайди, одна и та же шапка — двукозырка: здравствуй — прощай.

Возьмем для примера итальянский футуризм. Был Маринетти бунтарем-новатором? Был. Травило его итальянское общество? Травило. Не признавало? Не признавало. По теории социального заказа Маринетти, следовательно, выполнял социальный заказ *класса-бунтаря, еще не пришедшего к власти*. А на деле он был идеологом той же самой итальянской буржуазии, только наиболее экстремистского, империалистического ее слоя. Смены классов не произошло, потому что «фашизм» — не особый класс, недавно бывший угнетенным, а империалистское крыло буржуазии, организовавшееся для борьбы с пролетариатом. Маринетти-футурист и Маринетти-фашист был и остался голосом империалистских тенденций капиталистической итальянской буржуазии, художественным (неудачным) оформителем ее агрессивного этапа. Значение его деятельности в том и состоит, что в качестве идеолога *он задолго до фашистского курса итальянской буржуазии сделался его литературным предвестником*. Тов. Нусинову должно быть ясно, что Маринетти, выражаясь его словами, выполнял «социальный заказ» *именно буржуазии*, которая его тем не менее травила. Выходит, что можно быть непризнанным новатором, не будучи выполнителем «заказа» еще не пришедшего к власт угнетенного класса.

Ту же картину видим мы в истории русского футуризма. «Лефы» потому и защищают теорию «социального заказа», что она позволяет им утверждать свой давний бунт против старых эстетических канонов, *как «заказ» пролетариата*. Футуристы были последовательны, создавая эту теорию. Выступили они в недрах буржуазного общества против господствовавших вкусов? Выступили. Эпатировали они буржуа? Эпатировали. Отвергала их буржуазия? Отвергала. Издевалась над ними? Издевалась. Из литературных кафе выводила их силой? Выводила. Что же означает такая судьба футуристов с точки зрения «социального заказа»? То именно, что они, встречая поношение со стороны буржуазии, выполняли «социальный заказ» *нового угнетенного класса, еще не пришедшего к власти*. Какого именно класса? Ну, *разумеется, пролетариата*. Но футуризм, родившись в недрах буржуазного общества как протест против окостеневших форм буржуазного искусства, *сам до мозга костей был буржуазным искусством*. И вся разрушительная работа

футуристов в конце концов оказалась воспринятой, усвоенной, именно *буржуазной молодой поэзией*. То же самое наблюдаем мы при появлении каждой новой литературной школы.— Сразу ли были признаны символисты при первом своем появлении? Нет, они прошли полосу гонений, издевательств, точь в точь, как романтики, натуралисты, декаденты во Франции. Значит ли это, что они выполняли «заказ угнетенного в то время класса», еще не пришедшего к власти, и не прогнавшего старых «поставщиков»? «Молодые», эпатировавшие свою буржуазию, были детьми того самого класса, представителей которого они эпатировали. Новаторы, литературные бунтари, — они были выразителями новых, назревших *в их собственном классе* идеологических и эстетических тенденций. История искусства, история литературы богата эстетическими трансформациями, восстаниями, бунтами, потому что общественные классы не стоят на месте: происходят изменения в производственных отношениях, усложняющие структуру классов, вызывающие диференциацию его прослоек, обостряющие классовую борьбу в обществе. Все это отражается в общественной психологии и *через нее* передается в искусство ввиде борьбы, развертывания противоречий, их столкновений, подрыва одних форм, появления других. Именно динамика, диалектика литературного развития не улавливается нашими «теоретиками» социального заказа.

Какую область искусства ни взять, какое литературное явление не подвергнуть рассмотрению — с помощью теории «социального заказа» ничего нельзя поделать. Одно пятнадцатилетие нашего литературного развития, начиная с девятисотого года таково, что «социальный заказ» сломает себе все зубы. Декаденты, символисты, мистики, богоискатели, мистические анархисты, натуралисты, реалисты, акмеисты, кларисты, романтики, футуристы, импрессионисты, эстеты — список можно было бы увеличить, — все эти школы были созданы *буржуазным* литературным движением. Они боролись между собой, отражая борьбу, происходившую в буржуазном обществе. Попытайтесь с точки зрения «социального заказа» — этой жалкой таблицы умножения, не пошедшей дальше «дважды два», — попробуйте социологически объяснить появление, развитие и смерть этих группировок.

VI.

В пределах буржуазного эстетического развития наблюдаем борьбу различных модификаций стиля. Защитники отдельных направлений отрицали друг друга, боролись друг с другом, вытесняли друг друга. Чем была вызвана и обусловлена эта борьба? Разумеется — *в последнем счете* изменениями, какие вносили в общественную психологию изменения в производственных отношениях. Ну, — а не в последнем счете? Множеством явлений, возникавших на этой почве. Раз возникнув, они приобретали способность влияния на соседние ряды и отталкивания от

них. Именно от многих условий, возникающих на экономической почве и приобретающих способность как бы самостоятельного, а иногда и обратного действия, зависит образование и развитие конкретных эстетических выражений. Бытовые, литературные, экономические, политические, финансовые, научные и другие обстоятельства оказывают непосредственное формообразующее влияние на искусство. Именно поэтому, кроме чистых классовых форм, мы наблюдаем множество форм гибридных, промежуточных, переходных, создавшихся под влиянием множества параллелограмов сил, таких сложных, в которых трудно иногда определить и отметить непосредственное и четкое выражение классовых черт. Это соответствует богатству имеющихся в исторической действительности образований. Когда мы говорим: класс, — мы имеем в виду большой социально-экономический комплекс. Но ведь класс — образование сложное. Произнося слово «буржуазия», литературовед не может не знать, что экономическое развитие диференцирует это понятие. При общих классовых чертах действительность знает такие модификации: буржуазия промышленная, торговая, сельскохозяйственная, финансовая. Буржуазия метрополий и буржуазия колоний. Далее следуют профессиональные и технические группы буржуазии, буржуазная интеллигенция, научная и эстетическая, из которых выделяется буржуазная богема. Эти социальные образования, вырастающие на капиталистическом способе производства, составляя класс буржуазии, в области идеологии приобретают различные черты, идеологические и формальные, которые и создают в одном только буржуазном искусстве огромное количество направлений, школ, даже мировоззрений. Все они вырастают на общем классовом фундаменте и формируются в процессе борьбы. Это не мешает им иметь своеобразие черт и отрицать друг друга. Поэтому Матисс отрицает Густава Курбе, Курбе—Давида, Золя—Виктора Гюго, Бодлер—Флобера, Флобер — импрессионистов, импрессионисты — натуралистов, символисты — тех и других, кубисты и футуристы — всех вместе и т. д. Но хаос этот лишь кажущийся. Он будет непонятен, если не проникнуть в социальный механизм, обусловливающий множественность образований. Но этот механизм станет понятным лишь тогда, когда картина будет изучаться диалектически, в движении, как борьба, происходящая в эстетических, художественных формах.

Литературное движение пролетариата в аналогичном смысле будет не менее, чем буржуазное, богато направлениями. Наши «социальные заказчики» напоминают формалистов. Формалисты — тоже вульгаризаторы, но наоборот. Они также не хотят видеть сложности взаимовлияний, которые имеем мы в искусстве. Они также отрицают множество параллелограмов сил, под влиянием которых вырастают и кристаллизуются эстетические факты. Подобно тому, как вульгаризаторы говорят о непосредственном давлении экономики на эстетические факты, формалисты говорят об одном только непосредственном, имманентном воздей-

ствии одних эстетических фактов на другие эстетические факты — в пределах одного ряда.

Заметим мимоходом, что увлечение П. С. Когана «социальным заказом» дошло до того, что он хочет механическую терминологию «социальный заказ» перенести на явления социально-политической борьбы. И здесь, оказывается, существуют отношения «заказчика» и «поставщика». «Неужели Полонский серьезно думает, — вопрошает П. Коган, — что революционеры социально-политические шли на борьбу без заказчика, без того класса, который не был в почете при господстве своего врага, был мало заметен, но, одержав победу, возвеличивал и своих вождей?» Плоха сама по себе эта кустарная, ремесленная терминология прилавка, навязываемая науке и революции. Повторяем, — если бы дело шло только о терминах, — мы сказали бы: плохие термины умрут, как умирает все межеумочное. *Но за вульгарной терминологией мы видим вульгаризацию понимания взаимосвязей «бытия» и «сознания».* Нет ни теоретической, ни практической нужды в том, чтобы вводить в марксистскую науку номенклатуру событий: *политический вождь — выполняет «заказ» класса.* Ленин, скажем, «поставщик», а «пролетариат» — заказчик. Это плохо не только потому, что таких отношений вообще нет между классом и классовым вождем. Это плохо еще и потому, что, усвоив такую терминологию, мы извращаем подлинную систему связи между классом и классовыми революционерами.

Впрочем, сам П. С. Коган сознает, что у него не ладно обстоит дело с «заказом». Поэтому «заказ» он заменяет словом «поручение», «определенный участок работы». Но ведь это разные вещи. Одно дело быть революционером-новатором и, пользуясь терминами Когана, «выполнять заказ» еще не пришедшего к власти, еще гонимого, еще не родившегося «заказчика». Другое дело получать от этого, очевидно уже пришедшего к власти заказчика определенный «участок работы».

Борьба против теории «социального заказа» означает борьбу против вульгаризации марксизма, против подмены механикой диалектики. Этап, который переживает у нас сейчас марксистское литературоведение, нуждается прежде всего в освобождении марксистского метода от упрощенства и механизации. С одной стороны, надо раскрыть богатство и сложность литературного механизма, с каким мы имеем дело. С другой стороны, научиться пользоваться теми богатствами и гибкостью, какие дает в руки исследователя метод диалектического материализма. Надо раскрыть сложный путь, который ведет от базиса к надстройке, и богатство лабиринта, который представляет эта последняя.

Сложность явлений классовой психологии, не сводимой к одному голому интересу, подчеркивают все основоположники марксизма — на деле, а не на словах знавшие марксизм. Именно в укорочении пути между идеологическими формами и экономикой, между базисом и надстройкой — и находится ахиллесова пята вульгаризаторов.

VII.

А между тем этот вопрос прекрасно освещен основоположниками марксизма. Правильную постановку его мы находим у большинства авторитетных марксистов, писавших о литературе. Достаточно привести известное письмо Энгельса Штаркенбургу, написанное в 1894 г., чтобы показать, как тонко и сложно понимал и трактовал «влияние базиса» на «надстройку» сам Энгельс. Читатель, мы полагаем, не посетует на нас, если мы приведем из него значительную выдержку. Вот что читаем мы в этом письме:

«Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом. Но все они оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *единственной активной причиной*, а остальное является лишь пассивными факторами. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, которая в конце концов проявится. Государство, например, оказывает влияние при помощи покровительственных пошлин, свободы торговли, хорошего или дурного состояния финансов. Даже смертельная усталость и бессилие немецких мещан, происходившее из экономически жалкого положения Германии в период 1648—1830 гг., выразившееся сначала в ханжестве, затем в сентиментальности и пресмыкательстве перед князьями и дворянством, — даже эти явления *не остались без влияния на экономику*. Это было одним из величайших препятствий нового подъема, и препятствие это было поколеблено только благодаря тому, что революционные и наполеоновские войны сделали хроническую бедность острой. *Следовательно, таким образом нет какого-то автоматического действия экономического положения, как это иногда весьма удобно воображают, но люди делают свою историю сами, только в определенной, обусловливающей их среде, на основе оставшихся от прошлого действительных отношений, среди которых экономические являются в последнем счете все же решающими, как бы сильно не влияли на них остальные политические и идеологические условия.* Экономические отношения образуют идущую непрерывно нить, единственно приводящую к пониманию» [1]).

Это и обозначало утверждение Энгельса, которое он высказывал и формулировал в том же письме несколькими строками ранее:

«Экономические условия обусловливают в последнем счете историческое развитие».

«*В последнем счете*» — вот что игнорируют вульгаризаторы, ошибочно полагая, будто марксизм тем ортодоксальней, чем больше он напирает на непосредственное влияние экономики.

[1]) Курсив мой. — *Вяч. П.* Цит. по изд. «Московского рабочего», «Письма Маркса и Энгельса» под ред. В. Адоратского, М., 1923, стр. 315.

Многообразия взаимозависимостей, возникающих на почве производственных отношений, не улавливают вульгаризаторы. В упрощенстве и заключается их главная вина и главная беда. Усвоив твердо, что экономика влияет на идеологию, они выводят идеологию непосредственным путем из экономики, не давая себе труда понять, что экономика «*в последнем счете*» определяет идеологию сложными путями, которые иногда дают возможность, с точки зрения марксизма, говорить даже о влиянии идеологии на экономику. *Если бы не было этого — тогда наша борьба с враждебной идеологией не имела бы смысла.* Именно в силу «влиятельности» идеологии самой по себе — мы, независимо от воздействия на «экономику», действуем также непосредственно на «идеологию». Будучи главной причиной, «в конечном счете» — экономика порождает систему посредствующих звеньев, которые, в свою очередь, раз возникнув, не остаются без влияния на другие, также возникшие на экономической почве, явления. *Развитие идеологий и представляет собой сложную картину богатой связи взаимодействий, вырастающих на экономической почве, направляемых экономикой, но приобретающих возможность влиять не только на идеологические соседние ряды, но даже на самое экономику.*

«Согласно материалистическому пониманию истории, — писал Энгельс Иосифу Блоху 21 сентября 1890 г., — в историческом процессе определяющим моментом в *конечном счете* являются производство и воспроизводство действительной жизни. Ни я, ни Маркс большего не утверждали. Если кто-нибудь это положение извратит в том смысле, что будто экономический момент является *единственным* определяющим моментом, тогда утверждение это превращается в ничего не говорящую абстрактную, бессмысленную фразу. *Экономическое положение—это основа, но на ход исторической борьбы оказывают влияние и во многих случаях определяют преимущественно форму ее различные моменты надстройки: политические формы классовой борьбы и ее результаты — конституции, установленные победившим классом после одержанной победы, и т. д.; правовые формы, и даже отражение всех этих действительных битв в мозгу участников — политические, юридические, философские теории, религиозные воззрения и их дальнейшее развитие в систему догм.* Тут имеется налицо *взаимодействие* всех этих моментов, *в котором в конце концов экономическое движение, как необходимое, прокладывает себе дорогу сквозь бесконечную толпу случайностей* (т. е. вещей и событий, внутренняя взаимная связь которых настолько отдаленна или настолько трудно определима, что мы можем забыть о ней, считать, что ее не существует). В противном случае применять теорию к любому историческому периоду было бы легче, чем решать самое простое уравнение первой степени» [1]).

[1]) Там же, стр. 276—277. Курсив мой. — *Вяч. П.*

«... Имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил,— продолжает он, — бесконечная группа параллелограмов сил, и из этого перекрещивания выходит один общий результат — историческое событие» (стр. 278).

Далее Энгельс объясняет, почему происходило такое неправильное толкование марксистского метода.

«Маркс и я были виноваты отчасти в том, что молодые (марксисты) иногда придавали больше значения экономической стороне, чем это следует. Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отрицали, и не всегда находилось достаточно времени, места и поводов отдавать должное и остальным моментам, участвующим во взаимодействии. Но как только дело доходило до изображения какого-либо исторического периода, т. е. до практического применения, дело менялось, и тут уж не могло быть никакой ошибки, но, к сожалению, сплошь и рядом полагают, что новую теорию вполне поняли и могут ее применять сейчас же, как только усвоены положения, а это далеко не всегда правильно. В этом я могу упрекнуть многих новейших «марксистов», и благодаря этому возникала удивительная путаница».

Превосходные строки! Они как будто специально написаны в поучение некоторым нашим «новейшим марксистам», которые, едва ознакомившись с основными положениями, вообразили, что теорию весьма трудную и сложную они поняли вполне.

К кому бы из авторитетных марксистов не обратиться по интересующему нас поводу — все они дадут одинаковые ответы по затронутому вопросу. Всегда, когда речь касалась социологического применения основных положений марксизма, они отрицали, как правило, непосредственное влияние «экономической базы» на идеологическую надстройку. Не уставал это подчеркивать Плеханов, ссылаясь на Маркса. Он говорил не раз о том, что многие явления из области идеологии могут быть объяснены *«только косвенным образом посредством влияния экономического развития»* [1]). «Это очень часто забывается не только противниками, но и сторонниками исторической теории Маркса», добавлял он, подчеркивая эти строки [2]). С неменьшим правом можем повторить мы

---

[1]) Соч., т. VIII, «Очерки по истории материализма», стр. 174.

[2]) «Попробуйте дать непосредственное экономическое объяснение факта появления школы Давида во французской живописи XVIII века: у вас ровно ничего не выйдет, кроме смешного и скучного вздора; но попробуйте взглянуть на эту школу, как на идеологическое отражение классовой борьбы во французском обществе накануне Великой революции, и дело сейчас же примет совершенно другой оборот: вам станут вполне понятны даже такие качества живописи Давида, которые, казалось бы, так далеки от общественной экономии, что ничем не могут быть связаны с нею». (Г. Плеханов. Основные вопросы марксизма, соч., т. XVIII, стр. 225)

вслед за ним: это очень часто забывается не только противниками, но и сторонниками литературных взглядов Плеханова.

Ввиду того, что именно именем Плеханова чаще всего клянутся в литературных спорах, я охотнее цитирую этого автора. В его превосходных работах, посвященных применению марксизма в области литературоведения, имеется множество указаний теоретических и практических, которые должны быть приняты, как азбука марксистского литературного метода. Никаких сомнений Плеханов не оставлял, когда речь заходила у него о том, как применять марксизм к литературе, напирать ли на непосредственную, исключительную роль «экономического фактора», — или, признавая его главную, основную, в конечном счете определяющую роль среди других факторов, изучать *всю систему взаимодействий*, какую представляет собой развитие литературы, в частности, идеологий вообще.

«Сторонникам диалектического материализма, — писал он в статье «Литературные взгляды Белинского», — сменившего собою диалектический идеализм Гегеля и его последователей, приписывают обыкновенно ту мысль, что развитие всех сторон народного сознания совершается под исключительным влиянием «экономического фактора». Трудно было бы ошибочнее истолковать их взгляды: они говорят совсем другое. Они говорят, что в литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология, а характер общественной психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие данное общество. Эти отношения зависят в последнем счете от степени развития общественных производительных сил. Каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за собою изменения в общественных отношениях людей, а вследствие этого и в общественной психологии. Перемены, совершившиеся в общественной психологии непременно отразятся также, с большей или меньшей яркостью, и на литературе, и на искусстве, и на философии и т. д. *Но изменения общественных отношений приводят в движение различные факторы, и какой из факторов сильнее других повлияет в данный момент на литературу, на искусство и т. д. — это зависит от множества второстепенных и третьестепенных причин, вовсе не имеющих прямого отношения к общественной экономии* (курсив мой. — *Вяч. П.*). *Непосредственное* влияние экономии на искусство и другие идеологии вообще замечается крайне редко. Чаще всего влияют другие «факторы»: политика, философия и пр. Иногда действие одного из них становится заметнее, чем действие других. Так, в Германии прошлого века на развитие искусства очень сильно повлияла критика, т. е. философия. Во Франции времен реставрации литература находилась под сильным влиянием политики. А во Франции конца XVIII в. очень заметно влияние литературы на развитие политического красноречия. Политические ораторы говорили тогда, как герои Корнеля. Вот вам *трагедия в качестве фактора, действующего на политику*.

Да нельзя и пересчитать тех разнообразных сочетаний, в которые вплетаются разные факторы в различных странах и в различные эпохи общественного развития. Материалисты-диалектики прекрасно знают это. Но они не останавливаются на поверхности явлений и не довольствуются ссылкой на взаимодействие разных «факторов». Когда вы говорите: в данном случае влияет политический фактор, — они поясняют: это значит, что взаимные отношения людей в общественном процессе производства заметнее всего выразились через посредство политики; когда вы указываете на философский или религиозный «фактор» — они опять стараются определить то сочетание общественных сил, которыми было в последнем счете вызвано преобладание этого фактора. Вот и все» [1]).

Эти замечательные строки следует перечитывать всякому, желающему быть «критиком-марксистом».

Все это мы говорим для того, чтобы показать, какая пропасть лежит между марксистским методом в литературоведении и тем, что преподносят нам под видом теории социального заказа. Она грешит всеми пороками, от которых предостерегают и Энгельс и Плеханов.

Плеханов, как бы предчувствуя позднейшую вульгаризацию вопроса о новаторах и охранителях, писал по этому поводу [2]):

«... По мере того, как развиваются производительные силы общества, изменяются и существующие внутри него отношения между людьми. Однако, новые общественные отношения не сразу и не сами собой возникают на основе новых производительных сил. Это приспособление должно явиться *делом людей*, результатом борьбы между охранителями и новаторами. Тут-то и открывается широкое поле для личной инициативы. Гениальный общественный деятель раньше и лучше предвидит те перемены, которые должны совершиться в общественных отношениях. Такая выдающаяся дальновидность ставит его в противоречие со взглядами его сограждан; он может оставаться в *меньшинстве* до самой смерти, но это не помешает ему быть выразителем *общего*, представителем и указателем предстоящих перемен в общественном устройстве. Вот это-то *общее* и составляет его силу, которой не отнимут у него ни насмешки, ни оскорбления, ни остракизм, ни цикута. Для оценки этого общего новейшие материалисты апеллируют к состоянию общественных производительных сил».

О, разумеется, П. С. Коган или Осип Брик тут-то и скажут, что Плеханов выражает именно точку зрения «социального заказа». И сделают это потому, что, цепляясь за слова, они не хотят понять, как противоречат эти слова анализу Плеханова. Сказать, что новатор выполняет социальный заказ класса, еще не пришедшего к власти, — значит ничего не сказать по существу. Тов. Замошкин правильно говорит по этому

[1]) Цит. по сборнику статей «В. Г. Белинский», Госиздат, 1923, стр. 203—204.
[2]) Там же, стр. 207.

поводу: «Перед нами плеоназм — ярчайший случай бедности мысли, когда слово заступает место отсутствующей мысли». Это — во-первых. А во-вторых, — эстетическое новаторство не означает обязательно смены одного господствующего класса другим.

В книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Плеханов подробнейшим образом говорит об этом. «*Психология* общества приспособляется к его *экономии*. На данной *экономической основе* роковым образом возвышается соответствующая ей *идеологическая надстройка*. Но, с другой стороны, каждый новый шаг в развитии производительных сил ставит людей в их повседневной житейской практике в новые взаимные положения, не соответствующие отживающим отношениям производства. Эти новые, небывалые положения отражаются на психологии людей, очень сильно ее изменяют. В каком же направлении? Одни члены общества отстаивают старые порядки, это люди застоя. Другие — те, которым не выгоден старый порядок, — стоят за поступательное движение; их психология видоизменяется в направлении тех *отношений производства, которыми заменятся со временем старые отжившие экономические отношения*. Приспособление психологии к экономии, как видите, продолжается, но медленная психологическая эволюция *предшествует* экономической революции» [1]).

Не требуется большого труда, чтобы метод этого рассуждения перенести на явления литературы. Поскольку литература как искусство вообще вырастает из общественной психологии, в свою очередь своими превращениями обязанной экономической основе, постольку изменения в области психологии отражаются в идеологиях, в искусстве, в литературе. Изменения литературных вкусов и все вообще литературные эволюции и революции — непосредственно связаны с этими молекулярными процессами, происходящими в общественной психологии. Поскольку идеологические формы, раз возникнув, начинают испытывать воздействия множества параллелограмов сил постольку литературное развитие приобретает движение и формы очень многообразные и замысловатые, не поддающиеся элементарному раскрытию. Оттого-то иногда литературные революции не совпадают с революциями политическими: они могут происходить в реакционные эпохи, при господстве реакционного класса и наоборот — в эпоху революции, несмотря на благоприятнейшие внешние условия — литература может переживать период депрессии, реакции или стабилизации. Необходимо при этом помнить, что развитие литературных форм совершается в иллюзии полной духовной свободы, как если бы никакого регулирующего механизма не было. Это характерная черта развития идеологий. Именно ощущение независимости составляет особенность литературной и вообще эстетической эволюции. И борьба за новые литературные формы происходит так,

[1]) Изд. соч., т. VII, стр. 202.

как если бы эти литературные формы и были той основной ценностью, за которой нет никакого «социального эквивалента». Социальный смысл, объективное значение, зависимость от тех или других общественно-экономических факторов найдет и укажет критика. Сам же художник может этой своей зависимости не ощущать. Такова психология творчества и с этим ничего не поделаешь. В этом именно смысле можно говорить писателю: «Ты думаешь, что ты летишь, но ты пущен чьей-то рукой» — рукой невидных и часто непонятных ему социальных процессов. Крупнейшую ошибку именно с точки зрения диалектического материализма совершают те вульгаризаторы, которые не хотят признать иллюзию свободы, необходимую для художественного воображения. Объективную, несознаваемую зависимость художника от социальных процессов они хотят перевести в субъективный план и сделать руководящим началом для писателя. Эта связь уже *дана художнику в его миро-ощущении*, в его психологии: его взгляд на мир детерминирован в общих чертах. Навязывание же художнику роли «мастера», выполняющего «заказ»— при всех оговорках наших «*теоретиков*» означает лишь примитивизацию представлений о творческих процессах или непризнание социального детерминизма. Полемизируя с противниками марксизма, Плеханов писал:

«Взгляд Маркса на историю, напр. философии, часто понимается приблизительно так: если Кант занимался вопросами трансцендентальной эстетики, если он говорил о категориях рассудка или об антиномиях разума, то у него это одни фразы: ему в действительности вовсе не интересны были ни эстетика, ни антиномии, ни категории; ему нужно было только одно: доставить классу, к которому он принадлежал, т. е. немецкой мелкой буржуазии, как можно больше вкусных блюд и «прекрасных невольниц». Категории и антиномии казались ему прекрасным средством для этого, вот он стал «разводить их».

Эти удары направлены против вульгаризаторов. Точка зрения Шулятикова была приблизительно такова. Грубая подмена голым экономическим интересом сложной ткани борьбы идеологических форм и характеризует вульгаризатора. Плеханов, приведя эту пародию, замечает:

«Нужно ли уверять, что это совершеннейшие пустяки? Когда Маркс говорит, что данная теория соответствует такому-то периоду экономического развития общества, то он вовсе не хочет сказать этим, что мыслящие представители класса, господствовавшего в течение этого периода, сознательно подгоняли свои взгляды к интересам своих более или менее богатых, более или менее щедрых благодетелей.

Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, но не они двигали вперед человеческий разум. Те же, которые действительно двигали его, заботились об истине, а не об интересах сильных мира сего» [1]).

Это не в бровь, а в глаз теоретикам «социального заказа».

---

[1]) Соч., т. VII, стр. 205. «К вопросу о разв. мон. взгляды на ист.».

VIII.

Художник, как производитель идеологических вещей, находится в центре многочисленных влияний или, если воспользоваться терминологией Энгельса, он оказывается точкой приложения множества параллелограмов сил. Все они возникают и складываются на почве производственных отношений. Характер этих отношений изменяет сумму и слагаемые этих сил, — но силы эти не даны раз навсегда, количество и комбинации их соединений многообразны — отсюда многообразие и сложность анализа, какого требует вырастающее на этой почве искусство. Вульгаризаторы *подменяют «производственные отношения» экономикой*, принимая ее как единственный и непосредственно действующий фактор. Здесь — главная ошибка вульгаризаторов. Сама экономика — явление производное. Она является одним из основных факторов, влияющих на развитие идеологии.

Теория «социального заказа» напирает именно на этот фактор. Им на помощь спешат формалисты, выдвигая «литературный быт». Но литературный быт также один из частных факторов, менее общий и значительный, чем экономика. Если экономика зависит непосредственно от производственных отношений, то литературный быт, в свою очередь, зависит непосредственно от экономики.

Производственные отношения создают определенный быт, от устойчивости и неустойчивости которого зависит эстетическое, философское и всякое иное развитие общественного человека. Город или деревня, профессиональная среда, наличность эстетических влияний или отсутствие их, та или иная фаза политической и экономической борьбы (классовой) в стране, то или иное состояние литературы, родной и иностранной, экономические отношения, политические взгляды, наука и церковь и т. п., — множество параллелограмов сил создает ту или иную общественную психологию, те или иные пристрастия, взгляды, комплексы идей и настроений. Не все они действуют одинаково сильно, иные больше, другие меньше — одни в первую очередь, другие — в последующую, но все они, вместе взятые, являются конкретными непосредственными проявлениями подземного действия основного и главного фактора — производственных отношений людей, возникших и развивающихся на базе определенных условий производства. Раскрывая механизм этих влияний, научное литературоведение может раскрыть «тайны» художественного творчества, выяснить его социальный характер, установить социальные связи отдельных писателей и целых литературных направлений. Именно таким путем мы, принимая тезис об общественном бытии, определяющем сознание общественного человека, сумеем, не вульгаризуя марксистского метода, не превращая его в таблицу умножения, учитывая сложность материала, вскрывать глубочайшие и многообразнейшие изменения, какие наблюдаются в художественном творчестве.

IX.

Не то, разумеется, плохо, что некоторая часть писательства, чуждого пролетариату психологически, пожелала теорией социального заказа засыпать пропасть между ним и собою. Напротив: это очень хорошо, поскольку делается искренне и честно. Можно даже сказать, что в социальном смысле эта попытка — этап на пути деклассированной интеллигенции от буржуазии к пролетариату. Плохо лишь то, что теория «социального заказа» оказалась, да и не могла не оказаться на потребу всем тем, кто, не скрывая своей чуждости пролетариату и его делу, получил возможность формально прикрыться этой теорией. Плохо еще то, что теория эта возникла и получила обоснование, когда пролетариат оказался у власти. Вот если бы нашлись мелкобуржуазные писатели, которые, отрываясь от буржуазии, стали бы выполнять «социальный заказ» пролетариата, когда он находился под царским и капиталистическим гнетом — другое дело. Но в то время около него было несколько своих людей, отказывающихся ныне работать под флагом «социального заказа». А многие из тех, кто теперь «социальным заказом», как красным бантом в феврале семнадцатого года, обнаруживает свою революционность — в то время либо эпатировали буржуазию (и это было очень хорошо), либо слагали славословия царю (что хуже). С пролетариатом же в то время не шли ни те, ни другие. Когда же пролетариат в смертной схватке оказался победителем, взял власть, сделался господином положения, обладателем «типографий и денег на покупку книг», тогда-то вот и обнаружилось, что есть масса желающих выполнять именно его, пролетариата, «заказ», работать на него, как на поильца и кормильца.

В «социальном заказе» следует поэтому различать два варианта. *Первый*, теоретический, пытается обосновать наличность некоего социального «давления», «веления», приказа эпохи.

Второй вариант представляет толкование заказа не в смысле «социальном», — но в смысле «*реальном*». Практически в нашем литературном быту торжествует именно последний вариант. Вчерашние буржуазные поэты, эстеты, богемцы, нигилисты, кривляки и просто бездарные мазилки, толкаясь локтями, наперебой, захлебываясь, задыхаясь, спешат, торопятся потрафить новому «социальному заказчику», строчат оды, приветствия, «выдержанные» (в 60 листов) романы, героические повести, идеологические рассказы, льстят, славословят, халтурят, под флагом «социального заказа». Но все это делается поверхностно, не искренно, не в силу органической потребности писать так, а не иначе, а вследствие соображений открыто «экономического» характера. Теория «социального заказа» «идеологически» обосновала право на халтуру, на литературное подхалимство, на фабрикацию подделок.

Гос. Публичная Библиотека Ленинград

Говоря о Мольере, П. С. Коган указывал, что Мольер выполнял «заказ» короля — «властителя жизни» потому, что «не чувствовал себя оторванным от *того класса, которому служил*, напротив того, был его органической частью, и именно поэтому так прекрасно выполнял его заказы». Он не замечает, что, если дело с Мольером обстояло именно так, то ведь *суть была не в «заказе»* (к тому же «короля Франции», не принадлежавшего к буржуазному классу), а именно в *органической связи*, и что, если уж призывать наших поэтов — *то именно к органической связи с властителем жизни, к переходу на его точку зрения, к слиянию с ним, а не к выполнению его «заказа»*.

Сначала сделайтесь пролетарскими революционерами, усвойте его психологию и идеологию, овладейте пролетарской точкой зрения,— тогда вы станете пролетарскими писателями и художниками. Вот с каким призывом надо обратиться к молодым поэтам! Не в заказе дело, а в точке зрения. Теория же «социального заказа» упирает именно на заказ, хотя должны же его теоретики понять, что этим именно они и создают для всякого рода ловкачей, подхалимов и прихлебателей идеологическое обоснование врать во славу пролетариата, лезть к нему с литподделками, требовать от него типографий и денег, ибо, он «заказчик», ибо они работают «на него», на «поильца и кормильца», — на «господствующий класс». Это совсем не та установка, которой требует пролетариат.

Здесь мы подходим к коренному пороку «социального заказа». Основной тезис этой теории заключается в том, что она устанавливает непосредственное влияние рынка, покупателя, заказчика на художественное творчество. Это подчеркнуто О. Бриком, это мотивировано П. С. Коганом. В полемическом задоре П. С. Коган предлагает даже «сорвать последние покровы идеализации» с «чела» поэта, «служителя муз», с «жреца Аполлона». Необходимо, — пишет он, — более прозаически исследовать грань, отделяющую художника от ремесленника.

«Сбросить покровы идеализации» — означает, очевидно, обнажить материальную зависимость художника от того или иного господствующего класса.

О. Брик дополняет: надо «служить» господствующему классу, «работать по заданиям руководящего класса».

О, мы, разумеется, не против того, чтобы писатели и художники «служили» пролетариату и выполняли его «задания». Но мы за то, чтобы служба эта была за «совесть», а не за «страх». Чтобы эта работа не была обусловлена тем фактом, что в руках пролетариата типографии и деньги. Это обстоятельство, разумеется, имеет огромное значение для художников и писателей. Но было бы гибельным для советской культуры, если бы этот мотив играл главную роль в обращении нашего искусства на службу пролетариата. Мы хотим, чтобы этот переход произошел не в силу одного этого обстоятельства. Это означало бы простое «приспособление» писателей и художников, но не искренний пере-

ход на сторону пролетариата. А именно такого искреннего, честного перехода, не прикрывающегося «социальным заказом», хочет пролетариат.

Разумеется, типографии и деньги, и вообще мощь государственной власти оказывает огромное влияние на развитие искусства. Этот пресс усиливает приток художников и писателей к пролетариату. Но вот здесь-то и заложена опасность: практически — она грозит тем, что советское искусство может быть наводнено подделками, написанными в буквальном смысле «по заказу». Недостатка в таких подделках действительно нет. Мы эту волну называем «халтурой».

Нельзя отрицать влияния политического и экономического господства на искусство. Но в теоретическом плане необходимо понимать, что влияние нового класса на развитие искусства идет не путем голого принуждения или, вернее, — не здесь находится главный рычаг влияния нового класса. *Не в том сила, что художники и писатели делаются материально зависимыми от пролетариата.* Это облегчает переход, но не обусловливает его. Вся *сила в том, что, захватив власть, перестраивая общественные отношения, новый класс является выразителем смены производственных отношений. Реорганизуя общество, он создает новые формы бытия. С приходом нового класса рушатся старый быт, старые общественные отношения, возникают новый быт и новые его формы. Вот именно — появление этих новых бытовых отношений, новых форм, новых учреждений, новых порядков, новых потребителей, новых общественных, политических и других факторов и создает новую картину,* **меняет психику общественного человека, его вкус, точки зрения, пристрастия.** Вот тут-то, при смене этих общественных отношений, *в недрах новой общественной психологии,* и совершается переход художников и писателей на новую точку зрения. Здесь-то и рушатся одни эстетические формы, и возникают другие. В изменившихся общественных отношениях рождается новое искусство, — не в силу того, что появился новый «заказчик», не потому, что появились теоретики, призывающие «на службу», на выполнение «заказа» нового класса, — *но в силу того, что внутреннее развитие искусства с изменением общественных отношений, в результате глубочайших молекулярных процессов выдвигает художников с новым взглядом на мир, с новой психологией, с новыми точками зрения,* а, значит, и с новыми художественными приемами. Так что говорить здесь о «социальном заказе», о замене заказа «скрытого» заказом «открытым», — это значит вульгаризовать смысл событий, и вместе с тем дать «теоретическое» обоснование как раз той части писательства, которая, повинуясь внешним импульсам, литературы не обогатит, ничего нового не выдумает, никакой пользы новому классу не принесет, а лишь создаст смуту, погоню за гонорарами, борьбу за «типографии и деньги», — и в конце концов — поток макулатуры, которая не сумеет послужить даже перегноем будущему.

X.

Наш ответ затянулся — а мы обошли молчанием множество «полемических» замечаний, которыми обильно сдобрены статьи наших противников. Скажем откровенно: мы и не имели намерения отвечать на эти мелкие и по форме, и по существу замечания. Нас интересовала основная тема спора. Мы дали нашим противникам возможность подробно и не торопясь развернуть защиту полюбившейся им «теории». Насколько им это удалось — пусть судит читатель.

Недостаток места не позволяет нам также коснуться ряда интереснейших соображений, высказанных некоторыми авторами против теории социального заказа. Поскольку они оказались сторонниками точки зрения, развернутой автором этих строк, постольку, разумеется, их соображения еще более подчеркивают неосновательность наших противников. Любопытно отметить единодушие, с каким отрицают «теорию» писатели, принадлежащие к разным литературным группам. Понимание творческого процесса, непосредственное, так сказать, ощущение его, дало им возможность в *теоретическом* споре быть ближе к истине, чем наши злополучные теоретики.

Нет необходимости, думается, заменять слово «заказ», словами «наказ» или «приказ». Без предварительного сговора это предлагается сразу несколькими авторами. В разговорной речи можно, конечно, употреблять какие угодно условные обозначения. Обычное словоупотребление богато такими словечками: иногда они полезны, нередко же засоряют язык. Но ведь у нас речь идет о научном понимании художественного творчества, о таком «слове», за которым скрывается теоретическая система. С этой точки зрения — ни заказ, ни наказ, ни приказ просто не нужен. Ничего нового по существу они не внесут в наше понимание отношений художника и класса, но смогут оказаться предлогом для ложных и спорных толкований. Это именно и произошло с термином «социальный заказ». Такова судьба всякого нового слова, которое создано не органической потребностью выразить некое новое содержание, новое понятие, — но случайными причинами частного характера.