

3365026

Мих. Лифшиц

---

ПОЧЕМУ

---

Я НЕ МОДЕРНИСТ?

---



Ф И Л О С О Ф С К И Е Т Е Т Р А Д И

# ФИЛОСОФСКИЕ ТЕТРАДИ





---

# Мих. Лифшиц

---

## ПОЧЕМУ

---

### Я НЕ МОДЕРНИСТ?

---

ФИЛОСОФИЯ ♦ ЭСТЕТИКА ♦ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА



МОСКВА  
ИСКУССТВО – XXI ВЕК  
2009

УДК 1/14  
ББК 87.3  
А 85

ПУБЛИКАЦИЯ

В.М. Герман, А.М. Пичкиян, В.Г. Арсланов

СОСТАВЛЕНИЕ, ПРЕДИСЛОВИЕ, КОММЕНТАРИИ  
В.Г. Арсланов

РУКОВОДИТЕЛЬ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА  
О.А. Макаров

© Издательство «Искусство – XXI век», 2009  
© М.А. Лифшиц, авторский текст, 2009  
© В.Г. Арсланов, составление, предисловие,  
комментарии, 2009  
© И.В. Балашов, художественное  
оформление, макет, 2009

**ISBN 978-5-98051-061-9**

# СОДЕРЖАНИЕ

---

В.Г. Арсланов  
КЛАССИКА И АВАНГАРД В СВЕТЕ ТЕОРИИ ТОЖДЕСТВ  
МИХ. ЛИФШИЦА

9



Раздел первый  
**МОДЕРНИЗМ КАК ИНТЕГРИРОВАННЫЙ БУНТ**

**ПОЧЕМУ Я НЕ МОДЕРНИСТ?**

40

**ОСТОРОЖНО – ЧЕЛОВЕЧЕСТВО!**

57

**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КОНСЕРВНОЙ БАНКИ**

87

**МОДЕРНИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ  
БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ**

129

**ФАШИЗМ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО**

156

**ИСКУССТВО И ФАШИЗМ В ИТАЛИИ**

164

**ИСКУССТВО И ФАШИЗМ В ГЕРМАНИИ**

201

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ФАШИЗМ**

276



**Приложение:**

ПИСЬМО МИХ. ЛИФШИЦА – Г.М. ФРИДЛЕНДЕРУ, 22.09.1960

307

«МЫШИ КОТА ХОРОНИЛИ...»

329

ИЗ ПЕРЕПИСКИ МИХ. ЛИФШИЦА С Г.М. ФРИДЛЕНДЕРОМ  
ПО ПОВОДУ СТАТЬИ «ПОЧЕМУ Я НЕ МОДЕРНИСТ?»,

1966–1967

336

М.М. Кораллов

КАК ПОЯВИЛОСЬ ЭССЕ

342



**Раздел второй**

**АБСОЛЮТНОЕ В ИСКУССТВЕ СТАРОМ И НОВОМ**

**НЕОБХОДИМЫЕ РАЗЪЯСНЕНИЯ**

**(Тайны мадридского двора)**

366

Русская иконопись \_\_\_\_\_

**РЕАЛИЗМ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА**

**(с предисловием Н.А. Барской)**

377

Леонардо да Винчи \_\_\_\_\_

**УЛЫБКА ДЖОКОНДЫ  
(с предисловием Д.Г. Гутова)**

404

Д. Веласкес \_\_\_\_\_

**КНИГИ О ВЕЛАСКЕСЕ**

413

А.С. Пушкин \_\_\_\_\_

**ПУШКИНСКИЙ ВРЕМЕННОК (ОБЗОР СТАТЕЙ)**

418

**О ПУШКИНЕ  
(письмо Г.М. Фридендеру, 08.04.1938)**

453

**БЕЗУМИЕ И ИСТИНА  
Комментарии Мих. Лифшица к стихотворениям  
А.С. Пушкина**

468

**ПО ПОВОДУ НЕЗАВЕРШЕННОЙ РАБОТЫ  
МИХ. ЛИФШИЦА О ПУШКИНЕ  
(письмо В.Р. Гриба – Мих. Лифшицу, 22.04.1937)**

487

Л.Н. Толстой \_\_\_\_\_

**ПО ПОВОДУ СТАТЬИ И. ВИДМАРА «ИЗ ДНЕВНИКА»**

491

**О ПОЛЕМИКЕ С И. ВИДМАРОМ  
(из письма Мих. Лифшица – Н.Я. Берковскому, 27.03.1957)**

546

**ЗАМЕТКИ О ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЕ, С. ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ,  
В. МАЯКОВСКОМ, СОВЕТСКИХ ПОЭТАХ  
(из писем Мих. Лифшица – В. Досталу, 1964)**

548

**ЗАМЕТКИ О РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

552

**РЕЦЕНЗИИ МИХ. ЛИФШИЦА НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ  
ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» И «В КРУТЕ ПЕРВОМ»**

565



**Приложение:**

Т.М. Коваленская  
М.А. ЛИФШИЦ И ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ  
(воспоминания)

582

Н.А. Барская  
СВИДЕТЕЛЬ ЗАЩИТЫ  
(воспоминания искусствоведа)

600

О СВОИХ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИХ ПАМФЛЕТАХ  
1950–1970-х годов  
(письмо Мих. Лифшица неизвестному корреспонденту, 20.08.1975)

603



**Указатель имен**

607

# КЛАССИКА И АВАНГАРД В СВЕТЕ ТЕОРИИ ТОЖДЕСТВ МИХ. ЛИФШИЦА

---

Христианство является совершенно противоположным древнему порядку вещей; это не то половинчатое и бес- сильное отрицание (...), а отрицание, полное мощи, на- дежды, откровенное, беспощадное и уверенное в себе. Возьмите «De Civitate Dei» Августина и полемические сочи- нения христианских писателей – вот как надо отречься от старого и ветхого; но так можно отречься, имея новое, имея святую веру.

А.И. Герцен. Письма об изучении природы.

Я думаю, что интегральный модернизм сегодняшнего дня уже настолько приелся и дошел до таких крайностей, что он должен вызвать в конце концов совершеннейшее от- вращения у всех более или менее мыслящих людей, если они не хотят больше этой клоунады, иногда просто забав- ной, иногда политой в избытке кровью, какой является в настоящее время в своих эксцессах вся эта современная иде- логия, весь этот анархо-буржуазный мир.

Мих. Лифшиц. Беседы.

## Феномен Мих. Лифшица

«Независимая газета» в редакционном обзоре книг за 2007 год назвала Мих. Лифшица (1905–1983) «одним из самых загадочных мыслителей советской эпохи»<sup>1</sup>. Это признание прозвучало после того, как в перестроечную горбачевскую эпоху Мих. Лифшиц был, кажется, похоронен навсегда. Его имя и в наши дни нередко отсут- ствует даже в диссертационных списках литературы по эстетике и философии. По какой же причине?

На мой взгляд, по той же самой, по которой «яростные иконо- борцы» 30-х годов (А. Фадеев, В. Ермилов, В. Кирпотин и др.) прес- ледовали Лифшица как «декадента» и одновременно – «почвенни-

---

<sup>1</sup>«Независимая газета». 27 декабря 2007 г, с. 9.

ка», врага марксизма-ленинизма<sup>2</sup>. Они достигли своей цели. Его имя было вычеркнуто из истории советской эстетики, ни одной его строчки не было опубликовано на протяжении более десяти лет – после 1940 г., когда Постановлением ЦК ВКП(б) был закрыт журнал «Литературный критик», духовным лидером которого являлся Мих. Лифшиц<sup>3</sup>. Если имя Лифшица и упоминалось после 1940 г. при жизни Сталина, то в таком же контексте, что и имя другого «врага» советской литературы – писателя Андрея Платонова<sup>4</sup>.

По той же самой причине, по какой для либеральных шестидесятников он стал уже догматиком, а не декадентом<sup>5</sup> (впрочем, и ревизионистом тоже), причем от истинного, творческого марксизма его все еще продолжали отлучать и в 60-е<sup>6</sup>, и в 70-е годы, и даже в начале перестройки<sup>7</sup>.

Это происходило по той же самой причине, по какой он оказался неприемлем для современной интеллигенции, но уже не как

<sup>2</sup>См., например, докладную записку секретарей ССП СССР А. Фадеева и В. Кирпотина «Об антипартийной группировке в советской критике» от 10.II.1940 г., адресованную: «В ЦК ВКП(б) – тов. Сталину, – тов. Молотову, – тов. Жданову, – тов. Андрееву, – тов. Маленкову» // Власть и художественная интеллигенция. 1917–1953 гг. М.: 2002. с. 439–444.

<sup>3</sup>Но отнюдь не главным редактором этого журнала, как иногда утверждают. М.А. Лифшиц не был даже членом редколлегии этого журнала.

<sup>4</sup>См. статью А. Фадеева в «Литературной газете» от 28.03.1953 г., в которой он писал, что теория круговорота М. Лифшица, изложенная им в работе о Дж. Вико, продолжает оказывать вредное влияние на советскую литературу, о чем, по мнению А. Фадеева, свидетельствует творчество В. Гроссмана.

<sup>5</sup>В числе тех, кто обвинял Лифшица в 30-е годы в декадентстве, был и Н. Вильям-Вильмонт, переводчик и издатель сочинений Гете, родственник Б. Пастернака, которому поэт посвятил одно из своих известных стихотворений. В 60-е годы Н. Вильям-Вильмонт признал, что ему стыдно за эту публикацию против Лифшица, в которой творчество Гете интерпретировалось с позиций советского «оптимизма». См. об этом более подробно мои статьи в журналах «Вопросы литературы», 1989, № 8 и «Новое литературное обозрение», 1994, № 7.

<sup>6</sup>См., например, статью В. Непомнящего «Абсурд оригинальности» или «абсурд всеобщности»? (по поводу одной теоретической схемы) // Вопросы литературы, 1964, № 8, с. 161–167. Статья Лифшица «На деревню дедушке», подготовленная к печати в журнале «Новый мир», в которой автор отвечал в числе прочих и В. Непомнящему, была запрещена цензурой в 1965 г.

<sup>7</sup>См. материалы обсуждения книги М.А. Лифшица «В мире эстетики» // Философские науки. 1986, № 5.

враг марксизма, а как «последний марксист» (Н. Дмитриева<sup>8</sup>, Б. Сарнов<sup>9</sup>), «ископаемый марксист» (А. Солженицын).

По той же причине, по какой, вполне вероятно, его снова будут шельмовать как «декадента» или «шпенглерянца» – и первые признаки этого уже налицо<sup>10</sup>. Ибо круг нашей отечественной истории, похоже, в очередной раз замыкается: от либерализма мы стремительно движемся к державности в духе К. Леонтьева.

Так какова же эта причина?

Поскольку Лифшиц всегда оставался одним и тем же – его главные идеи созрели поразительно рано, о чем свидетельствует, например, текст 1927 г. «Диалектика в истории искусства»<sup>11</sup>, то, похоже, Мих. Лифшиц – зеркало, в котором прогрессистская интеллигенция, пожелай она этого, могла бы созерцать свою собственную эволюцию. Но ныне она, подобно басенным существам, известным из русской литературы, предпочитает обращать свой гнев на Лифшица<sup>12</sup>.

Считается, что главный пункт расхождения Лифшица с либеральной интеллигенцией – это его критика модернизма. Но критика модернизма, возмущавшая прогрессистов в 1960–80 гг., сегодня уже не кажется возмутительной в российских академических кру-

<sup>8</sup>См. статью Н.А. Дмитриевой «М.А. Лифшиц» // Мир искусств. Альманах. – М.: 1997. с. 66–88. Рукопись этой статьи, которую автор передала в архив Мих. Лифшица, носит заголовок «Последний марксист».

<sup>9</sup>См. мемуарные заметки Б. Сарнова о Мих. Лифшице под названием «Последний марксист», опубликованные в его статье: «Невыдуманные истории». // Вопросы литературы, 2007, № 6.

<sup>10</sup>Вчерашние либералы (в лице Л. И. Сараскиной) вновь становятся ортодоксами, озабоченными разрушением «русской классики» со стороны таких «нерусских» людей, как, например, Мейерхольд. См. материалы дискуссии в клубе «Свободное слово» при Институте философии РАН, где прозвучали слова: «... Не за горами то время, когда Лифшиц вновь окажется «декадентом» // Свободное слово. Альманах 2004/2005. М.: 2005, с. 372–393.

<sup>11</sup>*Лифшиц Мих.* Собр. соч. в трех томах. Т. I. М.: 1984. с. 223–240.

<sup>12</sup>Кстати, заметим, что именно приверженность принципу «зеркальности» отличает Лифшица от постмодерниста, который может быть подобием всего на свете, может предстать публике, например, поклонником ленинской теории отражения, то есть теории зеркальности, и самым почтительным лифшицианцем – и притом без всякой видимой иронии. Иронию заменяет особый знак для посвященных, умственная оговорка, которая, пишет Лифшиц, «есть старое изобретение отцов-иезуитов, предназначенное для того, чтобы сделать недействительной любую клятву, произнесенную вслух». Так серьезная идея превращается в симулякр.

гах, сильно поправевших (вплоть до черносотенства). Например, католический критик модернизма Г. Зедльмайр, в отличие от Лифшица – ныне весьма почитаемая среди наших искусствоведов фигура, несмотря на (или благодаря?) искреннее и продолжительное увлечение им фашистской идеей.

Может быть причина в том, что Лифшиц, как признавала Н.А. Дмитриева, человек безусловной личной честности, больших знаний и таланта, никогда не подыгрывавший властям, жил в вымышленном им мире и потому обрек себя на одиночество и изоляцию? Ведь и сам Лифшиц писал, что он живет в «искусственном мире», мире марксизма<sup>13</sup>.

Но мало ли людей сегодня живут в «искусственных мирах»? Если верить философам, то виртуальность, или искусственность – главное качество современного бытия, в котором реальные образы реальных вещей заменены симулякрами. Если хочешь быть «своим», быть как все, то погружайся в какой-нибудь искусственный мир, от компьютерных игр и порнофильмов до постмодернистских текстов и современной музыки, которая оглушает своими пронзительными звуками и тупыми ритмами. И даже погружение в марксизм не может быть абсолютным препятствием для того, чтобы стать «своим», если это марксизм-симулякр (то есть неомарксизм – от Франкфуртской школы до отечественных «младомарксистов», поклонников т.н. деятельностной концепции сознания). Самый тупой ортодокс найдет свое гнездышко или может прибиться к «стае», для этого нужно одно: чтобы ваш ортодоксальный марксизм стал симулякром, вроде марксизма нынешней КПРФ.

Только марксизму Мих. Лифшица нет места в этом мире. Значит, его «искусственный мир» отличается от господствующих симулякров.

Как превратить идею в симулякр и тем самым дать ей шанс на успех? Для этого ее необходимо разбавить хотя бы капелькой сознательной неправды<sup>14</sup>. Если бы, например, Б. Сарнов написал правду о Лифшице и его позиции, имел бы он шанс оставаться в числе

<sup>13</sup>Лифшиц Мих. Pro domo sua. // Новое литературное обозрение. 2007, № 88, с. 87.

<sup>14</sup>Впрочем, секрет создания полемических симулякров стар как мир. Читая статью А. Стеценко (псевдоним Е. Усиевич, И. Саца и В. Александрова) «О приемах полемики и о споре по существу»: «Одни аргументируют, другие фальсифицируют. (...) Ваш противник солгал в четырех строчках; вам, чтобы ему ответить, понадобятся, может быть, четыре страницы. Это длинная

наиболее читаемых сегодня литературоведов? Б. Сарнов – мастер своего дела, двумя-тремя фразами он расправился и с М. Лифшицем. Попробуем выяснить, как такое ему удалось.

Б. Сарнов сообщает читателю: «Не только над консервной банкой, объявленной последним словом наисовременнейшего искусства, глумился в этой своей статье Михаил Александрович (...). Все эти замечательные достижения современного «антиискусства», достойные в лучшем случае газетного фельетона, для «последнего марксиста» стали предметом глубоких философских построений, поводом для размышления о заблуждениях чуть ли не всей мировой (западной, конечно) живописи. (...) Ответ ясен и недвусмыслен. Да, во всем виноват Сезанн»<sup>15</sup>.

Если, согласно Сарнову, поп-арт и хеппининг достойны только газетного фельетона, а не глубоких философских размышлений, то одним махом он «опроверг» не только Лифшица, но и все современное искусствоведение, которое посвящает куда более скандальным, чем попартовская консервная банка, явлениям искусства самые глубокомысленные построения. Пусть он полистает, например, «Художественный журнал», сотрудники и авторы которого не один год представляют российское искусство на Венецианской Биеннале. Неужели Б. Сарнов – такой радикальный отрицатель? Нет, эта роль не для Сарнова. Поэтому посмеявшись для вида над «консервной банкой», он тут же дает задний ход. Ибо он потешается вовсе не над современным искусством, напротив, Б. Сарнов ставит его в один ряд со «всей мировой (западной, конечно), живописью». На самом деле он иронизирует над Лифшицем, который якобы над этой консервной банкой глумился, считая заблуждением *всю западную живопись* (именно таков буквальный смысл написанной Сарновым фразы). Что, конечно, такая же неправда, как и приписываемая Лифшицу дурацкая идея, будто «во всем виноват Сезанн».

Что же писал Лифшиц в статье сорокалетней давности «Феноменология консервной банки», о которой счел нужным ныне

---

история. К тому же, когда спор переводится в такую плоскость, читатель начинает сердиться; опять они обвиняют друг друга в подтасовках и перекрутках, в искаженных цитатах, опять «курсив мой», опять «подчеркнуто мной»; хватит, я этого больше не читаю. Ваш противник именно на это и рассчитывает; он надеется на то, что читатель услышит и запомнит его выкрики и в существе дела разбираться не будет» // Литературный критик. 1940, № 2, с. 57.

<sup>15</sup>Сарнов Б. Невыдуманные истории. // Вопросы литературы, 2007, № 6, с. 370.

вспомнить Б. Сарнов? Вот, к примеру: «От сердитой насмешки над трюкачеством до наивного или дипломатического примирения с ним один только шаг»<sup>16</sup>. Именно так: насмехаясь «над трюкачеством», Б. Сарнов тут же дипломатически примиряется с ним, не делая даже шага, соединяя крайности в одной фразе.

Этот метод имеет давнюю историю, о которой рассказывает Мих. Лифшиц. «В подавляющем большинстве случаев мои критики, – писал он в числе прочих о Д. Лихачеве, – высказываются против модернизма, но требуют более тонкого и дифференцированного подхода к делу...»<sup>17</sup>. Как же отделить хорошее от плохого в модернизме? Нельзя смешивать, утверждали Д. Лихачев и его соавторы, такие явления, как, например, символизм А. Блока, живопись Рериха или Ван Гога с «кретиническими заявлениями немецкого дадаиста Швиттерса» о том, что всякий плевок художника есть искусство<sup>18</sup>.

Но, напоминает Лифшиц, «кретином ругала Швиттерса немецкая публика, когда он вместе с режиссером Роланом представил ей образцы своего нового театра, но сам он кретином не был. Да и вообще, – продолжает философ, – когда речь идет о модернизме, дело во все не в том, что существуют кретины, а в том – почему умные люди или, во всяком случае, вполне сознательные существа хотят казаться крестинами. Курт Швиттерс принадлежит к числу лидеров, известнейших деятелей модернистского движения... (...) Курт Швиттерс – основатель целого направления, так называемого «мерцизма»...(...). Но главный сюрприз для ученого совета (Д. Лихачева и его соавторов – В. А.) состоит в том, что Швиттерс причастен к антифашизму. Уместно ли относить к числу крестинов и шизофреников деятеля искусства, чьи произведения были по специальному указанию гитлеровского правительства изъяты из всех немецких музеев?»<sup>19</sup>

Д. Лихачев и его единомышленники в своих суждениях о К. Швиттерсе были, скажем дипломатично, неосторожны. «Однако, – продолжает Лифшиц, – ученый совет оказывается способным даже

<sup>16</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах, т. III. М.: 1988, с. 467.

<sup>17</sup>Лифшиц Мих. Осторожно – человечество! // Лифшиц Мих. Искусство и современный мир. М.: 1978, с. 33.

<sup>18</sup>Гинзбург Л., Лихачев Д., Максимов Д., Рахманов Л. Осторожно – искусство! // Литературная газета. 15. II. 1967 (цит. по ст.: Лифшиц Мих. Либерализм и демократия. // Лифшиц Мих. Искусство и современный мир. С. 75).

<sup>19</sup>Лифшиц Мих. Либерализм и демократия. // Лифшиц Мих. Искусство и современный мир. С. 75–76.

на «массовые осуждения»! Так, например, в качестве образца «эстетизированной шизофрении» авторы коллективного письма называют поп-арт»<sup>20</sup>.

В наши дни консервная банка супа «Кемпбелл» вошла если не в Лувр, то в Третьяковскую галерею, где осенью 2005 года состоялась грандиозная выставка работ Энди Уорхола, сопровождаемая самыми почтительными комментариями сотрудников галереи и отечественной прессы (Б. Сарнов пишет о поп-арте так, как будто бы он об этом не слышал). Ни одному либеральному автору (насколько мне известно, и Сарнову тоже) не пришло бы сегодня в голову называть выставку одного из главных творцов поп-арта «эстетизированной шизофренией», достойной только газетного фельетона. Удивительная эволюция духовных лидеров нашего общества была предсказана Лифшицем более сорока лет тому назад. «...Завтра, – предупреждал он Д. Лихачева, – под давлением движущейся на нас тучи общепринятых и отпечатанных на альбомной бумаге искусствоведческих мнений весь ученый совет будет возмущен», если кто-нибудь посмеет назвать Энди Уорхола кретином, а поп-арт – шизофренией. Даже скотоложество О. Кулика (признанного во всем мире) и публичный онанизм А. Бренера приобрели ныне музейный оттенок (одна известная мне доктор искусствоведения, специалист по живописи Возрождения, утверждает, что А. Бренер – «тонкой души человек», и самое интересное заключается в том, что это – правда).

Итак, концепция модернизма Лифшица обладает важнейшим качеством научной теории – предсказательной силой. Не обращать на этот факт внимания – значит, отворачиваться от неприятных для тебя истин, возводя тень на плетень. С теми читателями, у которых на плечах голова, а не качан капусты, мы пойдем дальше. Впрочем, в скобках напомним слова Андрея Платонова, сказанные еще в 30-е годы: дураков нет, есть подлецы, которым выгодно казаться дураками.

## Три пункта критики модернизма

Современный человек обожает определения, он любит, когда все разложено по полочкам, принимая поверхностно-рассудочную и потому нередко ложную систематизацию за строгую научность. Обыватель (каких немало среди людей, увенчанных высокими на-

---

<sup>20</sup>*Лифшиц Мих.* Либерализм и демократия. // *Лифшиц Мих.* Искусство и современный мир. С. 76.

учными степенями) игнорирует азы настоящей научной систематизации, согласно которой все определения недостаточны, ограничены (см. об этом слова В.И. Ленина в начале лекции Мих. Лифшица о русской иконе в настоящем сборнике). Чрезмерная страсть к определениям и разложению всего по полочкам была характерна, например, для литературного стиля и стиля мышления Сталина.

«... Дайте нам определение модернизма, прежде чем судить о нем» – писали Мих. Лифшицу некоторые читатели (см. статью «Осторожно – человечество!»). Определение дать можно, отвечал ученый, однако в качестве предварительного условия это вовсе не обязательно. Так, люди до сих пор не знают, что такое рак, а все-таки вынуждены говорить о нем и практически умеют его отличать от других явлений в человеческом организме (там же).

Определения модернизма (авангардизма) у Мих. Лифшица есть. Вот одно из них: «Не имея желаний навязывать другим свои убеждения и вкусы, должен признать, что так называемый авангардизм представляется мне иногда простым шарлатанством, иногда – злонамеренной тенденцией, иногда же – общественной болезнью даровитых и честных людей, но чаще всего – «пересоленной карикатурой на глупость», по выражению Льва Толстого»<sup>21</sup>.

В этом определении модернизм предстает как некий симулякр, который раздваивается и расслаивается, ускользая, подобно Протею, от какой бы то ни было определенности и однозначности. Модернизм и в самом деле реальный симулякр, и этот факт нам нужно усвоить *как исходный пункт исследования* этой социальной болезни. Между прочим, Лифшиц в другом месте приводит наблюдение современных медиков, согласно которому раковые клетки побеждают в том случае, когда им удастся обмануть организм, посредством повышенной активности имитируя здоровье. Сила модернизма, авангарда, постмодернизма – в мимикрии. Понять эту социальную болезнь можно только в том случае, если мы узнаем, *какую* реальную общественную и духовную потребность *и как* они имитируют, подменяют и тем самым нейтрализуют, сохраняя старое зло. Публицистика Мих. Лифшица о модернизме – прежде всего строгое научное исследование, которое позволяет в конце концов схватить симулякры разного рода «за жабры» и вытащить их из воды, подобно налиму, на свет божий. По итогам своего анализа модернизма Лифшиц дает вполне *однозначное* определение модернизма, и мы с ним обязательно познакомимся.

<sup>21</sup>Лифшиц Мих. В мире эстетики. Статьи 1969–1981 г. М.: 1985, с. 27.

Но для того, чтобы всесторонне постигнуть это конечное однозначное определение, необходимо пройти ведущий к нему извилистый путь (который в то же время и есть метод познания предмета). На этом пути, мне кажется, можно условно выделить три пункта, три важных поворота мысли Мих. Лифшица. Переходим к их изложению.

\* \* \*

Академик Д.С. Лихачев и его соавторы, характеризуя поп-арт как шизофрению, «ссылаются, – пишет Лифшиц, – на мою статью о «попизме»<sup>22</sup>. Честное слово, дорогой читатель, ничего подобного я не писал. Если поп-арт можно рассматривать как яркое проявление болезни духа, заложенного во всяком искусстве этого типа, то речь идет о социальном безумии в смысле записок доктора Крупова. Я даже специально подчеркивал, что старые методы критики «эстетизированной шизофрении» и прочего маразма никуда не годятся»<sup>23</sup>. В самом деле, модернизм *во всех его проявлениях, включая и постмодернизм* – вовсе не маразм, он предполагает, писал Лифшиц в статье 1966 года (и этот взгляд был свойственен ему всегда, с конца 20-х и вплоть до последних дней), «сложную метаструктуру духа»<sup>24</sup>.

Социальное безумие, как и другие виды зла, такие как обыкновенная человеческая глупость, невежество и ложь имеют свою *необходимость и, следовательно, разумность* в рамках определенных общественных систем – факт, ярко и парадоксально обрисованный Мандевилем задолго до М. Фуко. Ведь и болезни, как известно, необходимы для здоровья. «...Выставка старого барахла или консервных банок не более маразм, чем смена президента посредством скорострельной винтовки или война как путь экономического процветания»<sup>25</sup>. Ложь сильна не только тем, что имеет видимость истины, но прежде всего тем, что она получает поддержку определенной реальности, имеет основание в *объективной кривде, кривизне объективного мира*. **Таков пункт первый критики модернизма у Мих. Лифшица.**

<sup>22</sup>Речь идет о статье 1966 г. «Феноменология консервной банки».

<sup>23</sup>Лифшиц Мих. Либерализм и демократия // Лифшиц Мих. Искусство и современный мир. С. 76.

<sup>24</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах, т. III. С. 473.

<sup>25</sup>Там же, с. 467.

Г. Зедльмайр видит духовное основание модернизма в утрате Бога, в пантеизме, а затем и атеизме XVIII века, в результате которого происходит «разрыв между человеком и Вселенной»<sup>26</sup>. «Человек в природе становится одиноким»<sup>27</sup>, «утрата реальности Бога нарушает первоначальное чувство реальности вообще, делает человека анти-реалистом, «идеалистом», фантастом. Налицо, – заключает немецкий ученый, – аналогия с индивидуальным безумием, состоящим как раз в нарушении адекватного восприятия реальности»<sup>28</sup>.

Согласно Лифшицу, объективные предпосылки этого социального безумия еще глубже, чем у нигилистических духовных движений XVIII века: «Роковое положение человека среди вещей заключается, вообще говоря, в том, что он свободен от непосредственного диктата своей физической природы. Это двусмысленное существо отличает себя от самого себя, сознает свое существование как проблему»<sup>29</sup>. Другими словами, *сознательность* человека делает его добычей такой болезни духа, как модернизм, подобно тому как биологическая природа человека делает его добычей болезнетворных вирусов и раковых клеток.

Разумеется, это слишком общая постановка вопроса: ясно, что животное не восприимчиво к явлениям авангарда, так же как, например, и к денежным знакам. Но далее возникает по-настоящему сложная проблема. Когда люди ради денежных знаков, то есть особго рода бумажек, трудятся от зари до зари – это безумие или нет? Деньги, конечно, условность, знак, но этот знак – носитель реальных отношений в рыночной экономике. Когда вы получаете телеграмму, способную вас убить, что вас убивает – бумажка или реальное событие, о которой эта бумажка извещает?

Работа ради денег не безумие, когда деньги служат обеспечению жизни вас и ваших детей. Но когда погоня за деньгами превращается в самоцель, когда она, как у скупого рыцаря, убивает конкретную реальную жизнь, причем и самого скупого тоже – это безумие. Поскольку сказанное выше очевидно, сделаем еще один шаг вперед. Представляет ли безумие скупого рыцаря только его личное заблуждение, с которым можно справиться посредством убеждения, просвещения и воспитания?

<sup>26</sup>Зедльмайр Г. Утрата середины. (пер. с нем. Ванеяна С.С.) М.: 2008, с. 131.

<sup>27</sup>Там же, с. 178.

<sup>28</sup>Там же.

<sup>29</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах. Т. III, с. 468.

В самом деле, погубить и свою жизнь, и жизнь других людей ради денег, как это делает Гобсек – явная глупость. Но разве Гобсек или старик Гранде – дураки? Нет, это умные люди, которых на мякине не проведешь, люди дела, чуждые всякого романтизма. Выходит, их горе, их безумие – от ума? И не только от ума, но, что еще обиднее – от их трезвости, от незаурядной энергии, способности действовать смело и решительно, а главное, *успешно*. Гобсек, дошедший в конце жизни до плюшкинского маразма – корсар рыночного общества, не лишенный своеобразного кодекса чести и демонического обаяния, писал Мих. Лифшиц в статье «Художественный метод Бальзака».

Этот парадокс встал перед человечеством во весь рост еще во времена Шекспира. Маркс показал, что *самовозрастание стоимости как самоцель* есть объективный ум капиталистической экономики, та высшая необходимость общественной системы, которая прогрессирует, высасывая из людей жизнь, их рабочую силу. Капиталист – персонифицированный капитал, ибо его ум, деловая хватка и трезвость проявляются именно в том, что он подчиняет свой бедный частный умишко уму объективному – бессознательному уму социального прогресса, именуемого капиталом. Поэтому он успешен, поэтому его деятельность *объективно необходима и прогрессивна*. Вот почему читать мораль Гобсеку или Гранде – не только бесполезно, но и глупо. «Честное» и «благородное» сознание, ярко обрисованное Гегелем в «Феноменологии духа», оказывается не только гораздо глупее, но лицемернее и подлее сознания Гобсека или другого литературного персонажа – племянника Рамо.

Всякая условность, знаковость по природе своей двусмысленны или таят в себе двусмысленность. Раздвоение, изначально присущее двусмысленному существу, отличающему себя от самого себя, достигло в современной цивилизации совершенно гипертрофических форм. Вместо того чтобы копить сокровища как Гобсек, современный «персонифицированный капитал» тратит миллионы на покупку чистого ничто, знака ничто – произведений постмодернизма. Уничтожение произведенного продукта в тех или иных формах всегда было свойственно рыночной экономике как условие ее процветания и прогресса, но ныне самоуничтожение капитала – одно из главных условий его самосохранения. Это не выдумка, а факт, которому посвящена самая серьезная экономическая литература. Так почему же вы удивляетесь, когда консервная банка триумфально шествует в Лувр, сметая все на своем пути? Почему вы удивляетесь, что намеренное унижение ума, демонстрация полного маразма и дикости – необходимый признак подлинно *современ-*

ного человека? Его *особого*, современного ума, его *особой* чести и благородства?

В своих статьях о модернизме Лифшиц показывает, что победа всякого мусора над искусством в прямом смысле слова – общественная необходимость, или объективный разум современной цивилизации. «Таким образом, само понятие блага принимает *условный* характер. Коренная и, можно сказать, массивованная условность, доведенная иногда до парадокса, присуща всей буржуазной цивилизации, и эта черта особенно наметилась в последние десятилетия»<sup>30</sup>. «Полвека назад в моде была одна философская система, утверждавшая, что все истины суть только полезные фикции и все существует только *als ob*, как если бы оно существовало. В рамках той общественной системы, которую описывает Дэвид Рисмен, обыватель живет не на самом деле, а как если бы он жил – живет в условном мире номинальных, навязанных ему, а не действительно существующих качеств»<sup>31</sup>.

Вот здесь и начинается радикальное отличие позиции Лифшица от апологетических теорий «массового общества» и «массовой культуры», с одной стороны, и с другой – от критической теории общества Франкфуртской школы и западной левой, марксистской в частности, социологии вообще. По сути, и первая социология (апологетическая) и вторая (критическая) сводятся к одному: если глупость, маразм, зло общественно *необходимы*, представляют собой ум и честь в обществе симулякров, то разница между истиной и ложью, добром и злом *стирается*. Да, соглашается Лифшиц, так оно и происходит в объективном сознании массового человека, живущего по принципу *als ob*. Но пока общество и человек существуют, для них *всегда* возможна объективная истина, даже в самых причудливых формах. Человечество *всегда* было способно настроить свою общественную оптику так, чтобы при самой прихотливой игре объективной светотени возникали *правдивые образы* бытия – от древней мифологии до прозы Бальзака, М. Булгакова и автора «Ивана Денисовича».

Модернизм есть такой бунт против безумия и несправедливостей капитализма, который первым делом крушит зеркала, растаптывая ту оптику, которая позволяет человеку верно видеть мир. Как стало возможно, что не современные луддиты, а прежде всего ду-

<sup>30</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах. Т. III, с. 463.

<sup>31</sup>Там же.

ховная элита делает человечество незрячим, заводит в тупик, путая все карты? Ибо зеркальность, способность быть правдивым голосом бытия – главное свойство сознания, которое не умирало даже в самые темные эпохи, включая и наше время. **Таков второй пункт критики модернизма, второй поворот мысли Мих. Лифшица в ответ на вопрос, поставленный самой реальностью.**

Развивая эту тему, Лифшиц и Лукач обращались к идее Маркса, согласно которой разум существовал всегда, но не всегда в разумной форме. Авторы «течения» 30-х годов на примере истории мировой литературы исследовали, как обретается *выход в безвыходных ситуациях*, как настраивается объективная и *правдивая* оптика. Причем чем темнее времена, тем острее, чувствительнее, словно у глубоководных рыб, становился понимающий человеческий глаз. Развитие теории именно в *темные времена* (в чем, согласно В.И. Ленину, сказывается революционное значение реакционных периодов истории) возможно потому, что человеческое сознание опирается не только на реальную кривизну общественного бытия, оно – голос мира *как целого*, голос мира *как единого* Парменида, оно есть идея – *эйдос* Платона и *форма всех форм* Аристотеля. Ибо развивающееся общество при всем его обособлении от природы представляет собой *естественно-исторический процесс*, процесс взаимодействия и единства общества и природы.

Возможно, что в продолжительных московских беседах с Лукачем в 30-е годы Лифшиц объяснял ему, что критерий истины наряду с общественной практикой включает в себя спинозовское определение истины как ее собственного критерия, а значит и мерила заблуждения, лжи. Спинозовское определение не противоречит марксизму, оно входит в него как необходимое дополнение, предохраняет от того коллективного солипсизма, в который впала вульгарная социология, марксизм богдановского типа, и от которого не свободна книга Лукача «История и классовое сознание».

*Выход есть* – на этом основана критика модернизма у Мих. Лифшица. *Выхода нет*, точнее, человеческого выхода нет – такова позиция авангардистского бунта и его реакционной критики у Н. Бердяева и Г. Зедльмайра.

Одно из основных положений марксистской философии истории заключается в том, что человек *всегда* был не только актером, но и автором драмы общественного бытия. Нет никаких Молохов, которые бы стояли над людьми и определяли их судьбу, нет никакого сверхсознания – реален человек и его сознание в их взаимоотношениях с бесконечным миром. Человек был сознательным существом всегда, причем не только вопреки социальным мифам,

которые с необходимостью возникали из его социального бытия, но отчасти и благодаря этим мифам.

Однако обратная теорема неверна: нельзя сказать, что исключительно благодаря объективной мифологии, «ложному сознанию» возникали сознательность и разумность. Нет, доказывал Лифшиц, истина рождается в сложном взаимодействии «вопреки» и «благодаря». Когда, при каких условиях и как заблуждение, искривление реальности становится условием истины – это вопрос о том, как из сочетания света с тенью рождается видимый образ вещей. Но надо сделать и следующий шаг – отличать светотень великой живописи от *затемнений* истины. (В скобках заметим, что по определению Лифшица фашизм – это «страшная тень коммунизма»).

Естественно, что сознание, которое по своему определению должно быть истинным знанием, критично по отношению к реальной кривизне объективной реальности, в которой это сознание возникло и существует. По Марксу, критичность приводит сознание к истине, когда оно опирается не на абстрактный идеал, а на реальные возможности бытия, на то, что уже зреет в общественных глубинах и готовится появиться на свет. Тогда как абстрактная критика, при самых лучших намерениях субъекта, становится голосом *кривизны* бытия и способствует сохранению социального зла, переставшего быть общественной необходимостью.

Но история движется в высшей степени неравномерно, не линейно, и бывают такие исторические ситуации, когда нечто уже стало общественно необходимым, но не может быть практически осуществлено. Выхода нет, нет дороги, которая ведет к победе, есть только дорога, ведущая к неминуемому поражению. Такова была ситуация Томаса Мюнцера в период крестьянской войны в Германии, проанализированная Марксом и Энгельсом и специально исследованная Лукачем в одной из лучших его работ начала 30-х годов. Какое значение придавал Лифшиц *объективной трагедии человеческого сознания*, свидетельствует то, что именно ей уделяется главное место в первом разделе созданной им антологии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Практически все творчество Лифшица – разработка этой темы. Исторический тупик, безвыходность – вот главная проблема, которая исследовалась авторами «течения». Вспомним, что в результате крестьянских войн в Германии XVI века в выигрыше оказались самые реакционные силы того времени – немецкие князья.

В чем же заключается возможный выход из безвыходной ситуации, выход, ведущий к почти неминуемому поражению? **В конкретном разработанном ответе на этот вопрос заключается третий пункт критики модернизма у Мих. Лифшица.** Поиск

выхода из объективно безысходной ситуации привел его к созданию теории тождеств.

Попав в трагическую ситуацию, человек балансирует на тонкой грани, где от великого до смешного и жалкого – один шаг. Невозможность осуществления того, что уже стало необходимым, создаст объективную почву для появления умных ненужностей, например, лишних людей русской литературы XIX века. Они умны, поскольку как Чацкий и Онегин видят то истинное и необходимое, чего еще не способны понять люди, живущие *als ob*. Они смешны, когда сражаются с ветряными мельницами, как Дон Кихот, или бездействуют, отказываясь от «бесполезной» борьбы, подобно Обломову.

Но и в том, и в другом случае их мысль, не подпитываемая реальностью, становится избыточной рефлексией, избыточным сознанием. Тут возможна самая причудливая и сложная градация объективных ситуаций. Трагично положение Герцена, когда всюду, по его словам, одни концы, и этот клубок не размотать. «Жалобы на излишнюю умственную изощренность известны еще со времен Платона и Евгемера... (...). Вся дальнейшая история общественной мысли, эстетики и художественной литературы постоянно знакомит нас с многообразными вариантами этой темы, имя которой – горе от ума. Конечно, Гамлет, принц Датский, или внутренне слабые, разъединенные рефлексией литературные герои XIX века, начиная с Адольфа (в известном романе Бенжамена Констан), были бы озадачены явлением консервной банки. Но между ними и глупой оргией попизма лежит эпоха полного развития капиталистического строя жизни»<sup>32</sup>.

Сознав бесполезность каких-либо действий ради лучшей жизни, Обломов предпочел диван. Художник поп-арта вышел из трагической ситуации, одним ударом разрубив гордые узел. «Спрошенный о том, что означают его диковинные творения, он (Энди Уорхол – В.А.) ответил: «Машины не заняты таким количеством проблем, как человек. Я хотел бы стать машиной, а вы?» Значит, – продолжает Лифшиц, – перед нами попытка решить вопрос о бедствиях человечества. Решение Энди Уорхола проще Колумбова яйца – он выставил для обозрения консервную банку, чтобы разгрузить себя и других от всяких проблем»<sup>33</sup>. Ирония смешана в этих словах Лифшица

<sup>32</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах. Т. III, с. 469.

<sup>33</sup>Там же, с. 467.

с глубокой горечью. Он лучше чем кто-либо понимал, что быть может Уорхол или какой-нибудь другой модернист – современный Гамлет, изменивший самому себе. Он понимал, что Курт Швиттерс, может быть, ближе к Чацкому, чем иной старательный художник-академист. Если последнего может волновать больше всего в жизни очередное звание и гонорар, то «духовной позицией дада и поп-арта является самоубийство духа, или, выражаясь научно, попытка спастись от избытка обратных связей посредством противоположной крайности – их полного выключения. В дада и поп-арте перед нами последние звенья этого процесса, связанного с болезненным ощущением бессилия духа перед стихийным ходом вещей, превращением его в род готового изделия, подчиненного законам материального производства и потребления»<sup>34</sup>.

Распутывая этот сложный клубок, мысль Мих. Лифшица становится очень тонкой и трудно уловимой. Но при этом она не теряет определенности и точности. Это нередко ставило его критиков в тупик. Они не могли понять, как можно утверждать, что модернизм не маразм, а сложная метаструктура духа, и в то же время гневно и беспощадно *обличать* модернизм как духовное явление, подготовившее фашизм, сделавшее возможным пришествие этой чумы. Как можно рекомендовать организацию выставок *всех авангардистов без исключения*<sup>35</sup> – и в то же время доказывать, что *весь авангардизм* есть социальная болезнь? Одно ведь исключает другое! Для того, чтобы понять Лифшица, надо овладеть его философской системой, его логикой, именуемой им «теорией тождеств». Или хотя бы просто быть вменяемым существом, как иной «воскресный посетитель Третьяковской галереи».

## Теория тождеств и выбор главного звена цепи

В своих архивных заметках Лифшиц отмечал «ограниченность и опасность всех передовых движений». В более широком смысле – ограниченность и *опасность* добра, истины, всего положительно-го. Вот почему, развивая свою мысль Лифшиц, «мы должны бояться

<sup>34</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах. Т. III, с. 471.

<sup>35</sup>Это предложение было сделано Лифшицем в 1968 году в статье «Либерализм и демократия», но встретило возражения у либеральной публики, см., например, публикуемое в этой книге документальное приложение «Мыши kota хоронили...»

себя, ибо из желания исправить ложь проистекает часто еще худшая – собственно, это и есть *главный* источник заблуждений. Поэтому добросовестные искания вовсе не пропорциональны *положительным духовным ценностям*, находимым этим путем. Это парадокс, но это так. *Ответственность велика!*<sup>36</sup>

Один из «чудиков» В. Шукшина открыл для себя «великую истину»: добра без зла не бывает, значит, добро есть зло. Постмодернизм в лице Жака Дерриды вывел из таких наблюдений логику по принципу «ни то, ни се; и то, и се»: добро есть зло и добро не есть зло – полнота достигнута, «полнота неопределенности».

Теория тождеств Лифшица, пересекаясь в ряде пунктов с «негативной диалектикой» Т. Адорно и «полнотой неопределенности» постмодернизма, представляет собой их противоположность – положительную диалектику,двигающуюся к «полноте истины», племре древних греков. Выясняя, при каких условиях противоположности переходят друг в друга, она находит более тонкое, более точное различие между тем, что *различно*.

Всякое добро может перейти во зло, революция – в контрреволюцию, истина – в ложь, Чацкий и Печорин – в тупого и зловещего чеховского персонажа Соленого. Это так. Более того, реальное движение общества, реальный прогресс часто осуществляется не только вопреки, но и благодаря такому переходу противоположностей одной в другую.

Сама реальность, *действительность* может стать по необходимости искаженной, и благодаря этому искажению движется вперед человечество. Мих. Лифшиц, классик по натуре и страстный ее защитник, работал над созданием логического каркаса неклассического мира. В неклассическом искривленном мире классика выступает не как частный, а как абсолютный момент, как предел, «истинная середина», позволяющая понять этот неклассический мир. Человек в своем среднем мире находится на вершине горы, что позволяет ему в верной перспективе увидеть все, что происходит и внизу, и наверху. Но эту свою объективно привилегированную точку («прерогативную инстанцию» Ф. Бэкона) современный человек рассматривает – благодаря естественным наукам – как заурядный частный случай, не дающий никаких преимуществ. Впрочем, физика XX века движется к иному пониманию такого «частного случая», как наш средний мир, описанный физикой Ньютона.

<sup>36</sup>Запись из Архива Мих. Лифшица // Папка «Онтология зла», с. 147.

Что же происходит в мире неклассическом, где хаос преобладает над порядком? Там к успеху ведет ложь, зло? Там все – наоборот? Там Гамлет – это Уорхол? Да, таков вывод, сделанный по методу «недоказанных обратных теорем», в плену которых оказались и Теодор Адорно, и Жак Деррида.

Уже Гегелю и Гете было понятно, что превратный мир искривлен именно потому, что он реально соотносится с миром «прямых путей», взаимодействует с ним: желая зла, мы творим добро. Нет худы без добра, гласит народная мудрость. Выходит, *благодаря* злу, неправде, лжи, преступлению достигается добро?

Нет, утверждает Лифшиц, идеализм, логодицея упрощают реальную картину мира. К сожалению, есть и такое зло, которое никакого добра не порождает. Не только *благодаря* злу рождается добро, *но в известной степени и вопреки ему*. И да (благодаря), и нет (вопреки)? Ответ Лифшица, в отличие от вывода Дерриды, таков: *между* «благодаря» и «вопреки», *между* да и нет. Но весь вопрос в том, что именно реально представляет собой эта щель между «да» и «нет».

Об этом – все работы Лифшица, включая и его публицистику, об этом идет речь и в газетной статье Лифшица «Необходимые разъяснения» (1940 г.), написанной им в ходе дискуссии с ожесточенными противниками «течения» и именуемой в другом ее варианте «Тайны мадридского двора».

Теоретический вопрос, стоявший в центре дискуссии, был таков: что такое «термидор», положивший конец якобинской диктатуре? Это – контрреволюция, двух мнений быть не может. То есть, в свете революционной теории – зло? И тут двух мнений быть не может.

Современному читателю нужно напомнить, что Лев Троцкий характеризовал сталинский режим как «термидор», перерождение революционной власти во власть бюрократии, власть негодяев. Необходимо, доказывал он, новая революция рабочего класса, чтобы вернуть Советскую Россию на путь, открытый Октябрем.

Разумеется, сталинские идеологи это отрицали: нет в Советской России термидора, в стране уже победил социализм, а Троцкий – клеветник и враг СССР, агент империализма и фашизма.

В этой острейшей ситуации Г. Лукач (в своей книге 1939 г. «К истории реализма») и Мих. Лифшиц, защищая Лукача от политических обвинений, обратились к теме термидора. Надо сказать, что многие люди нравственно сломались в 30-е годы, не найдя третьего между ответами «да, термидор происходит в России» и «нет термидора, все хорошо, мы успешно строим социализм». «Течение»

Лифшица и Лукача отыскало щель между этими «да» и «нет». Именно щель, очень узкую, почти незаметную, ничем не напоминающую ясную и широкую дорогу, которой в те годы просто не существовало. Но эта была щель, которая открывала путь к реальному преодолению главного зла времени.

Да, термидор – зло и поражение революции. Но поражение революции и социальное зло – не выдумка, не просто предательство негодяев (хотя и предательство тоже). История сошла с рельсов «прямых», революционных путей. Паровоз истории, – между строк доказывали Лифшиц и Лукач, – потерпел крушение, но история не остановилась, она, словно крот, роет где-то в глубине свои незримые тайные ходы. В искривленном мире – иная логика. В статье 1965 г. «На деревню дедушке» Лифшиц более откровенно, чем в 1940-м году, описал эту ситуацию.

Естественно, главный вопрос времени представлялся так: на чью сторону встать – якобинцев или термидорианцев? Сталина или Троцкого? Или, как обыватель, закопаться поглубже, спрятаться в какую-нибудь незаметную щель?

В искривленном, превратном мире оба пути (сталинский «термидор» и троцкистская идея новой революции рабочего класса против сталинской бюрократии) – неприемлемы. Ведь именно Троцкий злоупотреблял администрированием, о чем писал Ленин, а «демократом» и борцом с бюрократией он заявил о себе лишь тогда, когда лишился реальной власти. Может быть, и дороги-то вообще нет, выхода нет? Выход есть, отвечает Лифшиц, точнее – его можно и нужно создать. В самом общем виде он выглядит так: борьба на два фронта. Почему Гегель и Бальзак выбрали консерватизм и термидор? Не потому, что они были противниками идеалов буржуазной революции, свободы, разума, братства. Конечно нет, но они увидели, что продолжение революционного террора *задерживает* ход исторического процесса, заводит в тупик. Поэтому они за термидор. Но за такой термидор, который в контрреволюционной форме осуществляет истинное содержание буржуазной революции. И сопротивляются такой контрреволюции, которая вернула бы общество вспять – к феодализму. К последнему скорее вел робеспьеровский террор, который утратил свою историческую роль.

Итак, возвращаемся снова к вопросу: Сталин или Троцкий? Кого предпочесть? И.А. Сац, как всегда посмеиваясь, рассказывал мне анекдот конца 20-х годов: в цирке два клоуна носят портреты Сталина и Троцкого и спрашивают друг друга, кого из двоих повесить, а кого – к стенке поставить? «Ленинизм Сталина – писал в своих архивных заметках Лифшиц, – непролетарская, мелкобуржуазная

версия марксизма. Но по сравнению с Бухариным и Троцким, которые представляли мелкобуржуазные версии марксизма в более обычном, поверхностном и интеллигентски-городском, меньшевистском или (...) роде, это было *явление* более сильное, имеющее свои корни в земле, в современности, в темном демократизме *пригорода*, а через то и деревни»<sup>37</sup>. Итак, выбирается все же Сталин? И да, и нет. Кажется, что выбрать Сталина – значит, пойти по одному из *возможных путей*, одному из двух, реально существующих. Выбрать Сталина – значит травить А. Платонова, травить ради того, чтобы быть угодным Сталину, как это делали А. Фадеев и В. Ермилов. Однако, утверждает Лифшиц, можно было сделать *более тонкий*, а главное, верный выбор: поддержать курс на строительство социализма в одной стране для того чтобы спасти А. Платонова и прокладывать дорогу *высокому реализму*, для того чтобы победить затем во Второй мировой войне, не изменять истине и писать только правду, как М. Булгаков в «Мастере и Маргарите», не уступивший Сталину ни в одной строчке этого романа.

Почему же следовало сделать выбор в пользу жителя пригорода, деревни, а не в пользу того слоя интеллигентски-городского населения, более образованного, которое было социальной почвой идей Троцкого и Бухарина? Потому что это был выбор в пользу *демократии*, более грубой, но и более глубокой, чем интеллигентски-меньшевистская *образованщина*, не только формальная, хлипкая, но и способная в любой момент предать именно демократию в прямом смысле этого слова.

Рассмотрим тот же вопрос, тот же выбор в еще более общем плане: кто предпочтительнее – либералы или консерваторы? Толстой и Достоевский выбирают консерваторов. Сегодня нам настойчиво советуют выбирать черносотенцев. Лифшиц доказывал, что Ленин предпочел *черносотенного мужика*, но именно для того, чтобы взломать порочный круг времени и *победить черносотенство*, которое Ленин считал *главным злом*. На чем основана эта логика? На том, что *народ консервативен*, он не принял либерально-западнической модели, ибо эта модель – союз паразитического перезрелого капитализма российского («демократии») с Западом ради консервации *азиатчины*, крепостничества. Словом, народ был против того союза, что осуществили русские либералы во время гражданской войны (известно, что интеллигентски-либеральные слои города, меньшевики и эсеры в большинстве своем примк-

<sup>37</sup>Лифшиц Мих. Что такое классика? М.: 2004. с. 44.

нули к белому движению). А Толстой с Достоевским выбирают *на деле, в своем творчестве* народный низовой консерватизм. Но этот демократический консерватизм нередко путают с консерватизмом Победоносцева и Леонтьева, – тем консерватизмом, который во время гражданской войны обрел союз и с либералами-западниками (меньшевики), и с эсерами, более близкими, чем меньшевики, к консерватизму черносотенному.

Следующая, вытекающая из предыдущих, ступень дифференциации: союз Ленина с либералами против черносотенцев. Ибо *в общем, в абстракции* (абстракции реальной) либералы предпочтительнее черносотенцев. На выборах в Думу Ленин *безусловно* поддерживал либералов против черносотенцев в тех случаях, когда кандидат большевиков оказывался «непроходным». Это зигзаг, это движение в прямо противоположном направлении можно принять за постмодернистскую логику («и то, и се; и ни то, и ни се»). В действительности логика Ленина, как и «великих консерваторов человечества», прямо противоположна постмодернистской, она основана на проведении более тонких различий, а не на запутывании всего и вся.

Реальная история говорит Толстому, Бальзаку, Гегелю – выбирай между двух путей, других нет! Отказываясь от выбора, вы выбираете ничто, выбираете пустую мечту, дорогу, которой в реальности нет. Это верно, нет. Кто выбирает мечту вместо действительности, тот становится романтиком, а *романтика*, доказывали авторы «течения», по своей сути реакционна. Но идеальный путь есть, хотя в то же самое время – его нет и быть не может. Предположим, вы считаете именно второй путь реальным, вы считаете, что народ, способный вершить свою судьбу, уже сложился. И вы идете в народники. И становитесь романтиками. Но как только произносите революционные и социалистические фразы, крестьяне вяжут вас по рукам и ногам и сдают полиции. Может быть, чтобы народ вам поверил, вы должны проникнуться черносотенными настроениями и предрассудками рабства? Так и делают многие народники, романтизм которых приобретает все более правый, черносотенный оттенок. Многие эсеры, наследники народников, уже откровенно сочувствуют черносотенным настроениям и поддерживают их. Не забудем, что народническая риторика была существенной частью национал-социализма.

Нет, вы будете революционерами только тогда, когда обнаружив мужицкий демократизм сможете отделить его от черносотенных и иных предрассудков. Такова аксиома.

Итак, чтобы проторить дорогу между либерализмом и черносотенством, вы *обязаны* идти вместе с черносотенным мужиком

против либералов и одновременно вместе с либералами – против черносотенцев типа Пуришкевича и самого Николая II, побуждая либералов быть *последовательными* противниками черносотенства и разоблачая их всегда, когда они заключают с черносотенством тайный сговор. Вот почему подавляющая часть статей В.И. Ленина написана против либерализма, а не против черносотенства. Таким образом, Ленин как бы проходит двумя разными дорогами *одновременно*, он движется и в одном, и в прямо противоположном направлении. Но это не постмодернистское, а гераклитовское движение (когда путь вверх есть одновременно путь вниз). Борясь за мужика против либералов, Ленин действует так, как будто бы потенциальное единство народа и демократической интеллигенции, или истинная противоположность порочному кругу – действительна. А она и в самом деле действительна! Но в отрыве от первого выбора (между либералами и черносотенцами на выборах в Думу в пользу либералов), она – абстракция, она – обреченное на поражение народничество первого призыва.

Так разрывается порочный круг. Аналогичным образом, доказывал Лифшиц, действовали все великие умы человечества, которые в порочный круг попадали – они становились «великими консерваторами». Иными словами, сформулированная Лифшицем теория тождеств в общих чертах была известна и раньше: правильным старым ответам Лифшиц нашел новое толкование – более широкое. Ибо к такому толкованию подводила общественная действительность XX века. Даже в природу, оказывается, нельзя проникнуть глубже, если не найти новую версию старых верных ответов. Прислушаемся к выдающимся ученым: «Мы должны отыскать узкую тропинку, – пишут И. Пригожин и И. Стенгерс, – затерявшуюся где-то между двумя концепциями, каждая из которых приводит к отчуждению...»<sup>38</sup>.

Перед нами сегодня, как и во времена Лифшица, трудный выбор: образованная элита, фактически предавшая культуру, и «хамово племя». Внутри самой элиты – либеральные поклонники постмодернизма и реакционные критики авангарда, такие как Г. Зедльмайр, склоняющиеся к черносотенству и фашизму. Выбора нет?

Выбор есть. Чтобы *верно* отделить авангард от классики, нужно *пойти* другой *дорогой, которую, однако, необходимо создать*. Для того чтобы решить теоретический вопрос, необходимо товарище-

<sup>38</sup>Пригожин И., Стенгерс И. Квант, хаос, время. К решению парадокса времени. М.: 2003. с. 223.

ское единение людей *по другому, не идейному, а гражданскому вопросу*. Необходимо объединить всех людей, которые хотят жить своим честным трудом. И тогда Зедльмайр и Бердяев, противники такого единства, окажутся на другой стороне баррикады. А такие декаденты, как Бодлер и Блок, даже, возможно, Курт Швиттерс – заодно с «хамовым племенем», людьми, далекими от элитарной культуры, но живущими своим трудом, не халтурщиками. Так создается возможность *товарищеской дискуссии*, в которой может быть найдена общая истина, так вырисовывается путь, на котором авангард *верно* может быть отделен от классики. В этой будущей дискуссии (в нынешнем интеллектуальном сообществе, увы, она невозможна, что и доказала история публикации статей Лифшица о модернизме) будут приниматься во внимание все доводы, от кого бы они ни исходили, если в них есть хотя бы частица истины, в том числе доводы Бердяева, Зедльмайра и их оппонентов.

Так разрывается порочный круг, в который загоняет господствующая ныне логика: если вы за авангард – вы либерал и прогрессист, если против – вы черносотенец и фашист, сталинист. Так мы находим ответ на вопрос, кто такой современный художник-авангардист – шизофреник или современный Чацкий?

Чацкий и Онегин – мученики истины. Но в их позиции есть уже зерно, из которого впоследствии вырос авангард. Это – высокомерие. Они не хотят быть как все, обращаются к иной, более высокой мерке. Эта более высокая мерка, то есть истина, делает им честь. Но они не чувствуют своей *вины* за то, что ушли далеко вперед, оставив остальных позади. Отсюда гордыня – утверждение своего права на то, чтобы быть выше других. Отсюда байроническая поза и демонизм отрицания, превращающие их в лишних людей, утвердившихся в том, что «выхода нет».

В этом контексте слова Достоевского, гласящие «смирись, гордый человек», имеют иной смысл, нежели тот, который вкладывал в них сам Достоевский. Он был, конечно, прав, рекомендуя байроническому герою: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве». Но писатель был неправ, смиряясь перед политикой К. Победоносцева.

В слове «смирение» угадывается двойной смысл: смириться – значит соединиться с миром (сельской общиной и миром в более широком смысле – Вселенной, природой). Но если это смирение заходило слишком далеко, если терялась *мера*, то человек становился тем «смирненным», который вольно или невольно служил, как сам Достоевский, делу Победоносцева – делу высокомерного управле-

ния человеческим стадом, манипуляции им. Смиренность того рода, что проповедовал Достоевский, и гордыня авангарда – две крайности, которые сходятся. Недаром Достоевский был любимым писателем Ницше. Между прочим, научная этимология слова «смиранный» находит в нем корень – «мера»<sup>39</sup>. Для того, чтобы быть «с миром», чтобы сам мир действовал в вас, а не ваша гордыня, примиряться с обстоятельствами можно только до известной меры. Глубинный смысл слова «смирение» рожден реальным диалектическим движением по двум противоположным дорогам одновременно.

«В наши дни человеку нашего с Вами мировоззрения, – писал Мих. Лифшиц автору этих строк в 1968 г., – нужно решиться на известную дозу христианской самоотверженности: «прости им господи, ибо не ведают, что творят». Конечно, есть и другая сторона дела. Один мой друг, умный человек, утверждает, что у него другая молитва: не прощай им господи, ибо ведают, что творят». И это тоже справедливо, как и первое. Решать приходится по ходу дела, в меру той изогнутости, которую в данный момент и в данном конкретном случае принимает эта кривая».

На мой взгляд, радикальному католическому критику модернизма Зедльмайру недостает именно *смирения*, того истинно философского смирения, которое было не только у первых христиан, но и у Маркса и Ленина тоже. Поэтому у Зедльмайра мы находим не действительное отрицание авангарда и других «болезней головы», а их скрытую апологетику. Позиция Зедльмайра, как и у его предшественника Н. Бердяева, по сути авангардистская, ибо они не чувствуют ни малейшей *своей вины* за то, что массовый человек ныне таков, каков он есть. «Мудрость, не только житейская, – писал Лифшиц автору этих строк, – говорит нам, что нужно быть таким же, как все. Вот из такого самоограничения и может выйти что-то серьезное». Этот совет соединялся у Лифшица с другим: изучайте Маркса и Ленина, «это даст Вам и самоудовлетворение и пользу, которая достигается без эффекта и без особой демонстрации своего отношения к этой цели».

Разумеется, ни Маркс, ни Ленин не были *смиранными* в том одностороннем смысле слова, который вкладывал в него Достоевский. Но они были с миром заодно и соблюдали надлежащую меру – ровно настолько, чтобы потрудиться и на родной, и на общечеловеческой ниве. Подобно булгаковскому Иешуа, «обыкновенные марксисты»

<sup>39</sup>М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. М.: 1987, т. III, с. 688.

сты», согласно Лифшицу, исходят из того, что все преимущества относительны, каждый человек, даже законченный злодей – мог быть человеком в полном смысле слова, и нет в мире абсолютно правых, писал философ, повторяя слова короля Лира.

В опубликованном фрагменте «Бесед М.А. Лифшица» читаем такие строки: «Если вам действительно нужны первоначальные христиане XX в., ищите их среди людей марксистского вероисповедания. Я знаю немало таких людей и мог бы рассказать кое-что об их жизни, о перенесённых ими испытаниях и о том стоицизме, который сохранился у них до конца.

Лукач также является в этом отношении ярким примером стойкости, глубочайшей и «метафизической», если это выражение вам нравится – стойкости в борьбе со злом, внешним и внутренним, поскольку выбор другого пути был для него так бесконечно лёгок, а возможностей повернуться спиной к историческому подъёму масс, чувствуя себя обиженным, было у него, как известно, достаточно. В нашем московском общении он с радостью открыл, что его принадлежность к наиболее тонкой артистически развитой европейской культуре не является помехой, чем-то лишним для исторического движения, к которому он примкнул.

Что касается меня, моих товарищей и всего нашего московского кружка 30-х годов, то о нас можно было бы сказать, что мы шли к более высокому уровню духовной жизни скорее от массового движения нашей эпохи, хотя мы тоже (за немногими исключениями) принадлежали к интеллигенции. Лукач же у нас в Москве уже отрекался от своего отречения. Это был отказ от первоначального *Entsagung* (самоотречения – нем.) в духе марксистского «гностицизма» времён его «Истории и классового сознания»<sup>40</sup>.

Н. Бердяев в своей книге «Истоки и смысл русского большевизма» признавал, говоря о Н. Добролюбова: «это была структура души, из которой выходят святые»<sup>41</sup>. Предшественники большевиков «... в высшей степени способны были на жертвы и отречения. Они этим выгодно отличались от христиан своего времени, которые проявляли очень мало жертвенности и были соблазном, отталкивающим от христианства»<sup>42</sup>. Задолго до этих признаний Бердяева

<sup>40</sup>О встречах с Д. Лукачем (Из воспоминаний Мих. Лифшица). Комментарий, обработка записей и примечания А.А. Вишневского // «Философские науки», 1988, № 12, стр. 78.

<sup>41</sup>Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского большевизма. М.: 1990, с. 41.

<sup>42</sup>Там же, с. 39.

Н.А. Некрасов в стихотворении «Пророк», посвященном Н.Г. Чернышевскому, писал: «Его послал бог Гнева и Печали Царям земли на-помнить о Христе».

Смиренен ли тот, кто «добру и злу внимает равнодушно»? Увы, такого смирения более чем достаточно в нашем мире. Оно стало нормой, признаком терпимости и как бы интеллектуальной утонченности. «Отсюда роковое желание убить или по крайней мере ослабить интеллект, заменив его стихийной активностью хоть на мгновение, если это возможно. Отсюда различные формы искусственной дикости – от простого хулиганства как воскресной отдушины для покорного существа до философского культа воли, воли к мощи или художественной воли (Kunstwollen), до автоматической, сознательно-безумной живописи и других парадоксов добровольно заглядывающей назад цивилизации»<sup>43</sup>. Равнодушие к добру и злу порождает действие, да еще какое! В фильме Пазолини «Салó, или 120 дней содома» фашисты, убивающие молодых людей, юношей и девушек, после 120 дней самых разнузданных сексуальных издевательств над ними, находят, что эти убийства и издевательства – признак артистизма, недостижимого для конформистов и рабов. На российском радио, вещающем на всю страну, специалисты-медики во время отпусков рекомендуют секс «на стороне» – и для мужей, и для жен. Это, уверяют они, отличный способ «разрядиться», ибо жизнь обыкновенного человека скучна и безрадостна. Себя они видят элитой, озабоченной тем, чтобы порученное их попечению человеческое стадо было довольным и не бунтовало. Эти российские сексологи, конечно, не фашисты, но их «прагматизм», их равнодушие к истине – тоже авангардизм и по-своему поп-арт.

Самоубийство человека, не находящего выхода из жизненной ситуации, может быть оправдано в том случае, когда оно, как признание своей катастрофы, есть косвенное подтверждение более общей правды. Самоубийство духа никогда не может быть оправдано, даже в безвыходной ситуации, больше того – особенно в этом случае, ибо оно заключается прежде всего в отказе от того, без чего не найти выхода – в отречении от объективной истины.

Мы обещали познакомить читателя с определением модернизма-симулякра у Мих. Лифшица. Вот оно, имеющее силу, однако, только при условии мысленного удержания трудного и извилистого пути (т.е. сознательного овладения диалектической методологи-

<sup>43</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах, т. III, с. 470.

ей, теорией тождеств), который приводит к безусловному и окончательному выводу: «Именно в этой замене объективной истины и ее реального образа гипнотизирующей художественной волей, способной повернуть сознание людей в любую сторону и заставить зрителя проглотить все что угодно, лишь бы за этим стояла крепкая духовная позиция, заключается сущность всякого модернизма, отрицающего объективную истину видимого нами реального образа. В основе этой системы взглядов лежит эстетика внушения, суггестивности. Все остальное – только временные остановки, заправочные станции на этом пути»<sup>44</sup>.

«Перед лицом такой программы, – писал Лифшиц, – я голосую за самый посредственный, самый эпигонский академизм, ибо это – меньшее зло»<sup>45</sup>. В публикуемом в настоящем сборнике письме Г.М. Фридлендеру Лифшиц еще более парадоксален: «...что касается меня, то я издавна принадлежу к людям, которые стоят на стороне «хамова племени»...»<sup>46</sup>.

Пройдя в щель между односторонними «да» и «нет», мысль Мих. Лифшица становится определенной до *категоричности*. А те люди, чьи колебания между «да» и «нет» обнаруживают признаки анархо-декадентского отказа от сознания, логикой самих вещей в какой-то момент *принуждаются* к выбору. Увы, такому, от которого в ужасе отшатнулся бы вдохновенный проповедник этого отказа – сам Ницше! И который, увы, с энтузиазмом приняли Г. Зедльмайр, М. Хайдеггер и наш С. Эйзенштейн, создавший изысканные сталинистские фильмы, полные сознательной лжи – «Октябрь» и «Иван Грозный». Такова, по словам Мих. Лифшица, интеллектуальная предыстория «черной, чернейшей реакции, но на красной подкладке».

Ибо «... самое страшное: слияние искусственного примитивизма образованных людей с настоящим примитивом нашего века, то есть простым недостатком сознательности в больших массах людей, задетых буржуазной цивилизацией и в то же время ограбленных ею. Растущий на этой почве особый тип псевдонародности, иначе говоря, социальной демагогии, уже наделал немало бед в недавнее время»<sup>47</sup>. Напомню, что слово *voelkisch* – народный, было

<sup>44</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах, т. III, с. 475.

<sup>45</sup>Лифшиц Мих. Почему я не модернист? // Лифшиц Мих. Искусство и современный мир. М.: 1978, с. 29.

<sup>46</sup>См. ниже письмо Мих. Лифшица Г.М. Фридлендеру от 17.III.1967 г.

<sup>47</sup>Лифшиц Мих. Феноменология консервной банки // Лифшиц Мих. Собр. соч. в трех томах, т. III, с. 468.

одним из центральных в фашистской идеологии, что союз Вани Бездомного с Берлиозом был основой сталинской деспотии, «темного демократизма *пригорода*, а через то и деревни».

Темной демократии, порой перерастающей в фашизм и черносотенство, Лифшиц противопоставлял союз обыкновенных людей, производительного населения страны – с высокой культурой. Два тождества двух противоположностей, но какая разница между ними! Все знают, что когда сходятся крайности, это плохо. Но не все догадываются, что фашизм – это союз предавшей истину элиты и презираемой ею толпы. Чтобы избавиться от этой страшной тени коммунизма, человечество должно научиться находить определенный путь в хаосе неопределенности, – реальный путь между «да» и «нет». Так элементарная частица проходит в хаотичном микромире двумя путями одновременно, и это ее крайне странное и, казалось бы, *неопределенное* движение порождает *определенность и однозначность* единственно правильного пути в нашем «среднем мире», достигшем ступени объективной истины.

Лифшиц и Лукач в «первичной туманности» 30-х годов нашли ту щель, пройдя в которую они подошли к теоретическому результату, обладающему поистине неоценимой *практической значимостью*. С годами будет становиться яснее – и уже становится – что только обретенная ими логика, теоретическая система спасает от *неизбежной эволюции* к черносотенству не только нашего русского, но и мирового современного либерализма.

Лифшиц не изложил в законченной форме своей теории тождеств, но в его архиве хранятся чрезвычайно ценные ее разработки. Освоение научного архива Мих. Лифшица – дело будущего. В его публицистике эта диалектическая теория применена на практике. Вот почему нельзя вполне понять публицистики Лифшица, если не вникнуть в эту концепцию. С другой стороны, чтение его публицистики – замечательное средство овладения материалистической диалектикой.

В той щели, о которой идет речь, Лифшицу нередко приходилось ограничивать себя, молчать, переносить немалые жизненные трудности. «Я не хотела бы прожить такую жизнь, как Михаил Лифшиц...», – говорила бывшая ученица Лукача А. Хеллер, ныне видный американский политолог. «Не иметь ни славы, ни выхода в мир, быть всегда скованным по рукам и ногам, в кольце врагов. Нет!»<sup>48</sup>

<sup>48</sup>Цит. по: *Лифшиц МА. Pro domo sua.*// Новое литературное обозрение. 2007, № 88, с. 88.

Конечно, она не хотела бы прожить и такую жизнь, как Василий Теркин, как Иван Денисович, как «Живой» (Федор Кузькин) Б. Можяева. Но если бы даже захотела, то не смогла бы – не сумела. Все может имитировать симулякр, одно недоступно ему: стать не искусственным примитивом, а обыкновенной вещью, «обыкновенным человеком». Вот почему Теркина изгоняют из благополучного «того света», где ничему живому места нет.

Отмечая, что всякий вопрос «вертится в заколдованном кругу», Ленин продолжал: «Все искусство политика в том и состоит, чтобы найти и крепко-накрепко ухватиться за такое именно звеньшко, которое меньше всего может быть выбито из рук...»<sup>49</sup>. В наше запутанное время, в конфликте интеллектуальной элиты, подобной Г. Померанцу, А. Хеллер или Д. Лихачеву, с «хамовым племенем» Лифшиц выбирает последнее. Теория тождеств Лифшица – это логика реального развития, в процессе которого рождается, разрывая порочный круг, обыкновенное как высшее, как чудо: обыкновенные люди, такие, которые на деле выше, значительнее иных признанных героев, обыкновенные вещи, которые на деле, по словам Дидро, чудеснее всех чудес, о которых повествуется в Библии, от куриного яйца до вечернего заката. В борьбе «на два фронта» родился и «обыкновенный марксизм» Мих. Лифшица. Обыкновенные люди, которые определили судьбу века, пройдя в щель казалось бы безвыходных обстоятельств – остались, а преуспевшие в свое время деятели, подобные Берлиозу, ушли в небытие.

«Я помню, как однажды, – рассказывает Мих. Лифшиц в своих «Беседах», – в позднейшие, более трудные годы Елена Усиевич, судорожно схватив меня за руку, сказала: «Мы бессмертны!» В те трагические минуты это звучало немного забавно. Но как ни стыдно мне смотреть сейчас на мои собственные и наши общие слабости времен «Литературного критика», быть может, – заключает Лифшиц, – она была права»<sup>50</sup>.

В настоящем сборнике публикуются как хорошо известные статьи, так и ранее не издававшиеся материалы из архива Мих. Лифшица, воспоминания и суждения о нем, документальные свидетельства, принадлежащие Н.А. Барской, В.Р. Грибу, Д.Г. Гутову, Т.М. Коваленской, М.М. Кораллову и Г.М. Фридендеру. Сгруппиро-

<sup>49</sup>В.И. Ленин. Полн. собр. соч. Изд. пятое, т. 6, с. 164.

<sup>50</sup>Беседы М.А. Лифшица 1974 года // Архив Мих. Лифшица, папка № 669, с. 161–162.

вав их в два раздела, названия которых принадлежат составителю, – о модернизме и о классике, давней и современной (*русская иконопись, Леонардо да Винчи, Веласкес, Пушкин, Л. Толстой, искусство XX века от М. Булгакова до А. Солженицына*) – мы стремились показать единство мысли Мих. Лифшица. Она актуальна для нашего общества, вновь оказавшегося перед выбором: разрыв порочного круга или продолжение раскачивания маятника из одной крайности в другую.

Дочери Мих. Лифшица, В.М. Герман и А.М. Пичикян, а также составитель настоящего сборника выражают глубокую признательность членам Организации Марксистов (Украина) и Левый Фронт (Россия), благодаря поддержке которых сборник появился на свет.

Составитель благодарит Г.А. Багатурия, А.П. Ботвина, А.Н. Дмитриева, Б.Е. Поплегаева и С.А. Рождественскую за помощь в работе над комментариями и подготовке сборника к изданию.

*В.Г. Арсланов*

---

# РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

---

---

## Модернизм как интегрированный бунт

---

---

# ПОЧЕМУ Я НЕ МОДЕРНИСТ?<sup>1</sup>

---

Написав это заглавие в стиле Бертрانا Рассела, я должен найти столь же краткую формулу ответа. Не помешает, если ответ будет носить парадоксально заостренный характер. Нужно следовать законам жанра.

Итак, почему я не модернист, почему всякий оттенок подобных идей в искусстве и философии вызывает у меня внутренний протест?

Потому что, в моих глазах, модернизм связан с самыми мрачными психологическими фактами нашего времени. К ним относятся – культ силы, радость уничтоже-

---

<sup>1</sup>Статья написана в 1963 году для пражского журнала «Estetika» и напечатана в нем (1964, № 4), а также в журнале «Forum» 1966, № 6 (ГДР). На русском языке см. «Литературную газету» от 8 октября 1966 года. Название статьи является пародией на хорошо известные за рубежом заглавия памфлетов Бертрана Рассела – «Почему я не христианин?», «Почему я не коммунист?» (примеч. Мих. Лифшица).

По приводимым ниже воспоминаниям М.М. Кораллова, который тогда работал в «Литературной газете» и был инициатором публикации этой статьи, Мих. Лифшиц колебался, прежде чем дать свое эссе в газету, ибо хорошо знал, что будет растоптан «стадом слонов». Главный редактор газеты А. Чаковский, как и более высокое руководство, не были сторонниками Мих. Лифшица и отнеслись к этой публикации настороженно. Г.А. Недошивин, который должен был представить в газету альтернативный материал, чтобы уравновесить публикацию Мих. Лифшица, в последний момент отказался это сделать. Таким образом, публикация Мих. Лифшица предстала в глазах читателей как чуть ли не официальный директивный материал, что было очень далеко от фактического положения дел (сост.)

ния, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения.

Может быть, я забыл что-то существенное в этом списке смертных грехов двадцатого столетия, но мой ответ и так длиннее вопроса. Мне кажется, что модернизм есть величайшая измена служителей духовного ведомства, мандаринов культуры – *la trahison des clercs*, по известному выражению одного французского писателя. Обывательское приспособление профессоров и литераторов к реакционной политике империалистических государств – это мелочь по сравнению с евангелием нового варварства, заключенным в самых искренних и невинных исканиях модернистов. Ибо первое есть как бы официальная церковь, основанная на соблюдении традиционных обрядов, второе же – это общественное движение, добровольное мракобесие, современная мистика. Не может быть двух мнений о том, что опаснее для людей.

Автор, имеющий дерзость писать об этом предмете с такой прямоотой, должен готовиться к самым резким возражениям.

– Как! Вы нарисовали портрет немецкого штурмовика или итальянского чернорубашечника и хотите уверить нас в том, что это ближайший родственник знойного Матисса, нежного Модильяни, утрюмого Пикассо?

– Нет, разумеется. Я ничего не замышляю против моральной репутации этих лиц. И все же – не отнимайте у нас возможности судить об исторических явлениях независимо от оценки личности того или другого деятеля. Бакунин был человеком большого революционного сердца, и тем не менее анархизм, по выражению Ленина, это вывернутая наизнанку буржуазность.

– Однако Гитлер преследовал так называемое современное искусство, он объявил его заразой и вырождением. Разве вам не известно, что носители тонкой эстетической культуры авангарда бежали от нацистов на Запад?

– Мне это, конечно, известно. И все же позвольте успокоить ваше волнение одной маленькой притчей, взя-

той из жизни. В 1932 году национал-социалистическое правительство Ангальта закрыло Баухаус в Дессау, известный рассадник «нового духа» в искусстве. Этот акт был достаточно ярким симптомом предстоящей политики третьей империи. Тогда же парижский журнал «Cahiers d'art», издаваемый влиятельным сторонником кубизма и последующих течений Кристианом Зервосом, ответил на печальную новость из Германии следующей заметкой (№ 6–7): «Национал-социалистическая партия по причинам, которые нам непонятны, обнаруживает решительную враждебность к подлинно современному искусству. Такая позиция кажется тем более парадоксальной, что эта партия хочет прежде всего привлечь к себе молодежь. Допустимо ли впитать элементы юные, полные энтузиазма, витальной силы, творческих способностей, чтобы снова погрузить их в лоно устаревших традиций?»

– Ах, ты не понимаешь, падло? Ну-ка, Гейнц, Фриц, объясните ему!

И они объяснили.

Вот вам реальная картинка европейских нравов накануне гитлеровской вальпургиевой ночи. Каким пресмыкательством веет от этой заметки и как она верно рисует то преклонение перед мнимой юностью варваров, которое привело к духовному Мюнхену тридцатых годов. В глубине души сторонники «подлинно современного искусства» были охвачены тем же культом витальности, стихийной силы, и тот же ветер унес их вдаль от берегов «либерально-марксистского девятнадцатого столетия».

Я понимаю, что издатели парижского журнала – люди тонкие, культурные, далекие от площадной демагогии, которая нуждалась в уроках кустарного Heimatkunst. Быть может, они представляли себе молодость мира, свободного от канонов и норм, совсем иначе. И, разумеется, они вовсе не ждали такого поворота со стороны пришедших к власти мелких бесов литератур-

ной богемы, бульварных писателей, излагавших миф двадцатого века языком Ницше и Шпенглера, разведенным слюною бешеной собаки.

Сам Ницше питал отвращение к плебейской безвкусице пивных политиков, и он, безусловно, отрекся бы от своих духовных детей, а Шпенглер успел еще при жизни отречься от них с точки зрения более уважаемого буржуазного цезаризма... Но логика вещей действует сама по себе. И существует страшная месть, которую Маркс и Энгельс, в духе Гегеля, назвали иронией истории.

Вы хотели витальной силы, вы пресытились цивилизацией, вы бежали от разума в темный мир инстинктов, вы презирали массу в ее стремлении к элементарным основам культуры, вы требовали от большинства слепого подчинения иррациональному зову сверхчеловека?

– Ну что ж, пожалуйста, получите сполна все, что вам причитается.

Вот еще одна странная история. В 1940 году престарелый Анри Бергсон в сопровождении сиделки отправился на регистрацию в немецкую комендатуру Парижа. Говорят, что это был его последний выход – всемирно известный мыслитель скончался, не дождавшись Освенцима. Кто может сказать, что этот человек не был талантлив и по-своему честен? Последнее доказано, между прочим, тем, что он пожелал разделить судьбу своих соплеменников, хотя давно отошел от еврейства.

И все же существует один непреложный факт. Анри Бергсон был лидером нового философского направления, которое в начале века совершило далеко идущую переоценку ценностей. Он раньше других объявил шах королю – поставил вопрос об отречении разума от его наследственных прав. С этого времени все изменилось в царстве идей. На первый план вышли бароны витальной силы и жизненной активности. Страдание упало в цене, жестокость стала признаком благородства. Бесчисленные поклонники Бергсона и Джеймса еще до первой

мировой войны созрели для идеалов насилия. А впереди уже виднелись другие фигуры. Герой одного из романов Монтерлана («Le Songe», 1922) в поисках «отрицания ума и сердца» стреляет в лицо первому немцу, поднявшему руки вверх.

Само собой разумеется, что все это не было чисто французским открытием. Напротив, по ту сторону Рейна происходила еще более мрачная эволюция. Никто не подозревал, что хилая «воля к власти» мыслителей-декадентов может привести к такой реальности, как расовые законы третьей империи. Какая дьявольщина вмешалась в эту игру?

– Не наше дело. Довольно того, что это произошло.

Конечно, не философы делают события, а события делают философов, иначе вина последних была бы слишком велика. Однако вина все-таки есть. Древние греки называли трагическое ослепление именем особой богини – страшной Ате. Когда философия делает своим принципом слепоту, а не зрение, когда она ищет союза с темными силами ночи, ей нечего жаловаться на мир. Вы приняли условия задачи – решение уже не зависит от вас. Вот почему последние дни Анри Бергсона были жестокой шуткой истории.

Можно было бы привести немало других примеров, но ближе всего к нашему историческому сюжету судьба немецкого мыслителя Теодора Лессинга, убитого нацистами в августе 1933 года. По своим личным взглядам он, разумеется, был далек от нацизма, да и не мог иметь с ним ничего общего. Однако философия истории Лессинга, его идея бессмысленного потока фактов и сил, его война с «духовностью» современной культуры, его полемика против объективной истины и призыв к откровенному мифотворчеству – все это по-своему вошло в предысторию гитлеровской Германии. Ты этого хотел, несчастный Жорж Данден!

Могут сказать, что непосредственной связи между учением Теодора Лессинга и пулей убийцы нет. Разуме-

ется, нет. Теперь никто не верит в мудрое провидение, ведущее нас к высшей цели посредством наград и наказаний. Это детские сказки. В мире фактов все идет по законам естественно-исторической необходимости. Но религиозная фантазия все же имеет свои причины, она представляет собой плохую копию действительных отношений. Провидения нет, а естественная связь вещей, не лишенная нравственного смысла, есть. И когда она неожиданно проявляется в судьбах народов и лиц, мы присутствуем при рождении трагедии или, чаще, трагикомедии.

Мне скажут, что есть большая разница между тонкой, иногда в каких-то чертах оправданной полемикой кабинетного мыслителя против неограниченной власти интеллекта и знаменитой фразой Шлагетера в драме нацистского писателя Йоста: «Когда я слышу слово «культура», я спускаю предохранитель на моем револьвере!» Действительно, разница есть. Все очень сложно в этом мире, самом сложном из миров. Часть создателей *esprit nouveau*, «нового духа» в искусстве и философии, сочувствовала фашизму в его различных версиях – имена достаточно известны, начиная с Маринетти. Другая часть волею судеб испытала на себе его тяжелую руку. Мы знаем также, что национальный подъем отсталых народов нередко сочетается с «бурей и натиском» новых художественных течений. Нельзя отрицать столь очевидные факты. Среди модернистов бывают люди необычайной внутренней чистоты, мученики, даже герои. Одним словом, бывают хорошие модернисты, но не бывает хорошего модернизма.

Здесь дело обстоит так же, как в области религии. Католические монахи страны басков сражались на стороне республики против Франко, а в дни падения режима Муссолини в Италии некоторые священники вызывали «Интернационал» на своих колокольнях. Это наши братья, они ближе к нашему марксистскому исповеданию, чем политиканы, повторяющие марксистские

фразы ради карьеры. Среди верующих есть немало людей, достойных уважения. Однако хорошей религии не бывает, ибо религия всегда невидимыми нитями связана с веками рабства.

Поэтому не торопитесь ликвидировать наследие эпохи Возрождения и свободной мысли девятнадцатого века. Не повторяйте вместе с толпой современных мещан, что это болотные огни в темной ночи тысячелетий, а не зарницы, освещающие путь в будущее. Не обращайтесь свой взор к новому средневековью, подобно пророкам регресса, или не жалуйтесь, если вас заставят верить в абсурд и укажут вам, что именно следует считать прекрасным, во избежание палки или чего-нибудь похуже. Ведь это и есть мир духовного примитива.

Могут возразить, что мои примеры касаются мастеров создавать теории, а это народ менее уважаемый в настоящее время, чем люди искусства. Ну что же – возьмем художников.

Пикассо был недоволен тем, что в революционных странах придают большое значение музеям и вообще просвещению широких масс в духе классического наследия. Он сказал в 1935 году Кристиану Зервосу: «Наши музеи – сплошная ложь, люди, занимающиеся искусством, большею частью обманщики. Не понимаю, почему в революционных странах больше предрассудков на счет искусства, чем в странах упадочных! Мы обратили на картины, висящие в музеях, все наши глупости, все наши ошибки, всю нашу бездарность. Мы сделали из них что-то жалкое и смешное. Мы цепляемся за фикции, вместо того чтобы почувствовать внутреннюю жизнь тех, кто сделал эти картины. Нужна тотальная диктатура... диктатура художников... диктатура одного-единственного художника... чтобы уничтожить тех, кто обманывал нас, уничтожить шарлатанство, уничтожить предметы обмана, уничтожить привычки, уничтожить очарование, уничтожить историю и всю остальную кучу хлама. Но здравый смысл всегда побеждает. И нужно

прежде всего совершить революцию против него! Истинный диктатор будет побежден диктатурой здравого смысла... Возможно, не всегда!»

Грустно читать эти строки, особенно если вспомнить, что в 1935 году тотальный диктатор уже явился. Это был диктатор-художник, или неудавшийся художник, все равно. Я имею в виду Гитлера, ведь биография его именно такова. Почему-то все диктаторы, начиная с Нерона, воображают, что они очень сильны в искусстве.

Мне скажут – Пикассо хотел другого. Разумеется, кто же станет в этом сомневаться? Будьте уверены в том, что я ценю политические взгляды Пикассо и благородство его намерений. Что же касается мировоззрения, то он, по крайней мере, неосторожен в мыслях.

Всякое обращение к силе, способной гнать тупую массу в царство новой красоты перстом железным, правда, во имя ее собственной пользы – вещь опасная. Просвещенного деспотизма не бывает, деспотизм всегда непросвещенный. Кроме того, палка имеет два конца, об этом тоже не следует забывать. Если под именем «революционных стран» Пикассо имел в виду Советский Союз, то слава богу, что мечта о «тотальной диктатуре» в области искусства не была принята нашим обществом. Поскольку же некоторые явления этого типа в прошлом известны, они не имеют отношения к принципам социалистического строя и являются злоупотреблением властью, подобно другим беззакониям.

В годы моей юности модернисты были очень сильны в революционной России, и они охотно пускали в ход палку, не подозревая, чем это обернется для них впоследствии. Народный комиссар Луначарский с трудом сдерживал напор ультралевых, следуя в этом прямому требованию Ленина, и Ленин все же упрекал его за недостаток твердости. Илья Эренбург как-то не сошелся в мнениях с Мейерхольдом, известным левым режиссером, который в начале революции стоял во главе театрального отдела Народного комиссариата просвеще-

ния. Недовольный эстетическими взглядами Эренбурга, Мейерхольд, не долго думая, вызвал коменданта и приказал ему арестовать собеседника. Тот отказался, не имея права производить аресты. Илья Эренбург рассказывает это в своих воспоминаниях как милую шутку, овеянную дымкой прошлого, а мне жутко. Помню Мейерхольда в другой, более поздний период, когда меч уже висел над его головой – глубоко, искренне жаль человека, художника.

Сколько трагедий и сколько в них горького смысла! «Страданием учимся», размышляет хор в «Орестее» Эсхила.

Культ силы и вкус к разрушению, присущие всякому модернизму, представлены тем же Эренбургом в лице Хулио Хуренито, мечтающего о голом человеке на голой земле. Война и революция для него – ступени к этой заветной цели; чем хуже – тем лучше. «Великий провокатор», созданный воображением писателя, был недоволен умеренностью русских коммунистов, особенно в области культуры, а Ленину понравился роман Эренбурга. В образе Хулио Хуренито и во всей окружающей его атмосфере нашла себе отражение сила, которую Ленин хорошо понимал, считая ее самым страшным врагом коммунизма, хотя она сыграла определенную роль в разрушении старой России. Сила эта – мелкобуржуазная стихия, способная уничтожить, смести до полного основания элементарные основы культуры, стихия, несущая в себе великое Ничто, дыхание пустыни.

Эта сила изменчива и многолика. Если бы Хулио Хуренито не покончил самоубийством, разочарованный тем, что Ленин желает сохранить наследие прошлого, развивая его положительные ценности *в том же направлении*, если бы «великий провокатор» дожил до более поздних времен, кто знает – может быть, он оказался бы правой рукой Ежова или Берия. Я представляю себе его также в виде мецената, поддерживающего помпезный стиль псевдореалистических произведений,

изображающих банкеты, приемы и другие торжества. Почему бы нет? Разве кустарная мазня не ценится теперь во всем мире под именем «современного примитива»? Разве уже Анри Руссо не вытащил на поверхность дебри мещанской души, или он не является классиком модернизма? Разве сюрреалисты не вычерчивают детали своих произведений с такой тщательностью, которой может позавидовать любой академический живописец? Возможен еще невиданный модернизм на основе викторианского стиля, сохраняющий все признаки жанровой живописи девятнадцатого века.

Когда говорят, что Гитлер стоял за реальные формы изображения, позвольте ответить, что это неправда. Во-первых, в официальном искусстве третьей империи было немало обычной модернистской позы. Это фальшивое восстановление реальных форм часто напоминает мюнхенскую «новую вещественность», эта напыщенная патетика, стремление к монументальному – насквозь пропитаны идеей условной лжи. Нечего говорить об Италии, где официальное положение занимали футуризм Маринетти и бутафорский неоклассицизм, вышедший из того же распада.

Во-вторых, социальная демагогия реакционных сил всегда заимствует у своего смертельного врага внешние черты. Это необходимо для привлечения толпы, «человека улицы». Достаточно вспомнить само название гитлеровской партии. Существует множество «социализмов», не имеющих ничего общего с действительным содержанием этого понятия. Разве из-за этого следует отказаться от социализма? Старая легенда гласит, что Христос и Антихрист похожи друг на друга. И действительно, в роковые минуты истории такие оптические иллюзии – не редкость. Но горе тому, кто не умеет отличить живое от мертвого. Прежде всего нужно отбросить внешние аналогии, которыми охотно пользуются враги социализма, смешивая болезни нового общества с гнойными язвами старого мира.

В-третьих, искусство будущего рождается в муках. «Страданием учимся», и тот, кто думает, что подъем искусства из глубокой ямы, в которой оно оказалось (по признанию многих авторитетных свидетелей разных направлений), может протекать иначе, просто очень нервный господин. Литература, конечно, более счастлива, чем живопись, хотя бы потому, что ее сильное время не так далеко от нас. Традиция классического реализма в литературе еще жива, о чем свидетельствуют по-своему и многие произведения современных западных писателей, имеющих большой успех в Советском Союзе (часто больший, чем у себя на родине).

Однако вернемся к Пикассо. Чтобы доказать нашу лояльность, сравним его с Бальзаком. В одном из своих романов великий французский писатель создал утопию социального бонапартизма. Не успел он умереть, как явился Наполеон III, и утопия Бальзака осуществилась в виде ужасной карикатуры. Оправданием для Бальзака и Пикассо может служить то обстоятельство, что идеи более глубокие и верные осуществляются часто в очень уродливом виде. Реальной истории не прикажешь, у нее свои пути, и единственный вывод, который можно отсюда сделать, состоит в том, что исходная мысль нуждается в более конкретном развитии, позволяющем извлечь максимум пользы из неожиданных поворотов истории. Что же касается таких идей, как идея тотального диктатора-художника, ликвидирующего историю, чтобы насильственно утвердить повсюду кубизм, абстрактное искусство или другой современный вздор, то подобных идей лучше вовсе не иметь.

Беседа Пикассо с Зервосом была напечатана в № 7–10 «Cahiers d'art» за 1935 год. Когда Зервос хотел показать свои заметки художнику, тот ответил: «Вам нет надобности показывать их мне. В наше убогое время важнее всего создавать энтузиазм. Многие ли читали Гомера? Тем не менее весь мир говорит о нем. Так было создано гомеровское суеверие. И подобное суеверие вызывает дра-

гоценное возбуждение. Энтузиазм – вот что прежде всего необходимо нам и молодежи».

У меня нет никакого желания обвинять в чем-нибудь Пикассо. К тому же ему приходилось выслушивать от своих соперников по модернизму более грубые вещи, чем то, что я хочу сказать. Мне важно только отметить главные черты мировоззрения, которое предлагается нам в качестве путеводной звезды будущего искусства – отказ от реального образа, в котором Пикассо видит пустую иллюзию, то есть обман, и утверждение намеренной фикции, возбуждающей энтузиазм, то есть сознательный обман, мифотворчество. За неимением места оставим в стороне общественные причины, вызывающие эти странные, внутренне противоречивые фантазмы и проявление их в потоке форм, рожденных «подлинно современным искусством».

Скажем только, что основная внутренняя цель такого искусства заключается в подавлении сознательности сознания. Бегство в суеверие – это минимум. Еще лучше – бегство в немыслящий мир. Отсюда постоянные усилия разбить зеркало жизни или, по крайней мере, сделать его мутным, невидящим. Всякому изображению нужно придать черты чего-то «непохожего». Таким образом, образительность убывает, в итоге – нечто свободное от всяких возможных ассоциаций с действительной жизнью.

Основатель сюрреализма Андре Бретон жаловался однажды на то, что демон реального воображения силен. Прежде достаточно было представить на полотне несколько геометрических фигур, чтобы исключить всякие ассоциации. Теперь этого уже мало. Сознание настолько изоцирилось в своей самозащите, что даже абстрактные формы напоминают ему что-то реальное. Значит, нужна еще большая отрешенность. И вот является антиискусство, поп-арт, состоящее главным образом в демонстрации реальных вещей, обведенных невидимой рамкой. В известном смысле это – конец длинной эво-

люции от реального изображения к реальности голого факта.

Тут, кажется, цель достигнута – духовная жизнь умерла, червь сознания раздавлен. Но это пустая иллюзия. Попытки больного духа выйти из собственной кожи бессмысленны, безнадежны. Вращение рефлексии вокруг самой себя рождает только «скучную бесконечность», неутолимую жажду *другого*. И если всякое явление нужно рассматривать согласно его же собственному закону, то «современное искусство» может понять лишь ум, посвященный в эту мистерию. Все остальное – либо наивное обывательское приспособление к последней моде, либо недобросовестно-фразерское рассуждение заинтересованных людей, желающих провести свой груз под чужим флагом.

Да, «современное искусство» – более философия, чем искусство. Это философия, выражающая господство силы и факта над ясной мыслью и поэтическим созерцанием мира. Жестокая ломка реальных форм означает порыв слепой озлобленной воли. Это месть раба, его мнимое освобождение от ига необходимости, простая отдушина. И если бы только отдушина! Существует фатальная связь между рабской формой протеста и самим угнетением. Согласно всей новейшей эстетике, искусство действует гипнотически, травмируя или, наоборот, отупляя и успокаивая лишенное собственной жизни сознание. Короче, это искусство толпы, управляемой посредством внушения, способной бежать за колесницей цезаря. Перед лицом такой программы я голосую за самый посредственный, самый эпигонский академизм, ибо это – меньшее зло. Но, разумеется, идеал мой в другом, как может понять читатель.

Люди, принимающие с восторгом откровения, приведенные выше в передаче Зервоса, не имеют никакого права жаловаться на теорию «большой лжи» в политике, на мифологию, создаваемую при помощи радио, прессы, кинематографа, на «манипуляцию» человеческим

сознанием со стороны сильных мира сего, на «конформизм» и тому подобное. Модернисты никогда не были против подобных методов. Напротив, их идея – это массовый гипноз, «суггестивное воздействие», подъем достаточно темного энтузиазма, а не разумное мышление и светлое чувство правды. Модернизм есть современное, не вполне искреннее суеверие, очень похожее на то, которое в поздние времена Римской империи рождало веру в чудеса Аполлония Тианского.

Однако для утверждения этого суеверия приведены в действие вполне современные средства. Приходят на память слова Льва Толстого об «эпидемических внушениях», производимых с помощью печатного станка.

«При развитии прессы сделалось то, что как скоро какое-нибудь явление, вследствие случайных обстоятельств, получает хотя сколько-нибудь выдающееся против других значений, так органы прессы тотчас заявляют об этом значении. Как скоро же пресса выдвинула значение явления, публика обращает на него еще большее внимание. Внимание публики побуждает прессу внимательнее и подробнее рассматривать явление. Интерес публики еще увеличивается, и органы прессы, конкурируя между собой, отвечают требованиям публики.

Публика еще больше интересуется, пресса приписывает еще больше значения. Так что важность события, как снежный ком, вырастая все больше и больше, получает совершенно несвойственную своему значению оценку, и эта-то преувеличенная, часто до безумия, оценка удерживается до тех пор, пока мировоззрение руководителей прессы и публики остается то же самое. Примеров такого несоответственного содержанию значения, которое в наше время, вследствие взаимодействия прессы и публики, придается самым ничтожным явлениям, бесчисленное количество»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>О Шекспире и драме – *Л.Н. Толстой*. Собрание сочинений в 20 т. Т. 5. М, 1964, с. 333–334.

Примите в расчет коэффициент «эпидемического внушения», когда речь идет о чудесах модернизма. То, что видел еще Толстой, давно превзойдено современной рекламой. В старом искусстве было важно любовное, добросовестное изображение реального мира. Личность художника более или менее отступала на задний план перед его созданием и тем возвышалась над собственным уровнем. В новейшем искусстве дело обстоит как раз наоборот – то, что делает художник, все более сводится к чистому знаку, знамению его личности. «Все, что я нахаркаю, все это будет искусство, — сказал известный немецкий дадаист Курт Швиттерс, — ибо я художник». Одним словом, то, что сделано, вовсе не важно. Важен жест художника, его поза, его репутация, его подпись, его жреческий танец перед объективом кинематографа, его чудесные деяния, разглашаемые на весь мир. В конце концов он может лечить возложением рук.

И эта новая мифология меньше всего похожа на ту, в недрах которой родилось искусство. Да, превосходно искусство подлинных примитивов. Все в нем исполнено обаяния просыпающейся жизни ума и сердца, все обещает желанный расцвет. Многому можно научиться у старых мастеров нашей старой Европы, у африканцев, народных художников доколумбовой Америки. Но чему вы будете учиться – вот главный вопрос? «Нельзя вернуться обратно в чрево матери», – сказал Гете. Насколько обаятельно детство, настолько же дико желание взрослого сложить с себя бремя мысли и казаться ребенком. Вот почему, если вы не считаете наступление ночи фатальной чертой современного мира, вы должны быть против искусства, берущего из средних веков, Египта или Мексики темную абстракцию первобытности, счастливое отсутствие личной мысли, «соборность», как говорили русские декаденты – этот рай образованных душ, пресыщенных своей интеллектуальностью, своей постылой свободой.

Язык форм – язык духа и, если хотите, та же философия. Когда, например, вы видите однообразно склоненные головы, покорные глаза, иератические жесты людей, наряженных в рабочие комбинезоны или крестьянские куртки, вам ясно, что хочет сказать художник. Он соблазняет вас растворением индивидуального самосознания в слепой коллективной воле, отсутствием внутренних терзаний, счастливой бездумностью – словом, утопией, более близкой к тому, что рисует Оруэлл в своей карикатуре на коммунизм, чем к идеалу Маркса и Ленина. Мне жаль этого художника. Святая простота! Моли своего бога, чтобы твоя высшая математика не нашла себе реальной модели в действительном мире. С другой стороны, предвижу твое разочарование, когда человек в куртке, проснувшись от векового сна, как можно надеяться, не захочет позировать в роли египетского раба, подчиненного монументальному ритму и закону фронтальности. Кстати, для большинства людей музеи не являются «сплошной ложью» (по выражению Пикассо), ибо эти люди далеки от пресыщения. Они хотят быть личностями.

Цезарь умиляется перед священной толпой, коммунисту толпа, ослепленная мифом, не нужна. Ему нужен народ, состоящий из сознательных личностей. Освобождение каждого есть условие освобождения всех, сказано в «Коммунистическом манифесте». Вот почему я против так называемой новой эстетики, несущей под внешним обликом новизны массу старых, жестоких идей.

Пусть нашим знаменем всегда будет учение Ленина. Это учение об исторической самодеятельности народных масс, и всякий цезаризм вместе с присущей ему атмосферой чуда и суеверия враждебен нашей идее. Мы стоим за сочетание живого народного энтузиазма с ясным светом науки и пониманием реальной действительности, доступным каждому грамотному человеку, со всеми элементами артистически развитой культуры,

добытой людьми с тех пор, как личность вышла из слепого повиновения наследственным формам жизни.

Пусть же нам не рассказывают сказки о счастливой стране Архайе и новом примитиве двадцатого столетия. Современный примитив, говоря словами Гоббса, «парень дюжий, но злонамеренный». Не советую спорить с ним в темном переулке. Пусть Кафка – умный, хотя и больной художник – восстанет из гроба, чтобы написать аллегорически дерзкий рассказ о современных поклонниках темноты, в том числе и его собственной. Я хотел бы прочесть повесть Чапека о саламандре, отвергающей штампы и традиции. Что касается меня, то я сыт примитивом двадцатого века по горло.

Вот почему я не модернист.

---

## ОСТОРОЖНО – ЧЕЛОВЕЧЕСТВО!<sup>1</sup>

---

Статья о модернизме, помещенная мною в «Литературной газете», вызвала различные отклики, в том числе и весьма сердитые. Если верить некоторым сердитым молодым людям почтенного возраста, автор этой статьи очернил Блока и Анну Ахматову, обвинив их вместе с Пикассо в «пособничестве фашизму» и «фашистской идеологии». Это «массовое осуждение» (чуть ли не геноцид) привело бы к ужасным последствиям, но, к счастью, бдительный А. Дымшиц вовремя заметил, что тот же автор, давно уже подозреваемый им во всяких вредных мыслях, замахнулся даже на Мейерхольда. А. Дымшиц, конечно, не позволил ему безнаказанно «оскорблять крупнейших, сложных, порой трагических художников»<sup>2</sup>.

В таком тоне пишут о статье, которая обращалась только к общественному сознанию и, разумеется, ничего из перечисленных выше наказуемых поступков в себе не заключала. Что же это значит? Не научились еще думать или, по крайней мере, писать без примеси демагогии? На демагогию нужно отвечать грубо или лучше совсем не отвечать. Однако будем считаться также с возможностью добросовестного заблуждения. Шуму на свете столько, что сознание читателя не всегда умеет от-

---

<sup>1</sup>Ответ на коллективное письмо «Осторожно – искусство!» и другие критические отклики, вызванные статьей «Почему я не модернист?» (см. «Литературную газету» от 15 февраля 1967 г.).

<sup>2</sup>А. Дымшиц, Против схематизма – «Литературная газета», 1966, 20 декабря.

личить разумную информацию от какого-нибудь нового вздора, которым хотят «запрограммировать» его бедную голову.

Может быть, в самом деле Мейерхольд не был «левым» режиссером? Может быть, Пикассо не стоял у колыбели кубизма, абстрактной живописи, дадаизма и множества других более мелких изгибов общего модернистского потока? Может быть, никакого модернизма на свете нет, а есть только вечная борьба нового и старого, так что и сам Пушкин тоже был модернист? Откуда читатель может все это знать, как он может проверить распространяемую по радио и в печати информацию, если одной статьи, призывающей к размышлению, было достаточно, чтобы поднять на ноги столько передовых людей.

Итак, появилась новая монополия – монополия прогресса. Или иди с нами, или ты будешь темный человек! Я предпочитаю смеяться над этим принудительным выбором, сохраняя независимое мнение. Нет ничего плохого в том, что моя статья показалась резкой, вызвала оживленные отклики. Если она будет служить повышению роли общественного сознания и меры его самостоятельной активности, очень хорошо. Спасибо всем, кто внимательно прочел эту статью, независимо от того, согласен он с ее содержанием или нет.

## I.

Теперь перейдем к вопросам, поставленным критикой, и начнем с азов. Можно ли применять понятие «модернизм» в широком смысле или это грозит привести к отрицанию внутренних различий между отдельными направлениями, ступенями развития, личностями, талантами и общественными позициями? В подавляющем большинстве случаев мои критики высказываются против модернизма, но требуют более тонкого и дифференцированного подхода к делу, ибо наличие множест-

ва разновидностей этого явления не допускает слишком общих выводов. Модернизм как целое или не существует, или не поддается общей оценке.

Примем для простоты, что речь идет о логике, а не о настроении, вызванном известной совокупностью обстоятельств, от меня не зависящих. Оставим также в стороне интересы, например желание быть на гребне волны, поскольку это может служить личному процветанию или внутреннему комфорту. Будем доверчивы и простодушны – лучше быть обманутым, чем обмануть доверие людей, искренне высказывающих сомнения.

С чисто логической стороны доводы моих критиков очень слабы. Каждое выделение известной разновидности подтверждает общие признаки рода – таков закон. Один тонкий автор пишет, что некоторые кубисты «уродуют образ человека», а другие – нет. С фактической точки зрения это – схема, высосанная из пальца, ибо в реальной истории искусства такого различия нет. Но, допустим, что оно было. Как это понимать? Понимать это нужно так, что из двух больных, пришедших на прием к врачу, один действительно болен, а другого мы подозревали напрасно – чахотки у него нет. Да, но больной мог выздороветь! Тот же автор пишет, что лучшие художники «отслаиваются» от модернизма, а потому об этой болезни в целом уже говорить нельзя – иначе выйдет «вселенская смазь». Итак, если больной пошел на выздоровление, что, разумеется, нужно еще проверить, то чахотка уже не болезнь?

Призываю в свидетели одного из моих критиков – доктора медицинских наук Д. Голубева, он, как говорят в таких случаях, «не даст соврать». Наличие самых разнообразных форм туберкулеза, более или менее опасных и запущенных, успехи медицины в борьбе с этой болезнью, многочисленные случаи выздоровления от нее и даже тот известный факт, что в своей начальной стадии она нередко возбуждает общую жизнедеятельность организма, — все это не является доводом против

существования самой болезни и против того, что о ней можно говорить в целом, если это необходимо.

В таком случае дайте нам определение модернизма, прежде чем судить о нем, пишут некоторые читатели. Иначе «зыбкость границ» может привести к преследованиям художников, подозреваемых в модернизме. Это вопрос более серьезный, и тут чистой логикой уже не отделаешься, хотя логика особого рода, тоже очень серьезная, необходима и в таких делах.

Определение модернизма дать можно, однако в качестве предварительного условия это вовсе не обязательно. Сошлюсь еще раз на доктора медицины Д. Голубева. Люди до сих пор не знают, что такое рак, а все-таки вынуждены говорить о нем и практически умеют его отличать от других явлений в человеческом организме.

Что же касается методов, недопустимых вообще и особенно в области искусства, то если вы против подобных методов – так и пишите. Никакое определение модернизма от них не спасет, ибо это совсем другой вопрос. Мне кажется, что в статье о модернизме я больше сказал против подобных методов, чем мои противники, так мужественно защищающие от меня Блока и Анну Ахматову.

Демагогическую сторону их речей оставим в стороне и снова перейдем к логике дела. Слово «модернизм» больше всего обязано своим происхождением Бодлеру. Весь мир знает, что это такое, знает практически. При всей многозначности слов доказывать, что существующее не существует, ссылаясь на переходные формы, взаимные перекрещивания и другие оттенки, делающие историю искусства процессом величайшей сложности, это значит заниматься софистикой.

Слон и моська мало похожи друг на друга, но как млекопитающие они едины, и самый большой слон не может протестовать против такого обобщения. Даже утконос, представляющий некую переходную форму между млекопитающими и птицей, подтверждает своим суще-

ствованием диалектику природы, в которой все грани относительны и условны, но вместе с тем существуют *реально*, то есть независимо от нашего желания передвинуть их в ту или другую сторону.

## II.

Теперь оставим эти азбучные истины и обратимся к более конкретным вопросам. Их, разумеется, слишком много для любой статьи. Один критик искушает меня, как мытарь, спрашивая, признаю ли я «Голубя мира» Пикассо и нужно ли платить подати Маяковскому? Другие торопятся занять более выгодную позу, защищая от моих гонений Блока, Рильке, Иннокентия Анненского, Рублева и Врубеля, Нестерова и Рериха. Если вы последовательны, восклицает один взволнованный читатель, вы должны все это отрицать!

Вовсе не должен, хотя не берусь и все признавать. Я не должен быть более последовательным, чем сама жизнь, которая не знает такой деревянной последовательности. Что касается истории искусства, то иногда художник бывает выше своего места в этой истории, иногда более высокое значение принадлежит эпохе и стилю. Иногда одно выручает, иногда – другое. Так с естественно-исторической последовательностью растет сложная лестница ценностей, управляемая особым диалектическим законом.

Вы очарованы красками неизвестного мастера русского средневековья, а попробуйте сделать нечто подобное сегодня, будучи хоть семи пядей во лбу! Второстепенные поэты пушкинской поры прекрасны. В других случаях более важное значение имеет исключительность таланта, а не общий уровень его художественной позиции. Поэтому не пугайте нас Блоком—к счастью, логика его символизма не так сильна, чтобы погасить это высокое дарование. Отсюда вовсе не следует, что символизм нужно изъять из общего кризиса художественной

культуры, в котором он занимает свое историческое место. Во времена Блока и Брюсова люди еще не научились так фальшивить. Во всяком случае, они не сомневались в том, что последний период истории искусства содержит в себе что-то странное, выходящее из границ прежней эволюции форм. Так, Брюсов писал:

*От Метценжера до Матисса  
Пронесся озверелый лов,  
От Ретина к супрематистам,  
От Пушкина до этих слов.*

Может быть, Пушкин здесь упомянут неловко, и подлинная грань проходит ближе к нашему веку, но «озверелый лов» действительно пронесся. Он представляет собой загадку истории, и современный дух должен решить ее.

Думая над тем, почему авторы письма «Осторожно – искусство!»<sup>3</sup>, люди ученые и образованные, решают этот вопрос посредством чистой риторики, я прихожу к выводу, что они хотят принести пользу обществу. Но обществу полезна только правда, объективная истина, а «ложь во спасение» ему вредна, даже если новая мифология создается во имя самых лучших целей. Одна средневековая монахиня хотела воспеть чистых дев тем же стихом, которым римский поэт воспел своих грешных подруг. Так и наши передовые люди думают воспользоваться для своих хороших целей методом «эпидемических внушений», по выражению Толстого. Когда же им говорят, что создавать новые мифы, обратные старым, не полезно для общества, они очень сердятся.

Уважаемые историки литературы сообщают в своем письме, что модернизм существует уже сто лет. Это верно. Бодлер жил сто лет назад, он был гениальный поэт и первый сознательный декадент. Такое противоречие не укладывается в головах людей, привыкших к своего ро-

<sup>3</sup>Л. Гинзбург, Д. Лихачев, Д. Максимов, Л. Рахманов. Осторожно – искусство! – «Литературная газета», 1967, № 7.

да юридическому мышлению. Если декадент, то привлечь его по статье закона, а если гениальный, то как же быть? Согласно логике А. Дымшица, я должен зачислить его в штат реалистов, оставляя за ним небольшую декадентскую ограниченность. Согласно логике Д. Лихачева, я должен признать декадентство ценным явлением, поскольку из него вышел такой поэт, как Бодлер. Мне очень приятно, что Д. Лихачев и А. Дымшиц не одно и то же. Это в нашу пользу, если в стане противников есть трещина. Пусть же они сначала устроят диалог между собой или совсем небольшой симпозиум.

От участия в споре с А. Дымшицем прошу меня уволить. Что же касается трех ленинградских ученых и присоединившегося к ним писателя Л. Рахманова, то мне хотелось бы знать – одинаково ли благоприятны, с их точки зрения, для расцвета поэзии эстетическая позиция Пушкина и символизм Блока? Если одинаковы, то общей почвы у нас нет. На этом рубеже «озверелый лов» уже не удержишь, и даже поп-арт, осуждаемый ныне авторами коллективного письма, завтра тоже будет «осторожно – искусство!»

А если не одинаково? Тогда можно считать символизм в общих чертах явлением упадка, хотя из него вышел такой поэт, как Блок, и не он один. Я сослался на исключительное дарование Блока – ответ неполный, но для первого приближения к истине достаточный. Что же касается более сложных оттенков, дополняющих общий закон, то они бывают не только в искусстве. Вот, например, говорят, что старость имеет особые черты и свои преимущества, неизвестные более цветущему возрасту. А все же –

*Сладок мускус новобрачным,  
Камфора годна гробам.*

Из принятых мною взглядов вовсе не вытекает отрицание поэзии Блока, и суровые критики напрасно тратят на меня свой безопасный гражданский пафос. Скорее наоборот. Отрицание поэзии Блока более естественно

у людей другого образа мысли. Кстати, не так давно (судя по газете «Комсомольская правда») кто-то еще раз хотел сбросить Блока вместе с Бахом с Парохода Современности, ссылаясь на развитие науки и техники в нашем веке. Как прикажете судить об этом? По-моему, это бред темного обывательского сознания, охваченного манией разрушения во имя нового.

«Сбрасывание» классической традиции и всего прежнего искусства, даже тронутого увяданием, но еще борющегося с ним в прекрасных формах, вовсе не случайные обмолвки или детские шалости новаторов, как изображают сей отличительный признак модернизма уважаемые мною историки литературы, которым угодно жертвовать истиной ради воображаемой пользы. Это — болезнь века, и «это очень серьезно», пользуясь выражением Д. Лихачева и его друзей. Тем более серьезно, что обратное искусство, рожденное из пресыщения старой культурой, встречается здесь с одичанием современного «индустриального» обывателя, ярко описанным в десятках социологических исследований, встречается также с более древним, более примитивным движением к нулю, сбрасывающим с Парохода Современности все, что возвышается над голым местом. Такие встречи уже бывали в истории человечества и оканчивались пустыней. Однако на сей раз дело обстоит «очень серьезно» — более серьезно, чем когда бы то ни было.

Об этом, собственно, и написана статья, осужденная моими уважаемыми противниками. Она говорит больше о человечестве, чем об искусстве, и трудно отрицать право автора обратиться к вопросу с этой стороны. В статье действительно сказано, что хорошего модернизма не бывает, как не бывает хорошего идеализма и хорошей религии. Другое дело, что есть на свете умные идеалисты, которых читать гораздо интереснее, чем глупых материалистов. Искусство — не наука? Согласен. Но здесь не место рассказывать детские поучительные истории о существовании разницы между ними.

Какова бы ни была эта разница, произведение искусства есть сгусток духовной энергии, и вне своего содержания оно не существует. Последнее особенно справедливо по отношению к различным школам сверхсовременного искусства, когда произведение художника бывает понятно только людям, знающим определенное условие, программу, контекст. Кто не владеет этим кодом, тот может восхищаться сколько угодно, — он просто за пределами самой задачи.

Отсюда не следует, что, рассматривая модернистское движение в целом как отрицательное явление, мы не имеем права видеть в нем разные ступени и оттенки. Напротив, именно три ленинградских историка литературы и один присоединившийся к ним писатель рассматривают вопрос в слишком широкой абстракции. Мы уже говорили о том, что если Блок имел прикосновение к символизму, то символизм не одолел его. Но в данном случае речь идет о ранней форме этой болезни. На следующих стадиях ее развития внутренняя борьба художника становится более сложной, а иногда и вовсе безнадежной. Другими словами, она требует уже полного, а не относительного разрыва с логикой общего разрушительного процесса. Согласитесь, что быть талантливым символистом легче, чем быть сколько-нибудь интересным представителем литературы в стиле «поп». Если бы от символизма остались в памяти только скандал, протест против эпигонства, отрицание старого — мы не имели бы Блока. Но чем больше разгорается этот костер, тем больше в нем простого «ничевочества» и дело идет именно к голому месту.

Всякий взрыв мелкобуржуазной стихии есть Кронос, пожирающий собственных детей. Кто не топтал ногами символистов лет сорок назад, когда развились вышедшие из кубофутуризма «лефовские» и другие подобные взгляды на искусство? Прочтите, например, главу «Контрреволюция формы» в «Социологической поэтике» Арватова (1928 г.). Интересно, как чувствовал бы себя

в этой среде живой Блок? Где оказались в двадцатых годах лучшие художники той же формации, что и Блок – Александр Бенуа, Добужинский, Рерих, Билибин и другие? Эти люди могли и часто очень хотели служить народу, а если они в чем-то заблуждались, то разве они одни? Это наша вина, что мы не сумели сберечь для себя их высокую художественную культуру – меньше было бы всякой безвкусицы, выдаваемой иногда за реализм, иногда за новаторство.

К сожалению, до сих пор и у нас и за рубежом мало знают такую важную страницу истории русской культуры, как «Мир искусства». Более агрессивные представители модернистских течений в союзе с вульгарными социологами двадцатых годов опустили над ней черный полог, который трудно поднять даже сегодня, когда совершается столько актов справедливости. Были придуманы грубые, большей частью тенденциозные формулы, как «эстетство», «пассеизм», «ретроспективизм», действующие в смягченном виде по сей день.

Вот почему я думаю, что три доктора и один писатель рассматривают «современное искусство» в слишком широком обобщении. Нельзя ставить на один пьедестал художников, стремившихся, насколько это было возможно в их исторической ситуации, к возрождению истинной красоты, с пророками намеренного безобразия, с теми, кто писал во имя своей нелепой культурной революции – «рафаэли, пушкины, пуссены, уайльды». Где же «историческая дифференциация», защищаемая авторами коллективного письма и в самом деле необходимая?

Вспомните, сколько всякого вздора, скорее ужасного, чем смешного, вбили в головы людям два союзника – вульгарная социология и модернизм. Только по недостатку личного опыта многие искренне считают их врагами. Разве не устраивались в некоторых музеях во время второй волны ультралевой чистки культурного наследия, то есть в конце двадцатых годов, специальные

«черные стены», на которых вешали произведения художников более или менее реального направления как образцы искусства, враждебного пролетарской культуре, классово чуждого и даже вредного? Разве не было в те времена безусловной догмой тяжело вооруженной эстетики, что наиболее «созвучны» пролетарской революции произведения кубистов и других, еще более крайних отрицателей? Разве в Ленинграде еще в начале тридцатых годов не было разрезано (и пущено «на этюды») большое панно Рериха? А вы говорите – Рерих, Врубель... Сказали бы лучше: Каин, где брат твой Авель?

Согласно одному известному толкованию мифа, Каин был первым новатором, убившим своего «правильного» брата из чувства относительности всех человеческих ценностей и отвращения к божественному закону. В этом духе Г. Померанц<sup>4</sup> защищает право бунтарей заходить слишком далеко, ломать и крушить как попало – все равно время произведет отбор и крайности отпадут. Знакомая теория! Раньше это называлось «лес рубят – щепки летят». Не понимаю только, зачем люди обижаются, когда им говорят, что такое новаторство есть современная философия силы, рожденная из протеста против овечьего гуманизма, но имеющая свои реальные модели, достаточно страшные.

По всей вероятности, сам Г. Померанц даже курицу не зарежет, разве что из принципа – чтобы доказать свою причастность к творческому насилию. Очень может быть, что он совершенный Авель. Но именно потому, что каждая идея имеет свою реальную модель, лучше ему раз навсегда забыть всю эту «агрессивность» вместе с «нигилизмом, расчищающим дорогу для нового творчества», вместе со всеми «крайностями», которые со временем отпадут. Нет времени ждать, пока они отпадут, и не отпадут они без нашего участия.

---

<sup>4</sup>Г. Померанц, Кто совратил Калибана? – «Литературная газета», 1967, № 7.

Есть такая идейная среда, в которой сходятся левые и правые радикалы, Нечаев и Ницше, Сорель и Муссолини, где совершаются постоянные переходы от формулы «революция есть бунт» к шовинизму и требованию новых границ. Именно в этой первичной идейной туманности заложены семена многих бедствий XX века, это она позволила таким писателям, как Замятин, Хаксли и Оруэлл, рисовать свои злые карикатуры на коммунизм, и от нее нужно прежде всего очистить наш мир. Коммунизм Маркса и Ленина не имеет ничего общего с такой «агрессивностью».

Еще в эпоху первоначального христианства существовала секта каинитов, которые полагали, что все виды греха и прочих «крайностей» не только позволены, но даже обязательны для спасения души. Должно быть, сильно опротивела им казенная мораль и нравственная философия римской древности, если из ненависти к лицемерию истины, добра и красоты они построили систему обратных, отрицательных ценностей и поклонялись им.

Ничего, кроме подобного каинизма, нет в модернистском движении современности, которое имеет глубокие корни и недаром получило такое широкое распространение. Здесь речь идет не о причинах этого странного поворота умов – причины, конечно, есть, но о том, можно ли считать его достойным сознательных людей, ищущих верного пути среди опасного бездорожья и обманчивых знамений времени.

Не следует повторять общие фразы о вечной борьбе нового и старого. Так же, как знаменитая формула «лес рубят – щепки летят», борьба новаторов с консерваторами давно уже стала схемой, пригодной для самого темного употребления. Неопатия, погоня за новым – это болезнь современного обывателя, всегда способная сделать его предметом любых расчетов. Свободной от всех «эпидемических внушений» мысль современного человека может быть только в конкретном мире ленинской диалектики. Да, нужно ломать старое плохое

и стремиться к новому, если оно действительно лучше старого. Вне объективного содержания ломка сама по себе – только стихийный отзвук прежнего жестокого мира, и в ней ничего действительно нового нет. Вообще абстрактная противоположность «нового» и «старого» не может служить ни в качестве пути человеческого ума к тому, что есть, ни в качестве нормы нашего поведения.

Мне кажется, что Г. Померанцу, выступающему от лица современных каинитов, не мешает более внимательно прочесть роман Анатоля Франса «Боги жаждут», на который он ссылается. Трагедия чрезмерной «агрессивности» и «нигилизма, расчищающего дорогу для нового творчества», другими словами, тяжкий опыт истории учит людей состраданием и страхом – таков главный мотив произведения Франса, в центре которого стоит художник-якобинец Гамлен. Правда, Г. Померанц сообщает нам, что художник Гамлен – не модернист, а между тем головы рубил. Аргумент убийственный, особенно если принять во внимание, что тот же автор приводит для моего поучения мысль Гегеля о «неразвитой напряженности принципа», как неизбежной ступени прогресса<sup>5</sup>. Посмотрим, что из этого следует.

Художник Гамлен действительно головы рубил, хотя сам он был добрый человек, хороший сын и нежный любовник. Но, увы, его идеальный нигилизм расчистил дорогу нигилизму «хамскому», по терминологии Г. Померанца, и голова самого художника скатилась в общую яму. Так оно и бывает на свете, и об этом я писал в моей статье, которая не понравилась Г. Померанцу. Он хочет вернуть нас к «неразвитой напряженности принципа», мне же представляется, что этого опыта уже достаточно.

В эпоху французской революции модернизм действительно еще не существовал, тогда «крайности пере-

---

<sup>5</sup> Эти сведения автор взял из моей статьи о Гегеле, написанной в 1932 году. – См.: *Мих. Лифшиц*, Вопросы искусства и философии. М, 1935, с. 118, 119.

ходного времени» были устремлены главным образом в далекое прошлое. Однако некоторые современники Гамлена были настроены весьма «агрессивно» и в области искусства. Так, например, некий Ассенфратц, якобинец, утверждал, что рисунок в живописи нужно отбросить как выражение аристократической виртуозности, заменив его честной гражданской линейкой. Тут же намечается что-то вроде «вертикально-горизонтальной» утопии голландского абстракциониста Мондриана. Ранняя склонность к абстракции сказалась в оригинальных архитектурных фантазиях зодчего революционной эпохи – Леду. Но еще интереснее, что в те времена существовало крайнее течение «примитивистов», или «бородатых», которые требовали уничтожения всего искусства после Фидия. Самого Фидия тронуть еще не решались, хотя искали уже чего-то более архаического. Только очень наивный историк, каким является Г. Померанц, может думать, что эти иконоборческие крайности не имели отношения к рубке голов.

Необходимо все это было или нет? Пусть разбирается сам Г. Померанц. Во всяком случае, нет никакой абсолютной необходимости в том, чтобы жизнь продолжала идти своим стихийным путем, то есть путем чрезмерной «агрессивности», за которой неизбежно следует жертвенная формула мировой истории – «боги жаждут». Мы часто не в силах предотвратить эту связь вещей, но проповедовать такую философию по меньшей мере не прогрессивно.

С точки зрения Г. Померанца, трудно понять его собственные претензии к основателю династии Цинь, предшественнику «прусского социализма» на Востоке – китайскому императору Ши Хуану. Почему, собственно, во имя «неразвитой напряженности принципа» этот древний новатор не имел права зарыть в землю несколько сот литераторов-конфуцианцев вместе с их консервативными рукописями? Несомненно, что свое дело кратковременная династия Цинь совершила, исто-

рия же произвела отбор – и пришедшая на смену «не-развитой напряженности» династия Хань нашла компромиссные формы, в которых надолго застыла централизованная небесная империя. Если Г. Померанц, примиряясь с подобным ходом истории как неизбежным потоком новаторства, вздыхает о «политических страстях», то он, разумеется, может обеспечить себе этим только личную святость. Ну и пусть спасается или беса тешит – все равно. Мы же привыкли рассчитывать на суровый опыт истории, просвещающий массы, да на тех истинно просвещенных людей, которые, по словам Ленина, «ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести».

В отличие от Г. Померанца, авторы коллективного письма «Осторожно – искусство!» избрали другую систему защиты. Для них модернизм есть воплощение удобного богу кроткого Авеля, которому угрожает насилие. Разумеется, их подзащитные испытали на себе агрессивные методы исторического творчества. Однако никакой монополии на эту честь у них нет, и тут многие могли бы сказать: «А я разве лежал на ложе из роз?»

Вообще говоря, безусловной святости никакие синяки и шишки не дают – важнее всего содержание дела. К счастью, среди авторов писем нашлись свидетели и в мою пользу. Т. Коваленская из Третьяковской галереи вспоминает, что пишущий эти строки имел отношение к борьбе за новую оценку древнерусской живописи, за снятие анафемы с общества «Мир искусства» и таких художников, как М.В. Нестеров, упоминаемый в одном из писем читателей, напечатанных в «Литературной газете». Да, тридцать лет назад это было, скажем для простоты, не так просто. В те времена многие нынешние защитники более широких вкусов тихо сидели по своим углам.

Но старая хлеб-соль забывается, и теперь мы все очень прогрессивны. Соперничать в этом с кем бы то ни было не хочу, а плыть по течению никогда не было моей

специальностью. Прошу извинить эту справку по личному вопросу в конце собрания. Что же касается выдумки, будто ваш покорный слуга «обвинил людей, умерших и живущих, в том, что они являются духовными вдохновителями фашизма», «пособниками фашизма» и так далее, то мне стыдно отвечать на такие ораторские приемы. Но, имея в виду интересы читателя, придется ответить.

### III.

Прекрасный повод для этого дает нам Г. Померанц. Он побивает меня ссылкой на западногерманского публициста Хаффнера. В своей книге «Семь смертных грехов германского рейха» Себастьян Хаффнер рисует непрерывную цепь планов мирового господства, начиная с кайзеровской Германии, через Гитлера, к реваншистам современной Боннской республики. Бросая взгляд на прошлое, автор этой интересной книги пишет: «Неразумность была готова на все, разум – ни на что. Неразумность пела во весь голос, разум еле лепетал. Неразумность праздновала триумфы, разум терпел поражения. Разум раз и навсегда породнился с трусостью». Приведя эти слова, Г. Померанц поучительно сообщает, что, с его точки зрения, кривобокая жизнь лучше, чем логический труп. «Кривобокая жизнь» – это своего рода определение модернизма, столь необходимое многим участникам нашего спора.

Однако Хаффнер вовсе не торжествует по поводу успехов активного неразумия в его стране. Г. Померанц ссылается на отрывки, приведенные в журнале «За рубежом». Но если бы ему пришло в голову более внимательно прочесть эти отрывки, то двумя или тремя строчками ниже он мог бы заметить следующий вывод: «Дерзость неразумности и трусость разума привели к тому, что не только жертвы обеих мировых войн оказались принесенными попусту, но впустую прошли и уроки двух по-

ражений». А вся книга Хаффнера – это призыв к «политическому разуму» набраться смелости и обуздать традиционную для немецкой реакции двадцатого века философию «дерзкого неразумия» и жажду «кривобокой жизни», попирающей логический труп. Подобная философия действительно вдохновляла всю эту чертову свадьбу, поэтому символы Хаффнера ведут за собой много воспоминаний из области политики, философии и разных художеств.

В какое же положение ставит меня Г. Померанц? Либо я должен считать его «пособником фашизма», либо мне нужно набрать воды в рот и делать вид, что такие идеи очень хороши. Г. Померанц сам установил здесь связь между «кривобокой жизнью» и дерзким неразумием торжествующей силы, но я все-таки не назову его «пособником фашизма». И на месте фашизма я не взял бы себе такого пособника – пособник, пособи себе сам!

Нет, пишущий эти строки никого не обвинял в «пособничестве фашизму». Нельзя переводить чужую мысль с языка теории на язык уголовного права. Это – прием, а не доказательство, к тому же прием фальшивый, рассчитанный на эффект. Трудно даже поверить, что его применяют люди, которые уже по своей специальности обязаны знать, что такое трагическая вина в отличие от вины уголовной. Я писал о трагедии, а не о пособничестве.

К сожалению, недостаток места мешает мне ответить на сомнения доктора медицины Д. Голубева, но уверяю его, что связь причин и следствий в мировой истории имеет свое нравственное содержание. Приведенные им исторические примеры могли бы служить этому верным доказательством. К трагической форме нравственного смысла часто примешивается другой элемент – комический, и тогда выходит то, что Маркс и Энгельс называли иронией истории.

В моей статье было сказано приблизительно следующее: «Всякие действия обращаются на того, кто заранее расположен их претерпеть». Это слова Аристотеля, при-

веденные чертом в беседе с композитором-модернистом Адрианом Леверкюном, героем известного произведения Томаса Манна «Доктор Фаустус». Вот, например, по мнению Г. Померанца, в современном мире не хватает «дерзкого неразумия», другими словами – ему хочется быть битым. И если он достигнет своего, то ему все же останется то утешение, что у него бока трещат не по вине излишнего «нигилизма», а потому, что он является жертвой восстановления традиционных, прадедовских ценностей. Доктор Брейзахер (из того же романа), который в своей философии культуры, направленной против культуры, особенно издевался над «прогрессом живописи от примитивно плоского изображения к перспективе», проявляя полное презрение к эпигонству, тоже не думал, что его, может быть, сожгут во имя восстановления и утверждения перспективы, ибо, если верить некоторым знатокам, искусство гитлеровской империи было «грубым натурализмом».

Однако вернемся к Томасу Манну. В западной литературе есть много художественных произведений на тему о модернистском искусстве как явлении современного мира, в том числе, например, отличный роман Дюамеля «Архангел авантюры», у нас почему-то не переведенный. Но книга Томаса Манна, конечно, выше всего, написанного на эту тему. «Доктор Фаустус» – произведение большого и притом вполне современного писателя, который с величайшей тонкостью и болью рисует изнутри то, что ему превосходно известно – речь идет о трагедии буржуазной культуры XX века.

В сцене искушения Адриана Леверкюна расцветают сатанинским пламенем ядовитые цветы зла. Здесь все есть, коли нет обману, все обратные общие места современного буржуазного сознания в их соблазнительной наготе – и множественность разумов, и демонический «историзм», переходящий в полное отрицание объективной истины, и неизбежность разрушения как творческого начала, и смесь реакционно-мистических идей

с ультралевым новаторством, и превосходство дерзкого неразумия над логическим трупом, и обращение не к прекрасному, а к самому грубому примитиву как высшей культуре, а также равенство болезни и здоровья с некоторым преимуществом для первой. Одним словом – все новейшие открытия наших провинциалов, примеряющих модный костюм вчерашнего дня.

Томас Манн, конечно, не изображает своего Леверкюна, возникшего из реальных черт Ницше и композитора Шенберга, «пособником фашизма». Этот созданный фантазией писателя музыкальный гений сошел с ума еще до победы гитлеризма, а произведения Леверкюна были нежелательны в гитлеровском рейхе, но прозрачная аналогия между судьбой художника, продавшего душу черту, и судьбой Германии проходит через всю книгу Томаса Манна, достигая последней ясности в заключительных словах ее эпилога.

«Германия, с лихорадочно пылающими щеками, пьяная от сокрушительных своих побед, уже готовилась завладеть миром в силу своего того единственного договора, которому хотела остаться верной, ибо подписала его собственной кровью. Сегодня, теснимая демонами, один глаз прикрывши рукой, другим уставясь в бездну отчаяния, она свергается все ниже и ниже. Скоро ли она коснется дна этой пропасти? Скоро ли из мрака последней безнадежности забрежит луч надежды и – вопреки вере! – свершится чудо? Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!»

Авторы коллективного письма «Осторожно – искусство!», конечно, знакомы с романом Томаса Манна. Неужели они считают его постановку вопроса прямым кощунством? Или этот роман возвещает необходимость гонений против Александра Блока, Иннокентия Анненского, Рильке, Анны Ахматовой? Может быть, Томас Манн хотел обвинить композитора Шенберга в «пособничестве фашизму?»

Тема «Осторожно – искусство!» имеет свое практическое значение для нашего общества, и я надеюсь коснуться этой стороны дела в другой статье, а пока обратимся к широким философским обобщениям Г. Померанца. У него своя теория фашизма. При возникновении этой адской машины, думает мой уважаемый противник, идеи никакой сколько-нибудь серьезной роли не играли. Идеи вообще более или менее безразличны. Основатель династии Цинь закапывал в землю книжников во имя вульгарного материализма. «Было бы хамство и будут погромы. Интуиция Бергсона здесь ни при чем».

Однако сам Г. Померанц с его глубоким знанием истории (о чем свидетельствует отнесение школы «фацзя» к вульгарному материализму) напомнил читателю, что «фашизм – специфическое явление XX века». При чем же здесь Ши Хуан, уничтоживший литературу своих противников-конфуцианцев более двух тысяч лет назад? Если фашизм происходит из хамства, то хамство, вероятно, существовало всегда, а фашизм, как вы говорите, специфическое явление нашего времени. Одним словом, Г. Померанц не в состоянии свести концов с концами на протяжении нескольких строк. Зато он может ответить, что мои слова – логический труп, а на него снизошла благодать «неразумия», и это исторически необходимо.

Итак, «интуиция Бергсона здесь ни при чем». Ладно, не верите мне, поверьте старику Бертрану Расселу – его-то вы, наверно, считаете беспристрастным свидетелем. Между тем Рассел пишет: «Основная тенденция философии Бергсона консервативна, и ее легко согласовать с тем движением, которое достигло своего конечного пункта в Виши»<sup>6</sup>. Вы помните, что в Виши заседало прогитлеровское правительство Петэна.

Рассел отнюдь не считает Бергсона «пособником фашизма», он признает самостоятельное значение его мыс-

---

<sup>6</sup>*Bertrand Russell. A history of Western Philosophy. N. Y., 1945, p. 791.*

ли, его бесспорный талант. Но преувеличенный культ активности, торжествующий над логическим трупом либерального XIX века, тянет больше к Виши. Это неотразимый факт. Г. Померанц, придающий, видимо, большое практическое значение той идее, что идеи никакого практического значения не имеют, может указать на пример анархиста Сореля, теоретика революционного насилия, который тоже связан с бергсонизмом. Совершенно верно. И все же Сорель при всей его внутренней сложности войдет в историю как учитель Муссолини и предшественник его «Корпоративного государства».

Не следует придавать чрезмерного значения борьбе идей, но лишь до тех пор, пока перед нами потешные бои самодовольных мудрецов дивана. Когда же идеи овладевают массами, они становятся материальной силой, и если эти идеи ложны, то они становятся силой разрушительной и страшной. Монтень, Локк, Шефстбери, Вольтер и многие другие авторы, которых Г. Померанц, видимо, относит к презренным «рационалистам», не раз писали о мрачных последствиях тупого энтузиазма, оставляющего после себя руины. Мы живем в такую эпоху, когда мысль этих людей, при всех традиционных оговорках об «ограниченности» ее, снова приблизилась к истине, и теперь она ближе к ней, чем все рассуждения о дерзком безумии, тоже имеющие свои основания и далеко не новые, но превращенные ныне в ересь, опасную для самого существования человеческого общества.

Наш век стоит перед задачей, которая является для человечества вопросом жизни и смерти. Как победить ограниченность буржуазной цивилизации, не возвращаясь к худшим формам жизни? Полное уничтожение культуры в духе китайских хунвейбинов было бы одним из таких путей назад. Разве это не парадокс, вполне реальный, что под видом непримиримости к старому развязаны все силы разрушения? Жаль великой китайской живописи на шелку, печально слышать, как громят Стендаля и Лу Синя эти новые ультралевые или, может быть,

правые – кто их разберет? Мы понимаем, что под этой словесной вывеской происходит борьба за власть.

Но слова «революция есть бунт» не первый раз произносятся на земле. Только идеи научного коммунизма могут служить оплотом против этой стихии голого отрицания.

Оглянитесь вокруг, и вы увидите, что величайший технический прогресс современности сопровождается не только такими ужасными фактами варварства, как бомбардировки Вьетнама, но и темными ретроградными настроениями, ведущими человеческий дух далеко назад. Пищи для них достаточно, оттенки их очень разнообразны, они заряжены часто противоположным электричеством, но где-то в последнем содержании совпадают друг с другом и часто до смешного совпадают даже по форме, например в идеализации «агрессивности» и «творческого нигилизма». Проникнуты эти настроения кульгом силы или чувством ничтожества перед ней, иррационализмом или сверхрациональностью, психологией одинокой личности или обожанием толпы, в которой растворяется все индивидуальное,— это уже другой, частный вопрос. Как в искусстве Адриана Леверкюна лед и пламень, так и во всем этом различные plus ultra, чрезмерности, бросают человека из одной части ада в другую.

Моральный климат нашего времени, как любят теперь говорить, изменился. В двадцатом веке можно с отдельным человеком и даже с целым народом сделать то, чего нельзя было сделать сто лет назад, хотя историк вам скажет, что девятнадцатый век тоже не был идиллией. Эти новые материальные факты окружены особой духовной атмосферой – иначе и быть не может. Одним из ретроградных знамений времени является подъем общественной роли средневековой религии, которая иногда становится серьезным соперником коммунистических идей.

«Наступает ночь»,— сказала сивилла Кумская, и современный английский ученый Арнольд Тойнби выбрал ее

слова эпиграфом к своему известному сочинению по философии истории. Как убежденный сторонник другого мировоззрения, я не верю в это пророчество и, сохраняя свой вытекающий из этого мировоззрения отнюдь не розовый оптимизм, стараюсь видеть неотразимое движение прогрессивных сил в сторону коммунизма, через все неожиданные изгибы времени. Как человек, я достаточно знаком с этими изгибами и понимаю опасения тех читателей, которые не согласны с моей критикой модернизма. Мне известно, что во имя истины тоже можно делать ошибки и даже совершать действия, которые уже никак нельзя отнести к ошибкам. Слишком ясно, что такие деяния усиливают не коммунизм, а именно защитников ночи. С другой стороны, люди, формально принадлежащие к защитникам ее (например, прелат католической церкви, желающий «диалога» и сотрудничества с атеистами), могут вольно или невольно содействовать наступлению дня.

Во всей этой изменчивой обстановке, способной вызвать головокружение, необходимо найти верную позицию. Здесь замешаны вопросы мировой важности, они недаром занимают умы. Многие отзывы читателей на мою статью лишний раз показали мне, что найти эту верную позицию не так просто, даже при самых лучших и честных намерениях.

Но, по крайней мере, в самом общем виде одно правило нам известно. Большинство людей хочет завтрашнего дня без возвращения к худшим формам общественной психологии и реальной жизни. Ретроградные движения, выступающие как победа нового над старым, научили нас осторожности.

Конечно, людям свойственно ошибаться, и ошибки бывают везде, даже в медицине. Так, например, некоторые лекарства были объявлены целебными, а потом оказалось, что они приносят вред. Излишнее применение лекарственных средств вообще вредит. Кажется, даже существует международное общество по борьбе с таки-

ми излишествами. К этому нужно прибавить, что теперь уже никто не смотрит сверху вниз на традиции народной медицины и все жалеют о том, что многие ее секреты безвозвратно утрачены.

Но что сказал бы доктор медицины Д. Голубев, если бы кто-нибудь создал теорию, согласно которой врач и знахарь-чародей одинаково правы, и мы даже должны нарочно стремиться к тому, чтобы возродить смелое знахарство, способное заменить собой эпигонскую медицину, ибо, как пишет Г. Померанц, общего разума нет – у каждого времени свой разум?

Вы скажете, что речь идет не о теории, но об искусстве. Ну что же, возьмем искусство врачевания. Человек, знающий этнографическую литературу, найдет достаточно случаев полезного действия самых фантастических приемов первобытной медицины. Да и в наше время на Западе у врачей есть много конкурентов из числа современных чародеев. Все это не следует сбрасывать со счета одним взмахом руки, все это, может быть, заслуживает внимательного изучения. Но я надеюсь, что доктор медицины Д. Голубев не примет аргументы тех, кто проповедует наступление ночи, даже если ему укажут на весь бюрократизм и печальные ошибки современных медицинских учреждений. Он все же скажет, что нужно исправить эти медицинские учреждения, а не возвращаться к знахарству во имя нового, которое всегда борется со старым.

Могут заметить, что это сравнение не годится, ибо не следует сравнивать искусство с наукой, а искусство врача все же коренится в научном естествознании. Но вот, например, столь осуждающий меня Э. Кольман сравнивает положение модернизма в искусстве с положением теории относительности, квантовой химии, кибернетики и других научных дисциплин, которые подвергались «третированию» со стороны некоторых философов. Разница только в том, что я сравниваю модернизм с чародейством, а он с наукой.

Нетрудно было бы доказать, что его сравнение никуда не годится, но оставим этот вопрос. Э. Кольман сам пишет, что он не компетентен в эстетике, а я полный невежда в области естествознания. И так как мои познания в этой области равны нулю, то я о естественных науках не пишу, и уже по этой причине не мог никогда третиловать квантовую химию, кибернетику и прочие серьезные предметы. Э. Кольман очень хорошо знает естествознание, поэтому он часто и много пишет об этих предметах, так что, помнится, в прежние времена от него досталось и Бору, и Гейзенбергу, если не самому Эйнштейну.

Но я согласен с Э. Кольманом – во имя истины можно совершать грубые ошибки, так же как во имя добра можно унижать, преследовать и даже истреблять невинных людей. А сколько преступлений было совершено во имя божественного милосердия! Но если на этом основании вы скажете, что все идеи одинаково способны приводить к ужасным последствиям, то вы уже продали душу черту, тому самому, который погубил талант Адриана Леверкюна. Ибо это безразличие к идеям, этот страшный современный сатанинский релятивизм, так хорошо изображенный Томасом Манном, это низвержение «вечных канонов» разума, добра и красоты как отсталых, эпигонских понятий, — это и есть та моральная атмосфера, в которой хамство горделиво поднимает голову, становится убеждением и даже признаком настоящего, сильного, современного человека.

Нет, идеи – это не шутка. Каждая идея, каждое духовное явление имеет свое магнитное поле, свои практические возможности и заключает в себе свою судьбу. Жизнь сложна, в ней возможны всякие изгибы, но об этом уже была речь. А для того, чтобы этих изгибов было меньше, нужно прежде всего понять главное. Если преступления совершаются во имя истины, добра и красоты, то перед нами глубокое противоречие и есть еще надежда на исправление. Это – в природе вещей. Если

же они совершаются во имя системы взглядов, которая проповедует «дерзкое неразумие», то есть утонченный культ хамства, то здесь никакого противоречия нет, это закономерно.

Почему Томас Манн невидимой нитью соединил своего дошедшего до последних пределов утонченности и самоиронии Леверкюна с грубой демагогической реальностью «нового порядка» гитлеровской Германии? Потому что в этом есть большая историческая правда. То, что произведения Леверкюна оказались ненужными этой демагогии, когда она вполне развернулась, это тоже правда, с которой нужно считаться, но гораздо меньшая и более частная. Если в революционном движении появляются такие черты, как «нечаевщина» или китайское хунвейбинство, то знайте, что в большом историческом смысле это – чудовищное влияние на революцию старого мира, враждебного ей. Если же этот враждебный мир излучает ретроградные идеи, принимающие обаятельную форму революционного новаторства, – не доверяйте этому оптическому обману, потому что вы погубите свою последнюю надежду. При всех диалектических переходах и взаимных отражениях, бог остается богом, а черт – чертом.

Простите, что я принимаю здесь язык Адриана Леверкюна, который учился на богословском факультете. Вот его последнее покаянное слово перед тем, как сознание в нем совершенно погасло: «Был у меня светлый быстрый ум и немалые дарования, ниспосланные свыше, – их бы и возвращать рачительно и честно. Но я слишком ясно понимал: в наш век не пройти правым путем и смиренно-мудрому; искусству же и вовсе не бывать без поущения дьявола, без адова огня под котлом. Поистине, в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что все стало так непосильно и горемычный человек не знает, куда же ему податься, в том, други и братья, виною время. Но ежели кто призвал нечистого и прозаложил ему свою душу, дабы

вырваться из тяжелого злополучия, тот сам повесил себе на шею вину времени и предал себя проклятию. Ибо сказано: бди и бодрствуй! Но не всякий склонен трезво бодрствовать; и заместо того, чтобы разумно печься о нуждах человека, о том, чтобы людям лучше жилось на земле и среди них установился порядок, что дало бы прекрасным людским творениям вновь почувствовать под собой твердую почву и честно вжиться в людской обиход, иной сворачивает с прямой дороги и предается сатанинским неистовствам. Так губит он свою душу и кончает на чертовой живодерне».

Товарищ читатель, вам часто доказывают, иногда даже по радио, что это не «чертова живодерня», а святое место, и вы видите, что отрицание полезности для искусства «адского огня под котлом» сравнивают с отрицанием современной науки. Однако наука вполне доказала свою ценность, хотя и вокруг нее вьется какой-то философский модернизм. А вот объективная ценность такого искусства остается сомнительной даже на Западе, где для утверждения «чертовой живодерни» уже в течение более полувека работает громадная машина рекламы и капитала.

Действительная ценность течений, претендующих на исключительное право выражать современную эпоху, остается сомнительной для создателей этой моды, и покаянные речи, вроде тех, которые Томас Манн вложил в уста своего композитора-модерниста, теперь не редкость. Вот, например, слова апостола модернизма в Англии Роджера Фрая: «Мы испробовали на практике все возможные направления, мы отрицали на своем пути все принципы, господствовавшие в искусстве прошлого. И этот процесс оставил нас совершенно парализованными, без всякого сколько-нибудь определенного понятия о том, как создается произведение искусства».

А вот недавно прочитанные мною слова одного из участников движения дадаистов, возведенного теперь в ранг настоящей классики. Рибемон-Дессень пишет в своих

воспоминаниях: «Выступления различных теорий и школ, следующие друг за другом в постоянно ускоряющемся темпе, позволяют лучше понять то положение, которое создалось в конце концов: доля Абсолютного, заключенная в законах искусства, становилась все более жалкой и разбитой на мелкие осколки, как бывает с зернами риса, и таким образом сам закон, перетертый в стремительной работе зубчатых колес этих Школ и Течений, превратился в муку из закона, в муку из ценностей».

Бодлер, гениальный поэт и первый сознательный декадент, предвидел этот итог:

*На мягком ложе зла рукой неутомимой  
 Наш дух баюкает, как нянька, Сатана,  
 И мудрым химиком в нас испарен до дна  
 Душевной твердости металл неоценимый.*

Эти слова из «Цветов зла» имеют прямое отношение к теме Адриана Леверкюна. Недаром он объяснял своему наперснику Цейтблому, что человек, это высшее развитие жизни на земле, возникшей, может быть, из «плодородного болотного газа какого-нибудь соседнего светила», – есть цветок зла, расцветающий среди зла.

Томас Манн надеется, что его грешный художник, обманутый призраком спасительного выхода из своего внутреннего кризиса, будет на страшном суде прощен. Допустим, что это будет так, если не в чисто эстетическом смысле, то, по крайней мере, морально. Что касается Бодлера, то есть основания думать, и я даже уверен в этом, что он спасется и в чисто эстетическом смысле. Ибо его поэзия есть раскаяние до совершения греха. Неподкупная честность, с которой он говорит о запахе тления в окружающем мире, ставит искусство Бодлера на уровень высокой поэзии, и есть еще особые исторические основания, объясняющие нам, почему именно произведения первых декадентов внесли свежую струю даже в историю французского стиха, так же как есть особые причины, позволяющие это сказать о русских символистах.

Бодлер питает действительное отвращение к запаху тления, хотя и чувствует потребность выразить присутствие его. Но чем больше этот вкус к «отталкивающим предметам» и всяким отрицательным ценностям становится самодовольной позой художника, тем ближе он к «чертовой живодерне». Нечего говорить о тех плутогенных, которые уже познали, что сила рекламы, агрессивное наступление на вкус обывателя и прочие средства массового гипноза могут превратить любой вздор в перл создания. Тут, разумеется, есть свои градации, свои противоречия, своя неравномерность упадка и свои способы отличать людей, не виноватых в том, что искусство «завязло, отяжелело и само глумится над собой», от тех, которые сами хотят «повесить себе на шею вину времени» и раздувают адское пламя под котлом.

Из этого видно, что критика модернистских школ и течений вовсе не означает отрицания современного искусства. Можно любить и уважать подлинное стремление к правде, даже в искаженной, испорченной обстоятельствами форме, можно понимать трудности современного художественного сознания и глубоко сочувствовать художнику, если он не застыл в самодовольной позе новатора, торгующего своей манерой, своими страданиями. И в то же время – вы не заставите нас принять участие в раздувании адского пламени под котлом. Хорошего модернизма не бывает.

В начале этого спора я писал от своего имени. Это для того, чтобы никому не пришло в голову, что автор выдает свои личные взгляды за предписания коллективного разума. Лучше, чтобы его подозревали в излишнем уважении к собственной личности, чем в желании командовать другими посредством аргументов, не подлежащих критике. Никто не может сказать, что в этом споре я защищал свою позицию другими средствами, кроме чистого убеждения. Но под конец мне хочется напомнить, что большое число голосов, поданных против моей критики модернизма в литературной анкете, кото-

рую представляет собой эта дискуссия, не вполне отражает действительные настроения массы читателей. Среди них защита реалистического искусства найдет себе много сторонников. Не забывая об этом и твердо помня традицию всей марксистской литературы, я не чувствую себя одиноким.

Впрочем, подсчет голосов роли не играет. Модернизм начался как движение небольшого меньшинства, а его основатели сознательно «эпатировали», дразнили буржуазного обывателя. В настоящее время обыватель помирился с прежними бунтарями, усыновил их, и лидерам так называемого «авангарда» становится все труднее придумывать новые конфликты с господствующим вкусом.

Однако роли могут перемениться, и если некоторое время сторонникам классической традиции придется кого-нибудь «эпатировать», мы плакать не станем. Истина, сказанная в виде парадокса, все-таки лучше, чем дрянной парадокс, выдающий себя за истину.

К тому же, проходя через испытания, всякая точка зрения теряет ложных друзей, примыкающих к более сильной стороне из нечистых соображений. Стало быть, нет худа без добра. Реализм в своей высокой, прекрасной или трагической форме требует самой чистой любви, пожертвования личными интересами, отсутствия всякой казенщины и влияния моды. В современной советской литературе есть много примеров такого реализма, который, с моей точки зрения, можно назвать социалистическим в самом почетном смысле этого слова. Есть, вероятно, такие примеры и в других видах искусства, но у меня нет основания выдавать дипломы и составлять списки достойных. Это – не мое дело. Я говорю о том, что мне доступно и кажется верным.

---

# ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

---

## КОНСЕРВНОЙ БАНКИ<sup>1</sup>

---

### Причуды вкуса

Может ли простая консервная банка стоять в центре внимания культурных людей двадцатого века? – Может...

– Если она продается не в магазине, а в картинной галерее за подписью известного художника и если она стоит не двадцать центов, а две тысячи долларов.

– Если о ней шумит большая печать и ее воспроизводят при помощи современной полиграфической техники самые дорогие журналы, посвященные вопросам искусства, где с равным вниманием пишут о фарфоровой вазе эпохи Минь, о фресках Джотто и современном поп-арте.

– Если эта консервная банка являет собой последнее слово в длинной цепи самых современных направлений искусства. И если сказать что-нибудь неодобрительное о таком искусстве, это значит поставить себя в сомнительное положение, ибо вам могут напомнить, что обыватель не понял импрессионистов! Быть может, через двадцать лет эта банка украсит собой коллекцию Лувра.

– Если... – Но было бы слишком длинно перечислять все условия, в том числе и более существенные – экономические, общественные, политические. Так или иначе, при известных условиях культура рождает из собственных недр такую дичь, что перед этой ярмаркой нелепо-

---

<sup>1</sup>Впервые опубликовано в журнале «Коммунист», 1966, № 12.

сти меркнет все, описанное Флобером в «Искушении св. Антония».

Не только у нас – во всем мире смеются над чудесами общественного вкуса. Смеется, например, известная французская газета «Figaro». Возьмем первую попавшуюся заметку из этой серии насмешек, также по-своему нужных в большом и сложном хозяйстве современной буржуазной идеологии. Речь идет о старых брюках, выставленных в качестве новой реальности художником Калианисом: «На нашей фотографии слева брюки, основной материал произведения, еще не заняли своего окончательного положения в картине. Итак, брюки пока еще не выражают творческой эмоциональности художника, ибо на них еще не заложены необходимые ему складки. Применение железной проволоки (смотри другой снимок) уже сообщило произведению новую значимость.

Остается лишь добавить к уже созданному несколько палок, предварительно покрытых гипсом, грязью и бумагой, чтобы довести творческую силу автора до высшего предела и освободить искусство от привычных концепций». Смешно, не правда ли?

Границы искусства снова сильно раздвинулись в середине нашего века. Недавно умерший Ив Клейн, которого называют чуть ли не гениальным, в последнем периоде своего творчества поразил умы замысловатыми пятнами, выжженными на картоне при помощи газовой горелки. Другой огнепоклонник двадцатого века зажег ряды спичечных коробок на плоскости из алюминия. Парижская художница Марта Минуджен вытащила из мастерской груды старых матрацев, служивших ей материалом для художественного выражения личности, и устроила публичное аутодафе в присутствии представителя газеты «Combat». Это уже так называемый «хэппенинг», произведение искусства как нечто происходящее, своего рода живые картины.

Во время одного из подобных хэппенингов кореец Джун Пайк бросал в публику горох, покрывал лицо

мыльной пеной, прыгал в воду, вертелся на турнике, и все это под «музыку транс», написанную им самим. Если верить газетам, музыка его состояла из пистолетных выстрелов, битья стекол, свиста, скрежета, царапанья, треска лопающихся воздушных шаров и т. д. В заключение Пайк со спущенными штанами прошел по сцене и уселся на высокой скамье голым задом к зрителям. Его компаньонка Шарлет Мормэн, покрытая только прозрачной пластиковой накидкой, аккомпанировала ему на виолончели, время от времени прыгая в бочку с водой. Все это происходило в западноберлинской галерее Блока летом 1965 года.

При желании можно составить огромный список не менее удивительных актов творческой энергии, но кто читал Монтеня, тот знает, что человечество ничем удивить нельзя. Болезненное желание выйти за пределы искусства является ныне и в другом заметном изгибе, изощрении насквозь прогнившего модернизма – речь идет о производстве всякого рода механизированных игрушек, сочетающих скульптуру, живопись, движение, звук и световые эффекты. Машины-карикатуры, сделанные со швейцарской точностью, прославили на весь мир скульптора Жана Тэнгли. «Все творчество Тэнгли, – пишет гамбургский журнал «Der Spiegel», – это коллекция чудовищных конструкций из гнутых металлических трубок, кукольных ножек, бутылочных осколков, коровьих колокольчиков. Они приводятся в движение с помощью колес от детских колясочек и приводных ремней, они начинают двигаться в определенном ритме, пыхтеть, свистеть, имитировать птичьи голоса, выбрасывать груды ярких обрывков ткани или натягивать и отпускать тонкие стальные провода». По мнению журнала, эти забавы можно рассматривать как иронию над размеренной жизнью обывателя. Но что означает простая жестяная банка с консервированным супом?

Нужно признать, что смеялись над ней немало. Один журналист спросил в соседнем магазине, сколько стоит

точно такая же банка консервированного супа «Кэмпбелл» без указания имени художника, давшего ей второе рождение. Разница против себестоимости оказалась громадная, между тем художник не прибавил от себя ровно ничего. Итальянский писатель Дино Будзати сказал, что у него дома в холодильнике хранятся превосходные образцы такого искусства. Смеялись над столь неожиданным поворотом изношенной фантазии почтенные и малопочтенные, бульварные и официальные газеты. Хихикают «Figaro», «Frankfurter Allgemeine», «Die Welt»... Каждый день вы узнаете что-нибудь новое, превосходящее всякое воображение, и нашим критикам западного «маразма» остается, в сущности, только черпать готовый материал из этого источника.

Между тем консервная банка продолжает свое победное шествие – она даже выигрывает от подобных насмешек. Еще бы! Посмотрим, что будет завтра. Ведь самые упорные защитники старины уже не смеются над более ранними модернистскими направлениями, а наоборот – ломают перед ними шапку. Кому придет сейчас в голову утверждать, что мания величия отставного таможенного чиновника Руссо смешна? Когда в апреле 1965 года парижский Салон Независимых устроил обзорную выставку бывших его участников, включая Руссо, то оказалось, что многие полотна этого самоуверенного до гениальности чудака-любителя выставить невозможно, ибо даже застраховать их на время выставки было бы сущим разорением. Смеяться же над тем, что стоит миллионы, никто себе не позволит. Смеются теперь над консервными банками, и то не совсем уверенно.

Войдет консервная банка в Лувр или не войдет? Таков вопрос. Известный американский архитектор Филип Джонсон думает, например, что обязательно войдет. Он покупает только произведения подобного искусства, известного ныне под именем «поп-арт». Другой меценат попистов – владелец нью-йоркского таксомоторного парка Роберт Скалл – также играет на повышение. Его

супруга, госпожа Этель Скалл, объясняет читателям роскошного французского журнала, что «за пределами своего обычного контекста самые обыкновенные предметы могут стать настоящими произведениями художественного творчества» («L'Oeil», 1963, № 106, p. 15). В одном из ее лучших покоев целый стенд занят этикетками консервных банок «Кэмпбелл». Напротив, защитники абстрактной живописи, оставленной позади новым направлением, проклинали банку как порождение дьявола, и этот спор действительно смешон.

Пять лет назад абстрактная живопись считалась еще пределом новаторской выдумки. Она перешагнула через протесты основателей более ранних направлений модернистского искусства, таких как Брак, Пикассо, Леже. У нас против абстракции высказывались не только авторы «Советской культуры», но и сам Илья Эренбург. Одним словом, это было еще отчаянной дерзостью – на рубеже искусства и чего-то неслыханного.

Вторжение консервной банки спутало карты. Роли переменялись, и вот самые агрессивные виды абстрактной живописи, как «живопись жеста» или «действия», то есть бесформенные кляксы, штрихи, таинственные запятыя Джексона Поллока, де Кунинга, Матье, стали уже академизмом. Теперь лидеры абстрактной живописи считают себя последними классиками. Они наполняют мир жалобными стенаниями по поводу гибели искусства под натиском американского поп-арта.

События развивались следующим образом. В середине 1962 года произошло резкое падение цен на произведения абстрактной живописи в Нью-Йорке и Лондоне. Французская печать тотчас же отметила это изменение конъюнктуры. «На международном рынке картины понизились в цене. Что это значит – крах или оздоровление?» – спрашивал обозреватель еженедельника «Express» 12 июля того же года. Некоторые влиятельные газеты, например «Monde», проявили заметную холодность по отношению к абстрактным вкусам, способст-

вужа этим возникновению паники, которая начала расти. Партизаны абстрактной живописи, чье торжество в 50-х годах было, по мнению многих наблюдателей, хорошо организованной коммерцией, подняли шум о подчинении искусства денежным интересам. Так, Женевьева Бонфуа жалуется в специальном номере журнала «Les lettres nouvelles» (1963, февраль): «Под влиянием холодного душа, каким являлся для них нью-йоркский кризис, банкиры стремятся теперь изъять свои капиталовложения, сделанные ими в произведения абстрактного искусства, чтобы поместить их в ценности «более надежные», мелкие торговцы в панике. Отсюда вывод: абстрактное искусство гроша ломаного не стоит».

Нью-йоркский кризис 1962 года послужил первым толчком к повсеместному падению спроса на картины абстрактных мастеров и вызвал настоящую панику среди них. «Цены на абстрактные картины во Франции, – сообщает Нильс фон Гольст в мюнхенском журнале «Die Weltkunst» 15 января 1963 года, – упали на сорок процентов. Французские торговцы картинами утверждают, что абстрактные произведения покупают еще только немцы, голландцы, швейцарцы и шведы: французы и англичане от них отказались». Более того: «Абстрактная форма перестала быть новаторством в искусстве». Весь 1963 год прошел под знаком дальнейшего заката абстракции. «Картины беспредметной живописи пользуются в этом году меньшим успехом, – сообщил тот же журнал в сентябре, – интерес к ним явно упал».

В это время из-за океана показалась консервная банка. Подобно моде на дамские платья, где это более или менее естественно, движение вкуса в так называемом современном искусстве происходит путем скачков из одной крайности в другую. И если в течение целого десятилетия господствовал вкус ко всему, что удаляется от реального мира, то на смену ему должен был прийти и действительно пришел интерес к предметности, как длинные юбки сменяются короткими и наоборот. «Аб-

стракционизм выходит из моды», – писала венская «Die Presse» в январе 1963 года, сообщая одновременно, что во всем мире растет движение под лозунгом «назад к предмету!». Конечно, такие циклы уже бывали, однако на сей раз дело пошло более круто, ибо прежние формы союза между творческой деятельностью субъекта и конкретным миром вещей были уже сильно расшатаны предшествующими судорожными движениями искусства, если не говорить о более глубокой основе этого распада в истории культуры. Поэтому дело не обошлось бу-тафорским восстановлением реальности на полотне, как это было, например, в начале 20-х годов нашего века («новая вещественность»). Место *изображенного* предмета занял предмет *реальный*. Так появилась в искусстве настоящая консервная банка, выставленная для обозрения в разных видах и сочетаниях одним из самых активных художников нового направления, сверх-популярным Энди Уорхолом.

Термин «поп-арт» был изобретен хранителем музея Гугенхайма критиком Лоуренсом Эллоуэем в 1956 году. Поводом для этого послужила картина одного английского художника, который вывел на своем полотне слово «поп». Что сие означает – трудно сказать. В обыденной речи «поп» – это массовая дешевая продукция, несущая на себе печать штампа, вульгарности. Таким образом, термин «поп-арт» означал бы в сокращенном виде «популярное искусство». Но прямых указаний на это нет, и, быть может, словечко «поп» означает не более чем «дада» (бессмысленный звук, произносимый младенцем), откуда знаменитый теперь, возведенный в ранг современной классики и увенчанный академическими лаврами дадаизм. То, что называют поп-артом, действительно представляет собой повторение дадаизма времен первой мировой войны.

Отец дадаизма Рихард Гюльзенбек давно оставил такие игры в искусство – теперь он известный в Нью-Йорке психиатр. Однако шум вокруг нового направления

привлек внимание печати к ветерану современного иконоборчества, основателю «дада». В статьях, написанных для «Frankfurter Allgemeine», Гюльзенбек определяет поп-арт как «последний крик охрипших от эстетических воплей». Вот несколько фраз из его описания выставки нового направления в Нью-Йорке: «Все хотели видеть это новшество и стояли в очереди. Речь идет о выставке вульгарного, абсурдного, антихудожественного – гигантских бутербродов, старых кастрюль, обрывков рекламных афиш. Это называют неодадаизмом или фактуализмом, искусством жизни, искусством улицы, искусством простого человека. Хотят уйти от последних идеалов, уже проклинают заползший во все углы символизм и переносят атмосферу кафетерия в художественный салон» (6 августа 1963 года).

Мы еще вернемся к объяснению программы поп-арта, а пока – несколько слов о его судьбе. В еще большей мере, чем карьера абстрактной живописи, успех попизма связан с вторжением реальных сил коммерции и политики. Дело в том, что Нью-Йорк давно уже точит зубы на преимущественное положение, занимаемое до сих пор Парижем в качестве биржи искусства и своего рода академии сверхсовременных течений. До сих пор участие Америки в химических процессах, создающих разные виды заменителей искусства, было, в общем, пассивным. Парижская мода подчинила себе вкус янки, хотя финансовый нерв всей этой промышленности давно находится за океаном. Но там, где, по признанию того же Гюльзенбека и других компетентных свидетелей, дело все более сводится к организованному бизнесу, преобладающая экономическая сила неизбежно стремится к полной гегемонии, а создание мнимых художественных ценностей в наши дни настолько упростилось и так далеко отошло от всякой органической традиции, любовного отношения к искусству, долгого ученичества и непосредственной передачи навыков одного поколения другому, что производство новых изделий этого

типа может быть перенесено в любое место земного шара. Нет ничего удивительного в том, что наиболее воинствующие группы дельцов среди американских покровителей модернизма решили воспользоваться падением курса абстрактной живописи, чтобы перенести центр новаторства из Парижа в Нью-Йорк. Дирижерская палочка слишком заметна в быстрых успехах попизма – новой, на этот раз чисто американской «революции в искусстве».

Первой открыла кампанию «поп-арт» владелица частной галереи Сидни Дженис, устроившая выставку под названием «Новый реализм». За ней потянулись крупнейшие музеи Нью-Йорка – музей Гугенхайма и Музей современного искусства, который в течение тридцати лет показывал главным образом абстрактные произведения. Газета «New York Times» (23 апреля 1963 года) удостоверила общественное признание новой школы: «Многие специалисты по вопросам культуры полагают, что это явление станет популярнее народных песен». Прошел слух о настоящей эпидемии попизма в Америке. Новая волна немедленно привела к фантастическому росту цен на такие произведения, как лопата с длинной ручкой, прикрепленная к черному холсту, ящик с апельсинами на табурете, парусиновые брюки, висящие на крючке, водопроводные краны, счетчики, манекены, бутылки из-под «Coca-cola» и в лучшем случае «предметные компиляции», состоящие из более или менее декоративно расположенных бытовых вещей в соединении с живописью плакатного типа на полотне. «Вессельман, – писал немецкий журнал «Die Welt-kunst», – продаст свои композиции за 2500 долларов, Джеймс Розенквист за 7500 долларов».

Летом 1964 года газета «Die Welt» сделала еще более ободряющее сообщение: «В Нью-Йорке поп-искусство создало невероятный шедевр. Джеймс Розенквист недавно закончил картину, высота которой достигает трех метров, а длина – двадцати шести. Свое чудовищное

творение Розенквист назвал «F-111» – так называется один из американских бомбардировщиков (оригинал имеет в длину только двадцать четыре метра). Картина была тут же куплена одним из нью-йоркских предпринимателей, который заявил, что это произведение искусства – самое значительное из всех, созданных за последние пятьдесят лет. Стоимость картины 60 000 долларов»<sup>2</sup>.

Кульминационным пунктом всей кампании стала очередная международная выставка в Венеции, «Биеннале» 1964 года. Маневры американских претендентов на гегемонию были заблаговременно раскрыты наблюдателями парижской школы, и еще накануне выставки началась война в печати, тем более драматическая, что эпидемия попизма широко задела также Европу. Оказалось, что в самой Франции уже с 1960 года существует пятая колонна «нового реализма» во главе с критиком Пьером Рестани<sup>3</sup>.

Венецианская выставка 1964 года резко столкнула между собой абстрактное искусство и поп-арт, а международное соперничество разгорелось при этом до настоящего шовинизма. С американской стороны были введены в бой превосходящие силы. Кроме специального выставочного павильона посольство Соединенных Штатов предоставило своим художникам здание бывшего консульства. Комиссар американского павильона в рекламных буклетах и предисловии к каталогу объявил, что «мировой центр искусства переместился из Парижа в Нью-Йорк». Все это вызвало крайнее раздраже-

---

<sup>2</sup>Справедливость требует отметить, что Розенквист хотел выразить ужас перед милитаризмом. По сообщению газеты «Express», он осуждает войну с Вьетнамом. Это делает честь Розенквисту, не меняя роли поп-арта в современной художественной жизни.

<sup>3</sup>См. его «Манифест нового реализма» (*Ragon M. Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*. P., 1963) и статьи в журн. «Art in America» за 1963 год.

ние у «абстрактных» европейцев. Но страсти накалились до предела, когда дело дошло до большого приза международной выставки. Парижская школа имела своего претендента в лице абстракциониста Биссьера (умер в 1965 году), американская партия сражалась за основателя поп-арта Роберта Раушенберга, который выставил «предметную компиляцию» высотой в целую стену. Здесь были обрывок плаката, фотографии убитого президента Кеннеди, реклама автоматического замка, вырезки из иллюстрированных журналов, пестрые открытки. Все это на одном холсте, и расположено, по мнению знатоков, не без изящества.

В конце концов премию получил Раушенберг при криках возмущения и ненависти со стороны побежденных. «Они объявили себя защитниками старого, доброго гуманизма против варварства Нового Света, – писал в более объективном еженедельнике «Express» Пьер Шнейдер (2 июля 1964 года). – К несчастью, добрые традиции, о которых в данном случае идет речь, – это абстрактное искусство, тогда как варварство – это возвращение к фигуративному. Все тут запуталось до чрезвычайности».

Печать откровенно сообщала о нажиме со стороны американского посла в Италии, но еще очевиднее было влияние толстой чековой книжки. «Мы видели в Венеции, – рассказывает тот же Шнейдер, – собирателей-миллиардеров, которые неотступно следовали за художниками и скульпторами, звездами сезона, потрясая чековой книжкой, как акулы за пассажирским пароходом».

В интересном памфлете «Изнанка живописи» Робер Лебель объясняет создавшееся положение следующим образом: «Поскольку живопись не только с недавнего времени, как совершенно ошибочно утверждают, но собственно уже начиная с середины XIX века вошла в определенную экономическую систему, было совершенно неизбежно, что американцам, лучше организо-

ванным для завоевания международных рынков, удастся навязать свое искусство, так же как они навязывают другую свою продукцию при помощи более совершенных средств, которыми они располагают. Французская пропаганда в области культуры всегда была до смешного ничтожна, и единственное, что имело некоторое значение, – это усилия торговцев картинами, конечно, спорадические, тогда как американское правительство без колебаний поставило на службу своим наиболее спорным талантам всю мощь дипломатического аппарата»<sup>4</sup>.

При содействии этой машины новое направление одержало победу, и победители, как это часто бывает, слились с побежденными, создав промежуточные секты. Абстрактная живопись, конечно, не погибла – за ней платежеспособный вкус крупных держателей, не желающих обесценить свои коллекции. Спекулятивная игра продолжается, и парижская школа даже отчасти вернула себе первенство в лице лидера так называемого оптического искусства (оп-арт) Вазарели, получившего в 1965 году международную премию на выставке в Сан-Паоло, но золотые дни уже позади – ореол дерзкого новаторства погас. На очереди теперь «кинетическое искусство», подвижные и саморазрушающиеся скульптуры, а также живопись, основанная на химических реакциях, телеуправлении, магнитных эффектах, слиянии с фотографией и кино. Роберт Раушенберг заявил о своем желании заняться электронной живописью! В моде всякого рода хэппенинги с участием совершенно голых знаменитостей.

Но все это, в общем, «поп». Журнал «Newsweek» (от 25 апреля 1966 года) с некоторым основанием пишет, что «поп» превратился в стиль жизни. За пять лет своего существования он вырос от промышленной этикетки до массового психоза, проникающего даже в глу-

---

<sup>4</sup>Lebel R. L'envers de la peinture. Moeurs et coutumes des tableauistes. Monaco, 1964, p.p. 93–94.

бокую провинцию. Если в эпоху первой мировой войны кривлянья дада были делом кучки анархо-декадентов, укрывшихся от кровавых событий века в нейтральной Швейцарии, то в настоящее время «поп» – это тридцать миллионов американцев, зрителей еженедельной эксцентрической программы телевидения «Летучая мышь», это несокрушимый герой из комиксов на подмостках Бродвея, ночные клубы Энди Уорхола, в которых демонстрируется одновременно несколько фильмов, это популярные красотки, звезды поп-арта – Беби Джен, Сиджвик, Нико, таинственная Ингрид. Как видно из сообщений печати, поп-стиль имеет своих адептов в кино и музыке, он не оставил в стороне промышленность развлечений. «Поп» – это стюардессы воздушных линий в экстравагантных колпачках из пластика, мода на смешные платья, которым открыли свои страницы влиятельные журналы «высшего портняжного искусства». По словам директора большого нью-йоркского конфекциона Гвена Рэндолфа, в настоящее время от десяти до пятнадцати процентов всех модных изделий относится к «поп», а в одежде для молодежи стиль намеренной вульгарности господствует. Вице-президент «Пуританской моды» Пол Янг открыл в Нью-Йорке специальный магазин для торговли всякого рода изделиями во вкусе «поп» с отделениями в других городах Америки и Европы. В 1967 году он предвидит оборот в 50 миллионов долларов. «Поп» есть счастье, – сказал Янг, – это сегодняшний день».

Одним словом, «поп» – это все. «Он покорило Великое общество, – пишет «Newsweek», – построив свой успех на его процветании и эксплуатируя его неутомимость».

## **Экономика живописи**

История консервной банки требует некоторых пояснений. В современном западном мире торговля картинами является если не самым важным, то, во всяком случае, очень ярким примером господства капитала во всех

областях человеческой деятельности. Превращение битвы талантов и направлений в род биржевой игры началось еще в конце прошлого века, со времен Дюран-Рюэля и Воллара. Это особая, весьма интересная в социологическом отношении тема. Общая стоимость картин на посмертной выставке Поллока 1963 года определяется в пять миллионов долларов. Между тем все это картины, представляющие, в сущности, только символы известности художника, пятна краски, оставленные им на холсте. Само собой разумеется, что потребительная основа стоимости подобных произведений весьма эфемерна – она целиком зависит от признания абстрактной живописи искусством органами общественного мнения, особенно печатью, что в свою очередь подвержено игре реальных интересов и весьма непрочное. Капитал, вложенный в такие артефакты, висит на тонкой ниточке, и пляска миллионов, бешеная спекуляция вокруг них является фантастическим примером условности, присущей определенным вещественным отношениям.

Моральная смерть машин, известная в политической экономии, – ничто по сравнению с чисто условной жизнью произведений Ива Клейна, который в один из периодов своей необычайной творческой карьеры продавал не картины, а пустое место. Еженедельник «Art» (21–27 апреля 1965 года) пишет о «пневматическом периоде» творчества Клейна: «Он предложил вместо живописи «нематериальные живописные состояния», соглашаясь продавать их лишь в обмен на слитки золота. В 1958 году он созвал зрителей на вернисаж своих нематериальных произведений, и они увидели перед собой голые стены».

Такие выходки кажутся диким чудачеством, но если принять во внимание обороты торговцев картинами и целые состояния, вложенные собирателями в различные призраки художественной активности, то нужно признать, что эта экономическая жизнь искусства, со-

вершенно мнимая с точки зрения ее качественной, природной основы, являет собой реальный факт современной истории, более удивительный, чем рассказы путешественников о странных обычаях дикарей.

Поэтому старые брюки художника Калианиса и другие чудеса одичавшей фантазии – не только предмет для насмешки. Когда капитал подчиняет законам материального производства духовное творчество, вся противоестественность этого экономического порядка, присущая ему гипертрофия общественной формы, оторванной от реального содержания, проявляется в лихорадочной условности, достигающей гигантских размеров. Произведение художника-модерниста, в котором условная сторона все дальше и дальше отодвигает ценность изображения жизни, является идеальным объектом для спекуляций. Капитал входит в эту сферу, пользуясь кляксами Поллока или квитанциями, которые Клейн выдавал своим покупателям вместо картин, как простыми знаками стоимости, в сущности безразличными к эстетическому достоинству живописи. Его не стесняет реальное содержание товара.

Читатель может подумать, что это натяжка – слишком прямое сведение капризов искусства к экономической реальности. Чтобы успокоить его совесть, достаточно привести краткое свидетельство одного из видных авторитетов современного «авангарда». Очень известный с этой точки зрения Мишель Рагон говорит: «В конце концов, в результате всего предшествующего, само понятие художника несколько изменилось со времен жалких мазил Монмартра или Монпарнаса, охваченных романтизмом нищеты и алкоголя. Изменилось также понятие любителя искусств. Современный художник становится все более похожим на высокопоставленного чиновника или промышленника, а любитель искусств часто покупает картины только для помещения капитала, поскольку в последнем счете акции Сезанна оказались в его глазах более солидными, чем акции Суэцкого

канала»<sup>5</sup>. Кроме снобизма и спекуляции на повышении цен важное значение в торговле картинами имеет то обстоятельство, что капитал, вложенный в произведения искусства, не подлежит обложению налогом.

Что касается условности этого товара, достигающей иногда полного абсурда, например у Ива Клейна, который только довел *ad finem* общую тенденцию, то что поделаешь, если в самой реальности много условного? По самой природе дела капитализм подчиняет всякое благо, то есть потребительную стоимость (или «ценность») меновой стоимости. Он подавляет качественную сторону труда в пользу количественной и превращает производство товаров из средства в самоцель. Для капитала безразлично, возрастает он на почве изготовления полезных продуктов или отравляющих веществ, производятся предметы питания или орудия смерти. Последние тоже полезны, но в особом, чисто формальном смысле. Таким образом, само понятие блага принимает условный характер. Коренная и, можно сказать, массивная условность, доведенная иногда до парадокса, присуща всей буржуазной цивилизации, и эта черта особенно выросла за последние десятилетия.

Было время, когда своеобразие капитализма по отношению к другим способам производства, более ограниченными целями потребления, ясно выражалось в ускоренном развитии производства средств производства. Теперь магнитная стрелка прибыли охотно поворачивается в другую сторону, что привело к некоторому изменению структуры конечного продукта промышленности. В поисках еще не исчерпанных источников жизни капиталистическое общество как бы вернуло свое внимание производству предметов потребления (включая сюда, разумеется, машины, дома и приборы домашнего хозяйства). Это дает возможность западным социоло-

---

<sup>5</sup>*Ragon M. Naissance d'un art nouveau*, p. 17.

гам, например гарвардскому профессору Рисмэну, автору известной книги «Толпа одиноких», выделить особую эру – эру потребления. Но так как основной принцип капиталистического строя остался неизменным, то не может быть и речи о производстве для человека, которое определялось бы его действительными потребностями, взятыми с общественно полезной точки зрения в данных исторических рамках. Парадокс заключается в том, что, обратившись на новой технической ступени к сфере потребления, где более важную роль играет природная, качественная сторона, капитал так же безразличен к содержанию дела и так же захвачен духом безграничного возрастания стоимости, как всегда. При самом лучшем качестве исполнения полезность данного продукта может быть совершенно фиктивной или даже отрицательной величиной – все равно массовая продукция, определяемая бизнесом, нагонит вас и будет навязана вам всей обстановкой жизни.

С этим связано громадное, отчасти исторически оправданное, отчасти искусственное развитие аппарата распространения и сбыта. В США за десятилетие с 1952 по 1962 год занятость в торговой сети росла примерно в тридцать раз скорее, чем на производстве. Отсюда также превращение рекламы в самостоятельную гигантскую силу. Задача рекламы состоит в том, чтобы полностью овладеть сознанием потребителя, устранив ту разницу между *кажется* и *есть*, которая беспокоила Гамлета. Все может быть хорошим или плохим в зависимости от репутации данного товара, фабрикуемой специалистами по влиянию на умы. Нужно заставить обывателя поверить в то, что из 279 марок мыльного порошка, имеющих в продаже, одна является истинным чудом. Конечно, потребитель не так глуп, чтобы принять эту благую весть с полной наивностью, до конца, но сие от него и не требуется. Под влиянием всей окружающей обстановки, перемалывающей отсталую веру в объективный мир истины, граждане «века потребле-

ния» уже достигли той степени двоемыслия, когда существование любого блага принимается ими условно. Полвека назад в моде была одна философская система, утверждавшая, что все истины суть только полезные фикции и все существует только *als ob*, как если бы оно существовало. В рамках той общественной системы, которую описывает Дэвид Рисмэн, обыватель живет не на самом деле, а как если бы он жил – живет в условном мире номинальных, навязанных ему, а не действительно существующих качеств. И это даже в том случае, если он фактически сыт по горло всеми благами производства и обслуживания.

Одной из характерных черт современного буржуазного общества является непобедимое отвращение к самому себе, которое сказывается не только в фильмах о «сладкой жизни», но и в научной критике цивилизации. Последней волной этой критики, переходящей, правда, в ту или другую форму примирения с жизнью, является литература о так называемом «индустриальном», или «техническом», обществе. При всей слабости и нередко тенденциозном характере ее обобщений в этой литературе много верного.

По мнению одного из проникательных исследователей современного американского общества Вэнса Паркарда, само потребление приняло ритуальный характер, и этот ритуал заменяет людям подлинный вкус к жизни. Длина машины, квартира в определенном районе, различные блага, предлагаемые промышленностью, – все это символы общественного положения. Условную, идеологическую роль потребления Паркард сравнивает с цирком древности, который служил отдушиной для социального недовольства масс.

«Люди, работающие в громадных учреждениях и на громадных предприятиях, отдают себе отчет в том, что их работа носит безличный и фрагментарный характер. Происходит, быть может, бессознательное разобщение контактов между высшими и низшими представителя-

ми одной и той же специальности. И роковым образом возрастает число людей, которым скучен их труд, людей, не знающих гордости за свою инициативу и творческую деятельность. Эти люди должны искать какого-то удовлетворения за пределами их работы. Многие делают это, пользуясь своим жалованьем для страстного потребления, подобно тому как беспокойные массы Древнего Рима искали рассеяния в цирках, заботливо устроенных императорами»<sup>6</sup>.

Императоры знали, что толпе нужно хлеба и зрелищ. В современных империалистических государствах, основанных на производстве ради прибыли, эти требования не различаются. Символика потребления входит в расчеты капиталиста. С другой стороны, она относится также к области общественной психологии, то есть к «зрелищам». Люди ищут новых жизненных благ, чтобы подавить грызущее их одиночество, а промышленность превращает в источник дохода само недовольство существующим строем. Нагнетаемая силой рекламы жажда потребления возрастает до некоторого подобия духовного интереса, заглушая более высокие требования. Дело сводится к безостановочному процессу приобретения вещей последнего образца, их быстрому потреблению, пока они еще не устарели, и замене новыми. Движимый своей внутренней логикой и страхом перед катастрофой, капитал нуждается в постоянном росте этого механизма, стирающего объективную грань между призрачным и реальным. Новизна становится главной ценностью, а столкновение нового с устаревшим стандартом быта – формальной схемой жизни, так же как в мире вполне «современного» искусства. Присущее капитализму растворение всякой конкретной деятельности в абстрактном труде кажется дьявольской иронией,

---

<sup>6</sup>См.: *Packard V. The Status Seekers. An Exploration of Class Behavior in America.* London, 1960, pp. 9, 10, 317.

когда само потребление принимает черты абстракции и даже сон становится функцией сбыта медикаментов.

На этом фоне легче понять избитую мудрость обывателя двадцатого века, согласно которой все условно и создаваемо. Нет никаких объективных ценностей, не было их никогда и не будет вовеки! Истина, добро и красота относительны, преходящи, зависят от привычки и внешнего воздействия. Понятие мышления заменяется информацией и командой.

«Почему вы думаете, – спрашивает один из пионеров поп-арта Рой Лихтенштейн, – что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность. Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам банальных вещей». Теми же рассуждениями в свое время доказывалась правомерность абстрактной живописи, кубизма и так далее, в обратном порядке. Все это излагается как борьба против независимых от творческой воли художника внешних измерений хорошего и дурного. Почему вы думаете, что греческая классика или эпоха Возрождения выше, чем рисунок на заборе? Вас так учили. Нет ни прогресса, ни регресса в искусстве, все зависит от привычной условности. Стирая всякий след объективного содержания эстетической жизни, этот напор ходячего релятивизма – одной из главных сил современной буржуазной идеологии – ведет к полной создаваемости если не действительных, то, во всяком случае, массовых суждений вкуса. Погодите, мы вас приучим к тому, что консервная банка не хуже Венеры Милосской, и вам придется это признать!

Тесная внутренняя связь таких созданий рекламы и блефа, как поп-арт, с «веком потребления», то есть с новейшим методом функционирования капитала, нашедшего себе глубокий источник прибыли в постоянном формировании и переформировании вкусов потребителя, является слишком наглядным, осязаемым фактом. Об этом приблизительно и неточно, но все же с извест-

ной пронизательностью пишут и западные критики индустриального общества. По сведениям «Newsweek», Дэвид Рисмэн отказался комментировать поп-арт, а Маршалл Маклюэн из университета Торонто вещает нечто слишком оптимистическое, но вот отрывок из статьи Мэтью Бейгела в «Studio International» (1966, январь, с. 15): «Если для того чтобы проникнуть в космос абстрактного экспрессионизма, мы читали Сартра, то в настоящее время необходимо обратиться к другим авторам. Можно, например, понять поп-арт, включив его, так сказать, в «Общество изобилия» Джона Кеннета Гелбрейта, ибо Гелбрейт находит, что основная проблема Америки – не производство, а рабство перед вещами. Бремя производства или бремя вещей, то и другое рождает мрачные мысли, разумеется, если мы будем рассматривать это в рамках тех обществ, которые исследованы Жаком Элюлем в его «Техническом обществе» и Гербертом Маркузе в его «Одномерном человеке». Оба они указывают на подчинение человека созданной им самим технике – технике, которая проникает во все стороны его жизни и в значительной мере определяет его реакции на различные стимулы (известно, что в наши дни даже свободное время должно быть охвачено планом или «программировано»»). По мнению автора, поп-арт – это апофеоз обломков индустриальной цивилизации.

Но здесь возникает деликатное положение. Если рассматривать консервную банку или водопроводный кран как произведение художественного творчества, поскольку художник выделил эти предметы из их «обычного контекста» и тем сообщил им новый смысл, то совершенно ясно, что масштаб условности в этом произведении гораздо шире, чем в любом другом объекте, когда-либо известном под именем живописи или скульптуры. Ведь все дело именно в акте выделения, который должен быть известен посвященным. Сама субстанция консервной банки, как и ее внешний вид, насколько не изменились. Другими словами, именно

«контекст», подвергнутый отрицанию и тем возведенный в степень, играет здесь главную роль. Что-то должно быть известно участникам заговора, ибо за пределами этой психологической условности одну банку, выставленную художником, нельзя отличить от другой, стоящей на полке магазина. «Но время проходит, – справедливо заметил критик «Express» Пьер Шнейдер (2 июля 1964 года), – и это исчезновение контекста приведет к тому, что произведения, не заключающие никакого смысла в самих себе, нельзя будет расшифровать».

Такое движение в царство условности, создаваемой часто из ничего, например из отбросов, как в произведениях немецкого художника Карла Манна, состоящих, по сообщениям печати, из собранных им на свалках старых вещей с обозначением даты и мусорной кучи, откуда они были извлечены<sup>7</sup>, чревато опасными поворотами для господствующих на рынке художественных ценностей и в печати собственников частных галерей и владельцев больших собраний. Недаром один из все мирно известных чемпионов модернизма Сальвадор Дали недавно сказал: «Покупайте Мейсонье!» Это значит, что живопись Мейсонье – реалистического мастера второй половины XIX века, служившая часто примером дурного вкуса для художников нового типа, в один прекрасный день явится более прочным обеспечением свободных денег, чем произведения различных школ сверхсовременного искусства.

Чем дальше от реалистической традиции в широком смысле слова, тем больше рекламы и деланных репутаций.

---

<sup>7</sup>«Карл Манн утверждал, что любой предмет становится художественным произведением, если он, художник, выбрал его из тысячи других предметов и дал ему название. Он считает также, что ржавые кастрюли, поломанные щетки и другие экспонаты его выставки так же прекрасны и значительны, как обломки различных предметов, найденные при раскопках древнегреческих храмов» («Der Spiegel», 18/VIII 1965, S. 82).

ций, тем больше расстояние между ценой картины, зависящей от управляемых, но все же стихийных припадков рыночного «бума», и эстетической ценностью этого странного товара. Не все можно организовать даже посредством современных методов торговли и нажима – границы условного есть. Отсюда исключительная нервность, присущая рынку искусств с тех пор, как здесь воцарился бизнес, фабрикующий волны успеха. При всей громадности аппарата, который уже давно, по крайней мере в течение полувека, поддерживает этот раздувшийся как мыльный пузырь искусственный и нездоровый мир, рано или поздно в руках держателей мнимых ценностей останется то же самое, что осталось в руках у деда из «Заколдованного места» Гоголя – «сор, дрязг... стыдно сказать, что такое». Вот почему основная стратегия собственника вполне современных картин состоит в том, чтобы, нажившись на повышении цен, вовремя обновить свой фиктивный капитал.

Теперь оставим эту смесь спекуляции, рекламы и принуждения, столь характерную для повседневной жизни эпохи империализма. Обратимся к более духовной стороне дела, если можно говорить о духе в этой почти автоматической жизни искусства «среди страшного царства сил», по выражению немецкого поэта Шиллера.

Посмотрим, что нам расскажет душа консервной банки.

## Болезнь рефлексии

Чтобы понять ее странные речи, нужно прежде всего отрешиться от старой привычки видеть в таких причудах искусства, достойных лечебницы доктора Крупова, простое штукарство, трюкачество или маразм.

Во-первых, выставка старого барахла или консервных банок не более маразм, чем смена президента посредством скорострельной винтовки или война как

путь экономического процветания. Да мало ли существует других примеров социального безумия в наши дни!

Во-вторых, шоу-бизнес, которое принимает такие масштабы, как это описано на предшествующих страницах, уже не простая глупость, а объективное явление, сила, с которой нужно считаться, ибо считаемся мы, например, с фактом существования вирусного гриппа, хотя это совсем не положительное явление.

От простой насмешки над трюкачеством до наивного или дипломатического примирения с ним только один шаг. На современного человека часто оказывают влияние мода и чувство протеста против навязанных ему готовых выводов. Запрет и насмешка вызывают сочувствие. Чтобы сохранить независимость мысли от всяких раздражителей или негативных рефлексов, чтобы прочно отделаться от влияния ложных идей, нужно понять их, и по возможности глубже, чем они могут быть поняты изнутри самими носителями этих идей. Неискушенный человек, воскресный посетитель Третьяковской галереи находится в затруднении. Откуда эти фантазии типа абстрактной живописи или поп-арта? Зачем о них так много пишут в газетах не только за рубежом, но и у нас? И почему масштабы этих явлений таковы, что сам римский папа и главы больших государств время от времени высказываются о них?

Было бы, конечно, ошибкой думать, что явления общественной патологии, более или менее широко известные под именем модернизма, подстроены торговцами и богатыми собирателями. Это не так. Модернизм имеет свои корни в самом развитии человеческого сознания. Как деловые, так и политические интересы имущего класса находят в определенном состоянии умов широкое поле для своих манипуляций, но в основе лежит нечто более существенное – болезнь духа, отражающая глубокие противоречия исторической жизни народов в период упадка прежней цивилизации и перехода к новым, еще неизведанным формам общественного устройства.

Если бы наша консервная банка заговорила, как в сказке Андерсена, она могла бы сказать: «Я – простая консервная банка, и я говорю вам, имеющий уши да слышит! Я говорю вам, что вы удалились от истинного счастья с тех пор, как вышли из состояния элементарной, безжизненной материи. Но ваше главное преступление и ваша беда состоят в том, что вы думаете. Избавиться от этого ада на земле, от всяких идей и всякой ответственности – вот идеал каждого современного человека. Будьте просты и невменяемы, как дурацкий кусок жести, из которого я сделана машиной. Истинно говорю вам, придите ко мне все страждущие и обремененные множеством проблем, и я успокою вас!»

Это, конечно, далеко не все, что бормочет на ухо зрителю произведение поп-арта, но приведенные слова, во всяком случае, достоверны. Они согласуются с мнением самого художника консервных банок – Энди Уорхола. Спрошенный о том, что означают его диковинные творения, он ответил: «Машины не заняты таким количеством проблем, как человек. Я хотел бы стать машиной, а вы?» Значит, перед нами попытка решить вопрос о бедствиях человечества. Решение Энди Уорхола проще Колумбова яйца – он выставил для обозрения консервную банку, чтобы разгрузить себя и других от всяких проблем.

Вообще говоря, это не ново. Уже целое столетие, если не больше, в умах людей, занятых духовным творчеством как профессией, растет сознание избытка сознательности, чрезмерного груза накопленных историей форм, какой-то внутренней слабости, происходящей оттого, что все заранее известно – красота солнечного заката, слова любви перед физическим сближением людей, четырехстопный ямб, перспектива и светотень.

Когда сороконожка Мейринка задумалась над тем, что в данный момент делает ее тридцать пятая нога, она перестала ходить. Нам говорят, что человечество, к несчастью для себя, утратило свою принадлежность к гру-

бым стихиям жизни, простому бесппроблемному бытию. Жизненное начало убито в нем чрезмерным развитием интеллекта. Разумная мысль, сознательность, идеология – вот истинный враг, пожирающий нас изнутри. Рокковое положение человека среди вещей заключается, вообще говоря, в том, что он свободен от непосредственного диктата своей физической природы. Это двусмысленное существо отличает себя от самого себя, сознает свое существование как проблему. Положив руки на каменные перила, герой одного из экзистенциалистских романов недавнего прошлого с неожиданной силой ощутил преимущество камня, не знающего нашей двойственности.

Чтобы рассказать биографию этой идеи, нужно было бы изложить всю историю философии, начиная по крайней мере с Шопенгауэра, и всю историю живописи от первых «революций в искусстве» до современного попизма. Оттенков здесь бесчисленное множество. Есть тонкие системы взглядов, изложенные с бесспорным талантом в печатных изданиях и на полотне. Есть исторический путь от изысканного к вульгарному, с консервной банкой на горизонте. И есть, наконец, самое страшное – слияние искусственного примитивизма образованных людей с настоящим примитивом нашего века, то есть простым недостатком сознательности в больших массах людей, задетых буржуазной цивилизацией и в то же время ограбленных ею. Растущий на этой почве особый тип псевдонародности, иначе говоря, социальной демагогии, уже наделал немало бед в недавнее время.

Реакционное мифотворчество, рожденное в недрах декадентской философии, широко пользовалось ее опасным выводом – утопией счастливого нового варварства. Такие идеи независимо от их упаковки, часто весьма либеральной, в конце концов очень удобны для разжигания темной ненависти к интеллигенции. Между тем раскол образованных людей и народа – необходи-

мое средство для закрепощения нации, усвоенное в двадцатом веке не только плебисцитарными отцами отечества, гориллами черной сотни, как Гитлер, но и более либеральными вождями имущих классов. Так внутренний конфликт большого духа переходит в практическое правило реакционной политики – разделяй и властвуй. Вот, собственно, реальный смысл раздутого до банальности противоречия между мышлением и слепой иррациональной волей, развитием интеллекта и жизненной активностью.

Однако было бы слишком простым решением вопроса думать, что проблема сороконожки, обремененной избытком сознания и потерявшей способность ходить, не имеет никакого отношения к реальным чертам современного мира, что это простая выдумка реакционной философии. Сама распространенность подобных взглядов указывает на существование объективных причин, снова и снова рождающих навязчивые иллюзии.

Абсолютного избытка сознательной жизни нет. Большинство человечества и сейчас далеко от пресыщения, если не говорить о том, что такое пресыщение, к счастью для общества, никогда не будет достигнуто. Другое дело – относительный избыток духовного развития и связанное с ним чувство дряхлости умственных форм, созданных прежней историей, когда все эти формы становятся как бы насквозь прозрачны, машинальны, ненужны, и «всюду одни концы», по выражению Герцена. Это бывает – так же точно, как бывает относительный избыток товаров, недоступных голодному потребителю.

Жалобы на излишнюю умственную изощренность известны еще со времен Платона и Евгемера, а по свидетельству Цицерона, в его эпоху многие образованные римляне предпочитали грубые формы изображения более тонкой манере виртуозного искусства. Вся дальнейшая история общественной мысли, эстетики и художественной литературы постоянно знакомит нас

с многообразными вариантами этой темы, имя которой – горе от ума.

Конечно, Гамлет, принц Датский, или внутренне слабые, разъединенные рефлексией литературные герои XIX века, начиная с Адольфа (в известном романе Бенжамена Констан), были бы озадачены явлением консервной банки. Но между ними и глупой оргией попизма лежит эпоха полного развития капиталистического строя жизни.

Все относительно. Было время, когда швейная машинка считалась вредной для нервной системы. Известная свобода инициативы, присущая мелкому товарному хозяйству и раннему капиталистическому укладу, кажется теперь призраком золотого века. Свобода давно перешла в монополию, и этот яд отравляет общество сверху донизу, подчиняя всякую человеческую самостоятельность вещественным отношениям, выхолащивая ее до страшного чувства пустоты среди самой сладкой жизни. Погребальный обряд, искусство, измена мужа или жены – все становится предметом «деловой активности», которая влечет за собой трагикомический эффект полной формализации человеческих отношений. Новое гигантское развитие чиновничества во всех сферах жизни, слияние экономического пресса с государственным висит над миром.

Этот избыток готовых форм, род мертвой скуки при самом кипящем движении, является опасным завещанием современного капитализма будущему обществу. Так называемая теперь на Западе «переорганизация» делает личное участие человека в его собственных функциях призрачным и условным. Личность становится как бы марионеткой своего места в обществе. Не устарел ли в конце концов сам человек и не пора ли ему передать свои обязанности созданной им гигантской машине? Так иногда ставится вопрос.

Сознание собственного бессилия перед лицом заранее приготовленных для него условных форм жизнеде-

тельности парализует жизненную энергию всякого сознательного существа. Такое сознание действительно как бы излишне. Работа ума, не имеющая влияния на самые важные узлы окружающего мира, переходит в пустую рефлексию. И здесь нетрудно вообразить, что именно перевес сознательной мысли над стихийным действием мешает человеку жить, а привычка к безволию и своего рода отбор, закрепляющий это безволие в больших группах людей, особенно среди интеллигенции, кажется подтверждением антагонизма между мышлением и свободной жизнедеятельностью. Итак, не лучше ли миру остаться таинственным и непонятым, а человеку, живущему в этом мире, действовать слепо, творить без всякого контроля сознания, если анализ нашего положения мешает нам двигаться, как сороконожке Мейринка?

Отсюда роковое желание убить или по крайней мере ослабить интеллект, заменив его стихийной активностью, хоть на мгновение, если это возможно. Отсюда различные формы искусственной дикости – от простого хулиганства как воскресной отдушины для покорного существа до философского культа воли, «воли к мощи» или «художественной воли» (Kunstwollen), до автоматической, сознательно-безумной живописи и других парадоксов добровольно заглядывающей назад цивилизации. Отсюда – в качестве последнего известного нам слова в этом самоотречении человеческой мысли – желание быть машиной и священный танец поклонников поп-арта вокруг обыкновенной консервной банки. «Интеллектуалы ненавидят поп, – сказал новый Заратустра Энди Уорхол, – среднему человеку он нравится».

Конечно, оригинальность поп-арта относительна. Прочтите «Технический манифест футуристической литературы» 1912 года. Здесь в принципе содержатся все отречения современных попистов от духа в пользу вещей, взятых, так сказать, брутто, в их грубой, вульгарной материальности. А манифесты второй волны футу-

ризма в 20-х годах? «Эстетика машины» Прампolini, его идеал превращения человека в механизм?

Совершенно естественны аналогии между поп-артом и дадаизмом времен первой мировой войны. Уже в 1914 году Марсель Дюшан выставил за своей подписью велосипедное колесо и сушилку для бутылок. В 1917 году он поразил мир обыкновенным писсуаром, выставленным в Нью-Йорке под названием «Фонтан» (об этом историческом событии имеется большая литература). Недавно престарелый, но бодрый Дюшан дал интервью обозревателю «Express». Он объясняет свою выходку желанием проделать эксперимент над общественным вкусом. «Был выбран предмет, имеющий наименьшее количество шансов, чтобы понравиться». Но так как искусство – миф, то «публику можно заставить поверить во все, что угодно». Вот почему Дюшан высказался одобрительно об экспериментах поп-арта. «Довольно занятно видеть произведения, которые вводят картинки из комиксов в святая святых большого искусства. Заставить публику проглотить все это – вот что меня восхищает». Не важно, что будет проглочено публикой, важно, чтобы за этим была «духовная позиция», говорит Дюшан.

Какая духовная позиция выражается в открытой Дюшаном и другими дадаистами эстетике вульгарных, враждебных поэзии стандартных «готовых изделий», ready mades? Почему давно вошедшие в историю искусства (хотим мы этого или не хотим) Франсис Пикабия, Курт Швиттерс и другие делали всевозможные коллажи и контррельефы из реальных вещей домашнего обихода, тряпок, механических деталей, игральных карт, жестянок, старых газет? В чем смысл «лиризма», найденного ими в предметах санитарии и гигиены, механики и электрической арматуры? Как бы ни было странно неискушенному читателю слышать о таких явлениях искусства, он должен привыкнуть к тому, что они существуют и даже вошли в обиход «культурного человека» наших дней.

Монтень был прав. Поистине странное существо человек! Духовной позицией дада или поп-арта является самоубийство духа, или, выражаясь научно, попытка спастись от избытка обратных связей посредством противоположной крайности – их полного выключения. В дада и поп-арте перед нами последние звенья этого процесса, связанного с болезненным ощущением бессилия духа перед стихийным ходом вещей, превращением его в род готового изделия, подчиненного законам материального производства и управления.

На почве этой, как говорят иногда, «материализации мысли» происходит бегство сознания из самого себя и возникает особый тип извращенного наслаждения, состоящего в порче духовных ценностей, переворачивании их вверх ногами, чтобы самое дешевое, вульгарное, постыдное стало самым изысканным. Так раб вымещает свое рабство и тем укрепляет его. Если нельзя достигнуть желанной свободы, нужно убить сознание необходимости, унижить зеркало, в котором отражается этот отвратительный мир, покончить вообще со всякой разницей между сознанием и его объектом. Отсюда странная мысль о замене предмета, изображенного на полотне, предметом реальным и, по возможности, самым бессмысленным. Изображение отменяется как ненужный вторичный мир.

И все же, чем больше это стремление избыточного сознания уйти обратно в немыслящую материю, тем более важное значение приобретает духовная позиция художника, тем более напряженной, оторванной от реального содержания, запутанной в собственной рефлексии становится его духовная жизнь. Само собой разумеется, что речь идет о сознании, ограниченном условиями буржуазного строя, поскольку оно сознает себя удовлетворенным этой ограниченностью и стремится укрепить ее. Главной целью такого сознания являются поиски тупой уверенности в себе, и эта цель растет из самой практики капитализма последней формации. Совре-

менное буржуазное сознание, живущее, конечно, не только в умах миллионеров, уже не стремится к прозрачности стекла, как в эпоху Декарта. Напротив, именно непрозрачность должна быть достигнута – такова сокровенная цель. Нужно вогнать себя в ребяческую наивность, «пойти в дураки», по известному выражению одного из героев Горького. Весь «поп» – этот новый стиль жизни – есть ностальгия по традиционному густому американизму, каким его с ужасом описывали критически настроенные писатели.

Оглушительная кампания поп-арта ведет к возрождению на новом уровне некоторых специфически американских штампов так называемой массовой культуры. Ожили сверхгерои детективных фильмов типа непобедимого агента разведки Джеймса Бонда, причем все условное в привычном образе здорового оптимиста, не знающего никаких сомнений, подчеркивается до нелепости. По мнению Ивэна Карпа, директора частной галереи, торгующей произведениями Энди Уорхола, новый супермен попизма является полной антитезой критически мыслящей личности; он – оптиматор, поднимающий уровень активности зрителя путем понижения его духовных требований. «Это – стилизованная личность. У нее нет недостатков, нет самонаблюдения, нет самоанализа».

Нетрудно заметить, что создатели этой стилизованной личности – художник и его менеджер – оставляют за собой верхний этаж сознания. Отсюда они должны регулировать себя и других, возбуждая общественную психику в духе самодовольного оптимизма. Итак, возникает характерное двоемыслие: игра состоит в том, чтобы, спрятав свое истинное сознание под грифом «совершенно секретно», вдальбивать себе в голову, что ты прост и непроницаем, как машина.

Пройдя через крайнее отрицание мещанских вкусов, которое долгое время считалось признаком вполне современного человека, так называемый авангард жаждет

теперь покоя в объятиях давно осмеянного мещанства. Такие повороты модернистской фантазии бывали, конечно, и раньше – Морис Баррес и Шарль Моррас во Франции достаточные тому примеры. Сознательное возрождение мещанского примитива – явление, известное всем современным нациям, но политические аспекты этого явления завели бы нас в данный момент слишком далеко. Отметим поэтому лишь типичный характер этой «амбивалентности» современного буржуазного сознания, вернувшегося к себе, к своей банальности через крайне левые, анархо-декадентские формы раскола с окружающим миром. Новое, возведенное в степень мещанство представляет собой, конечно, нечто большее, чем лабораторный эксперимент новейших течений. В этой химической формуле содержится слишком явная возможность перехода от изысканной позы к социальной демагогии в масштабах площади, военного парада или, по крайней мере, современного издания римской политики «хлеба и зрелищ».

Здесь выступает опасная сторона и темноватый оттенок мнимого реализма поп-арта. Перед нами сознательно насаждаемая мода на всякого рода *trivia* – банальные идеи, сюжеты, формы, «американские объекты, постоявшие за себя, поскольку они опирались на штампы, вбитые вам в голову еще на школьной скамье». «Поп» – это эстетика штампов, вульгарного вкуса толпы. Снобизм отвергнут, и слишком тонкое эстетическое чувство рассматривается с этой позиции как источник страдания, неполноценности, даже угрозы для общества. Гораздо лучше от рождения обладать здоровой тупостью или путем особого самоограничения вернуться в первый этаж сознания, хотя бы ценою утраты более сложных форм духовной жизни.

Возможен ли этот задний ход? Отчасти да, но... Искусственный примитив двадцатого века, дошедший здесь от подражания маскам дикарей до подделки под времена Форда первого, предполагает полное отсутствие дей-

ствительной наивности. Трудно сомневаться в том, что поп-арт есть худший вид снобизма, избыточного, праздного сознания, способного, подобно рентгеновскому лучу, просвечивать всякую наивную мысль. Не только простое отношение к миру, но и прямая изысканность для него слишком наивны. Одним словом, это утонченно-современное обращение к психологии «простого человека» предполагает сложную метаструктуру духа.

И если владелец таксомоторного парка может радоваться тому, что последнее слово авангарда – это восторг перед вульгарной атмосферой бизнеса, то для создателей новой моды сама вульгарность стала трижды изысканной. Недаром наряду с общим «поп» существует еще «мини-поп» – для посвященных, для элиты. С этой стороны никакого растворения в массовой культуре не произошло. В результате всех своих умозрительных фигур искусство утратило много реальных ценностей, но не сумело освободиться от праздной рефлексии, которая преследует его и гонит в небытие. При всей их жажде бездумной простоты перед нами все же двойные люди, часто страдающие от этой двойственности, но еще чаще – нашедшие в ней свое жизненное призвание и солидный источник дохода.

## Заключение

Легко было бы показать ближайшее сходство этой двойственности с более реальными чертами современного буржуазного сознания в политической экономии, социологии и политике, не говоря уже о философском иррационализме нашего времени, более освещенном марксистской литературой. Отсюда вовсе не следует, что на Западе и вообще за пределами нашей ойкумены нет трезво мыслящих людей, способных с величайшей добросовестностью искать решения сложных вопросов современной жизни. Даже выдумки Раушенберга или Уорхола нельзя рассматривать как простое приспособ-

ление к реакционным классовым интересам. Апофеоз вульгарных коммерческих вкусов может быть искренней попыткой сохранить особую духовную позицию в мире стандартной тонкости и слишком легко добываемой культуры.

Речь идет лишь о безнадежности этой позиции, которая манит художника возвращением краснощекого здоровья. Конечно, если у вас есть в запасе достаточный избыток рефлексии, вы можете «пойти в дураки» и дурачить других. Но освободиться от собственной постылой духовности вы не можете. Жажда иррациональной силы, свободной от размышления, от лишних проблем, делает духовную позицию художника все более созерцательной и пассивной.

Микеланджело, подражавший природе в своих творениях, создал их в поте лица. Энди Уорхол только купил готовую консервную банку. Самое большое произведение поп-арта, сказал недавно этот вполне современный мастер, есть наша планета Земля. Сказано зло. Однако Земля уже существует и ее незачем создавать. Достаточно выделить этот забавный предмет из «обычного контекста» или взглянуть на него с высоты отрешенной духовной позиции. В этом условном преображении она получит второй смысл и станет уже искусством. Итак, высшая тайна искусства состоит в том, чтобы вести простую жизнь обывателя, подавляя собственное возмущение против нее при помощи особой техники сверхсознания.

Поп-арт не выдумал эту технику, он только довел ее до предельной ясности. И вот почему жалобы защитников абстрактного искусства на вторжение в художественную жизнь консервных банок, холодильников, изделий из пластмассы, купленных в ближайшем магазине стандартных цен, или старых кастрюль – только смешны. Это не тот материал, из которого может возникнуть прекрасное! – восклицает Женестьева Бонфуа в «Les lettres nouvelles». Однако несколькими страницами выше

она с восхищением отзывается о творчестве знаменитых мастеров послевоенной парижской школы – Дюбюффе и Фотрие. Посмотрим, в чем состоят замечательные успехи их искусства.

«С традиционной живописью, – пишет Бонфуа, – самой техникой ее на этот раз обошлись так неучтиво, как никогда раньше... Нежная палитра итальянских мастеров и прозрачная, невесомая, как бы плавно текущая масляная живопись – все это полетело в тартарары, словно никогда не было на свете братьев Ван Эйк. Зато появляются в живописи и получают признание грубые материалы: гудрон, битум, гипс, а иногда и просто штукатурка, гравий, песок, свинцовые белила или жидкий цемент. Холст, неспособный выдержать эту тяжелую ношу, тоже исчезает – его заменили дерево, картон, иногда с нанесенной штукатуркой под мрамор».

Академическим критикам не понравилось это дерзкое новаторство, насмешливо пишет Женевьева Бонфуа. Почему же она меняет тон при виде живописи консервными банками или старой рухлядью из мусорной кучи? Чем это хуже грязи, разведенной свинцовыми белилами? Абстрактная живопись последнего образца настолько жаждет слияния с грубым веществом и стихийными силами природы, создающими зрительные эффекты без помощи человека, она так далеко вышла за пределы изображения в чисто предметный мир, что пионерам «новой реальности» типа Уорхола осталось перешагнуть почти несуществующую грань. Вы радуетесь тому, что нежная палитра итальянцев и прозрачная масляная живопись братьев Ван Эйк полетели в тартарары, – так нечего хныкать, если ваша смесь из песка и дегтя полетит еще дальше, в пустыню вечного ничтожества, где царствует абсолютный нуль.

Другой противник поп-арта, маститый Герберт Рид, берет октавой ниже по сравнению с Женевьевой Бонфуа. Автор многочисленных сочинений, написанных в духе более ранних форм модернизма, которые он все-

гда защищал и оправдывал, Рид и сейчас рассматривает их как последнее слово новаторства. С его точки зрения, это последнее слово так и должно остаться последним. Он думает, что современному искусству угрожают бессвязность, бездушие, грубость, индивидуализм. Начало абстрактной живописи Рид еще понимает, но уже припадочные жесты Поллока и других «художников действия» кажутся ему не совсем убедительными. Что же касается поп-арта, то, по мнению Рида, это – «антиискусство, в котором отсутствует стиль». Здесь не о чем говорить. «Грубые каракули, груды хлама – какую связь могут они создать между художником и зрителем?» Мало того, «это антиискусство не имеет корней в истории культуры народов, оно служит торгашам для рекламы товаров», поп-арт – продукт капиталистической конкуренции», «мы вплотную подошли к проблеме упадка цивилизации».

Интересно, что все это пишет весьма авторитетный представитель «нового духа». Сэр Герберт Рид не жалуется американский вкус, как это легко заметить в его статье. Кроме того, он хотел бы победы модернизма без ее неотразимых, но совершенно диких последствий. Одним словом, его позиция – это *via media*, «средний путь», который принято считать добродетелью англичан. «Неужели движение, начатое Сезанном, неизбежно должно было привести к упадку? Конечно, нет. Искусство должно быть революционным, ибо оно является выражением борьбы против духовного упадка. Но современные социальные условия породили антиискусство. И если искусство отомрет, то человеческая душа станет бессильной и миром овладеет варварство».

Прекрасные слова! К сожалению, добровольно уступив большую часть территории наступающему варварству, Герберт Рид не в силах удержать свой Дюнкерк, маленькую полоску голой земли. Он сам в течение нескольких десятилетий стоял на коленях перед эстетической агрессивной художественной воли, способной на-

вязать чужому сознанию любую команду. Классический мир Герберта Рида – это кубизм и его дальнейшие порождения. Где же удержать искусство от «грубых каракулей» на этом рубеже? Забавно видеть вчерашних варваров, защищающих свои каноны зонтиком обывателя.

«Неужели движение, начатое Сезанном, неизбежно должно было привести к упадку?» – спрашивает Герберт Рид. Разумеется, такой фатальности нет – при условии, что современный художник способен вернуться к объективной истине содержания и ее реальному образу. Но для Рида главным отличием искусства от антиискусства является не реализм в его наиболее высоком значении, а стиль – нечто вроде «структуры». Если художник способен создать организованную, связную форму, хотя бы она была отчасти бесформенной и даже грубой, – его произведение останется в рамках искусства.

Однако этот критерий нового академизма не выдерживает сравнения с фактами. Если все дело в подчинении форм единству стиля, то поп-арт с его «стилизованной личностью» вполне подходит под этот признак. Тут люди как раз стремятся вернуть искусству непроницаемую цельность. Глубокий порок таких направлений, как поп-арт, состоит именно в том, что здесь художника не интересует реальное содержание дела. Не важно, во имя чего – важно обладать элементарной силой и цельностью здорового существа. И если для этого нужно пожертвовать отвращением к вульгарности, то долой его. Да здравствует мещанство – последний оплот несокрушимого равновесия! В истину, добро и красоту эти парни не верят, они верят только в формальную организацию психики посредством агрессивных методов, разработанных коммерческой рекламой.

Именно в этой замене объективной истины и ее реального образа гипнотизирующей художественной волей, способной повернуть сознание людей в любую сторону и заставить зрителя проглотить все что угодно, лишь бы за этим стояла крепкая «духовная позиция», за-

ключается сущность всякого модернизма, отрицающего объективную истину видимого нами реального образа. В основе этой системы взглядов лежит эстетика внушения, суггестивности. Все остальное только временные остановки заправочные станции на этом пути. От кубизма к абстракции и отсюда к искусству отбросов и готовых изделий ведет не узкая извилистая тропа, а большая автомобильная трасса, прямая как стрела.

Герберт Рид не без намерения упускает из виду, что первые опыты живописи посредством реальных вещей были сделаны еще в эпоху кубизма. Достаточно вспомнить так называемые коллажи Пикассо и Брака времен 1912–1913 годов, то есть наклеивание обоев, тряпок, газет или бумаги, имитирующей дерево и мрамор, а также включение в живопись настоящих предметов и прочие чудеса. Жан Кокто вспоминает об этих временах: «Пикассо пробовал свои силы сначала на том, что было у него под рукой. Газета, стакан, бутылка анисовой водки, клеенка, обои, трубка, пачка табаку, игральная карта, гитара, обложка романса «Ma Paloma». Он вместе с Браком, своим товарищем по чудесам, устраивал настоящие оргии скромных вещей. Удалялись ли они от своей мастерской? На Монмартре можно найти модели, которые служили источником их гармоний: это готовые изделия, например, галстуки у галантерейных торговцев, фальшивый мрамор и фальшивое дерево из цинка, рекламы абсента и других напитков, сажа и разбросанные бумажки на месте сломанных зданий, рисунок мелом на тротуаре, оставшийся после детской игры в «классики», вывеска табачной лавчонки с двумя наивно намалеванными трубками, подвешенными на ленте небесно-голубого цвета».

Ничего нового не придумали сорок лет спустя Роберт Раушенберг и его друзья по сравнению с этой программой – ничего или почти ничего. Прибавьте к тому, что пишет Кокто, выставки стандартных вещей и коллекции старого барахла, так называемые «мерцбау»,

хорошо известные художникам эпохи дада. Антиискусство началось гораздо раньше «поп», оно существует уже не менее полувека.

Если угодно, крестным отцом антиискусства был поэт Гийом Аполлинер, друг кубистов. Защищая право художника делать живопись из чего угодно, он сказал: «Мозаичисты писали мрамором или кусочками цветного дерева. Известно, что один итальянский художник писал экскрементами. Во время французской революции некоторые писали кровью. Можно писать чем угодно: трубками, почтовыми марками, открытками, игральными картами, канделябрами, кусками клеенки, воротничками»<sup>8</sup>.

Итак, можно писать красками – почему же нельзя писать воротничками? Это смелая идея. Можно вырвать больной зуб – почему же нельзя отрезать голову, чтобы избавиться от головной боли? Всякая мысль, доведенная до беспредельной широты, превращается в бессмыслицу. Тициан писал иногда пальцем, следовательно, кисть тоже не обязательна. В таком случае, почему не писать бородой или волосами, почему не мазать натурщицу краской, чтобы она сама оставила свой след на полотне (теперь это называется «живая кисть»)? Но еще лучше совсем не писать, предоставив силам природы делать свое дело на полотне. Наконец, самое лучшее – вообще повернуться к искусству спиной. В сущности говоря, Аполлинер решает проблемы живописи путем отмены самой живописи, ее отличия от изображаемой действительности. В этой предельной абстракции произведение искусства тождественно с реальным предметом и между ними больше ничего нет, кроме чисто умозрительной «духовной позиции» художника.

Таким образом, Герберт Рид мог заметить начало «отмирания искусства» уже давно. Этот процесс начался

---

<sup>8</sup>Цитаты из Кокто и Аполлинера приводятся по специальному изданию журнала «Gahiers d'art», vol. VII, Paris, 1932, pp. 117, 125.

вместе с отказом от изобразительности. Отсюда поиски таких материалов, которые уже ничего не могут изобразить, кроме самих себя. Опилки или песок приходят на смену краскам. Давид Бурлюк бросает свою живопись в грязь, опередив на полстолетия Ива Клейна с его «космическим искусством». Рождается «скульпто-живопись», состоящая из объемных, скульптурно сделанных или настоящих предметов, укрепленных на полотне. Картина переходит в символический набор обломков действительной жизни – старых колес, электрической арматуры. Далее следуют абстрактные конструкции из металла, дерева, стекла и других технических материалов. Осталось только сказать «прости» изобразительному искусству и объявить, что высшим типом живописи является ничего не изображающая простая жизнь. По словам одного из героев романа «Необычайные похождения Хулио Хуренито», всякому искусству следует предпочесть свиные котлеты с горошком.

Таково было положение вещей в годы молодости Герберта Рида, и вот когда впервые явилось антиискусство вместе с угрозой добровольного варварства. В книгах самого Рида мы встречаем странную мысль, будто искусству пора оставить изображение жизни, так как его задача – создавать не зеркало мира, а самостоятельную реальность. Начиная с кубизма все модернистские направления ставят себе в заслугу открытие картины как независимого от природы, не повторяющего ее особого предмета. Подобно идеалистической философии двадцатого века, живопись хочет выйти за пределы проклятой разницы между субъектом и объектом. Ее идеалом становится счастливое тождество страдающего духа с бесчувственной материей. И если Герберт Рид пишет о грозящем миру душевном бессилии, то в явлениях ультрасовременного искусства это бессилие уже давно налицо. Ненависть мысли к самой себе, ее стремление посредством темной, набухающей грубым веществом техники живописи заслонить от себя реальный облик

мира – в этом давно уже состоит тайна ложной и слабой философии, которая по привычке все еще называется живописью.

Что же вы утираете слезы, господа? Не понравилась гадкая рожа, которую строит вашему искусству его невоспитанный ребенок – поп-арт? Вы сами этого хотели, вы учили его всяким гадостям, вы сломали устои нормального воспитания, созданные веками благородного труда, как ненужный хлам, мешающий творческой воле. Теперь не жалуйтесь – потерявши голову, по волосам не плачут.

Искусство возникло в незапамятные времена как изображение реального предмета вне нас. На известной ступени художественного развития эта изобразительность породила из собственных недр обратную тенденцию. Реальный образ пошел на убыль, пока не превратился в отрицательную величину, ничем не заполненную «духовную позицию». История консервной банки началась с того дня, когда современный художник задумал превратить свою картину в самостоятельный объект, лишенный всякой зеркальности. Принцип был найден, осталось лишь техническое осуществление. Еще один шаг, и перед нами снова предмет, с которого начало свое развитие искусство. Консервная банка есть консервная банка. Абсолютное тождество достигнуто.

---

# МОДЕРНИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ<sup>1</sup>

---

Бывают периоды, требующие особого внимания к основным теоретическим вопросам, писал Ленин в 1911 году. Однако напомнить азбуку революционной теории полезно во все времена.

Мировоззрение научного коммунизма отличается замечательной последовательностью. Нет надобности приводить примеры борьбы классиков марксизма против «презренной партии середины». Величайшая диалектическая гибкость нашего мировоззрения предполагает ясное, лишенное всякой двусмысленности размежевание линий. Лишь на этой основе возможны компромиссы и самое широкое, недогматическое отношение к союзу со всеми подлинными друзьями демократии и социализма, даже если их сознание не отличается идейной ясностью. Нельзя смешивать это умение видеть конкретные повороты жизни, эту объективную диалектическую гибкость с беспринципной эклектикой оппортунистов, приспособляющих свои взгляды к тому, что они считают удобным и выгодным в данный момент.

Стоит напомнить, что знаменитое произведение первого русского марксиста Г.В. Плеханова называлось «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». В самом деле, наше мировоззрение носит монистический характер. Сталкиваясь с конкретным многообразием вопросов действительной жизни или

---

<sup>1</sup>Впервые опубликовано в журнале «Коммунист», 1969, № 1.

духовного творчества, марксизм ищет решения всех трудностей теории и практики, исходя из единого принципа. Первая аксиома марксистского мировоззрения, которая требует конкретного развития, но не отменяется этим развитием, состоит в том, что сознание людей зависит от их бытия, отражает его, будучи копией, слепком, зеркалом, изображением объективного материального мира вне нас.

Духовное творчество, свободное от этого факта, немислимо, и нельзя строить наши выводы, допуская, что в человеке есть духовные силы, имеющие независимое существование или хотя бы представляющие второй источник истины наряду с его действительным бытием. Эта аксиома стала исходным пунктом развития марксизма в сороковых годах прошлого века.

Напоминая азбучные истины революционной теории, следует подчеркнуть, что вытекающий из нее принцип социалистического реализма – не произвольная выдумка, которую можно отменить, оставаясь марксистом. В основе искусства лежит изображение действительности, более или менее полно охватывающее свой предмет и так или иначе сходное с его «моделью». Этот материалистический взгляд на художественное творчество не может устареть, как не может устареть философское содержание марксизма. Все виды здоровой абстракции, условности, гротеска, доступные искусству и даже необходимые в разной мере его особым жанрам, все виды исторического своеобразия стилей должны быть выведены из этой основы. Познание объективного мира есть диалектически сложный, противоречивый процесс. Но отказываться на этом основании от важнейшего принципа материалистической эстетики, повторяя вместе с толпой ученых обывателей, что история искусства сделала реальные формы изображения чем-то безнадежно устаревшим и даже «буржуазным» – значит пойти на выучку к современному философскому идеализму, который давно усвоил подобную «антибуржуазность».

Конечно, одно дело – заблуждающиеся люди искусства или вообще представители колеблющейся интеллигенции, и совсем другое – претенциозные теоретики, готовые примирить марксистское мировоззрение с реакционной буржуазной философией наших дней. Вполне естественно, что следующим шагом после отступления от марксизма в области эстетики для многих ложных новаторов этого типа стало «богостроительство» – попытка превратить гуманистическую струю марксистского мировоззрения в новую религию.

Необычайно сложно нынешнее состояние художественной жизни в мире, и странно, иногда парадоксально переплетаются здесь явления как бы несовместимые. Одна из главных трудностей переживаемого нами времени заключается в том, что самые реакционные идеи выступают теперь под видом радикального обновления духовного горизонта современности. Фразы о решающем сдвиге в философии, социологии, эстетике XX века стали обычным продуктом буржуазной мысли на уровне больших газет и радио. Возьмем в качестве примера статью Ганса-Георга Гадамера, приложенную к дешевому изданию книжки Хайдеггера «Происхождение художественного произведения». Для автора этой статьи период между двумя войнами является эпохой «всеобщей критики либеральной культурной набожности и господствующей катедер-философии». Во имя чего же совершалась эта критика? Во имя иррациональности «жизни» и «существования», отвечает автор. Книга Шпенглера, ренессанс Кьеркегора, деятельность самого Хайдеггера – все эти признаки заката буржуазной Европы кажутся ему зарницами новой эры. Он пишет: «Предтечи будущего были заметны еще до великой катастрофы первой мировой войны, особенно в живописи и архитектуре»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>*M. Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von H.G. Gadamer. Stuttgart, 1965, S. 102.*

Это факт, что многие явления живописи XX века, сами по себе ничтожные, купаются в лучах прожектора громадной силы. Так, например, любая из тысячи книг, имеющих отношение к искусству и принадлежащих авторам, чья преданность буржуазному миру не подлежит никакому сомнению, до знаменитой ныне книги-боевика канадского профессора Маршалла Маклюэна включительно, скажет вам, что кубизм – это начало великой революции в художественном творчестве. Согласно приведенному в книге Маклюэна мнению известного американского экономиста Гэлбрейта, бизнесменам полезно изучать современную живопись, ибо в ее экспериментах как бы проигрываются разные партии, возможность которых должна быть известна каждому участнику битвы за коммерческий успех. Все это, разумеется, нельзя принимать всерьез, но вместе с тем достаточно ясно, что такие припадки рекламы, такой оглушительный шум – не случайность. Псевдоноваторство модернистских течений стало для современной буржуазной мысли важной находкой.

Чем объяснить символический смысл этой находки с точки зрения жизни и смерти буржуазного мира, взятого в целом? Тем, что она выражает существенный сдвиг, происшедший в идейной структуре этого мира. Нет ничего более выгодного, стихийно целесообразного для выживания прежних форм духовного рабства, чем возможная иллюзия, будто всякая критика «либеральной набожности» XIX века есть действительная революция, обновление культуры. Мало того, генеральная стратегия буржуазной мысли от эстрадно-философских сочинений Маклюэна или Фуко до ежедневных передач известных радиостанций состоит именно в том, чтобы вбить в головы людей ложный тезис, будто реалистический принцип в искусстве, утверждаемый марксистской эстетикой, как и вся присущая этому мировоззрению теория объективной истины, безнадежно застряли в XIX веке, являются выражением мещанства, отсталости и консерватизма.

Для успеха в идейной борьбе важно знать два обстоятельства. Во-первых, сохраняя все свои классовые признаки, современная буржуазная идеология уже не та, старыми мерками ее не измеришь. Во-вторых, это ложное новаторство, этот реакционный суррогат никоим образом, даже в самой малой степени, нельзя смешивать с подлинной духовной революцией нашего времени, содержанием которой является марксизм.

Старая буржуазная идеология эпохи подъема буржуазной демократии, павшая впоследствии до уровня «либеральной культурной набожности», выдавала свой исторический кругозор за откровение самой природы, царства вечных и нерушимых истин. Эта ограниченность, заметная уже у просветителей, со временем перешла в лицемерие столь отвратительное, что Лафарг имел основание назвать Истину, Добро и Красоту «великими проститутками». Однако начиная со времен Ницше и особенно в XX веке реакционная мысль нащупала новую форму оправдания своего господства. Главным направлением современного идеализма стало отрицание объективных норм истинного, нравственного и прекрасного, подчеркивание негативной, разрушительной стороны человеческой пнеумы, особенно в облике роковой иррациональной воли, ослепляющей сознание своим диктатом.

Современная духовная проституция состоит именно в этом выворачивании наизнанку прежних канонов и догм буржуазной идеологии. Нынешний мещанин не верит больше в нетленную красоту Венеры Милосской и Аполлона Бельведерского. Он повторяет банальности ходячего релятивизма, утверждающего, что нет никакой объективной истины, что все эпохи и стили одинаково хороши, что безобразное имеет даже преимущество перед прекрасным, как более «провоцирующее», и потому вся история искусства есть, в сущности, «сорок тысяч лет модернизма». Отдельные реалистические эпохи для него только слабые очаги посредственности.

Если в прошлом веке моральной силой, привязавшей культурных людей к телеге буржуазного общества, было обаяние вечных ценностей, которые интеллигенция боялась утратить, то в наши дни на первый план выступает другой сильнодействующий фактор. Достаточно проявить некую «агрессивность» за счет вечных канонов красоты, давно уже преданных анафеме, достаточно оскорбить «идеальное», придумать новый вид насмешки над старой «культурной набожностью», чтобы этот скандал в искусстве был немедленно подхвачен, разнесен по всему свету, возведен в ранг священного бунта против косности. Столь легкий способ участия в творчестве новых культурных ценностей обратного типа открывает большие возможности для личного успеха. Любое ничтожество может стать легендой, превратиться в «имидж», звезду первой величины. Таков сложившийся путем естественного отбора, но получивший уже зеленую улицу, сознательно применяемый, наиболее современный способ защиты буржуазной идеологии и привлечения к ней новых сил, иногда не лишенных известной демонической значительности, но с течением времени все более жалких. Эта форма духовного рабства отвечает эпохе империализма с ее обычной социальной демагогией.

Еще в начале века Ленин заметил, что фронт идейной борьбы изменился. В книге «Материализм и эмпириокритицизм» он указывал на это изменение с достаточной ясностью. Главный поток реакционных идей направлен теперь против *абсолютного* содержания человеческого сознания, против убеждения в том, что оно отражает независимую от нас объективную действительность. Основателям научного коммунизма Марксу и Энгельсу не приходилось с такой настойчивостью подчеркивать этот великий принцип материалистического мировоззрения, ибо господствовавшая в их времена форма буржуазного мышления крепко держалась за «вечные истины» классового общества, изображая это

общество оплотом культуры и прогресса. Либерализм XIX века не обращался еще в такой степени к реакционной софистике, голому, «зряшному», как писал Ленин, отрицанию, не отрекался от разума, не прибегал в широком масштабе к «распятию интеллекта», чтобы придать своим ложным идеям видимость революционного бунта против устаревшей цивилизации.

Впрочем, уже во времена Луи Бонапарта с его шайкой проходимцев французская буржуазия, по словам Маркса, кричала, что только воровство может еще спасти собственность, клятвопреступление – религию, незаконнорожденность – семью, беспорядок – порядок. В эпоху позднего капитализма такая логика становится законом его бытия. Она затрагивает, конечно, не только искусство. Буржуазное мышление строит свои антимирры, подчиняясь этому общему закону, заставляющему его искать спасения не в системе позитивных ценностей, а в идее разрушения, комплексе Герострата.

Модернизм есть именно та форма художественного сознания, которая отвечает новой ступени в истории буржуазного общества, его упадка. Сочувствуя в общем этому явлению, Ортега-и-Гассет определяет его психологию как «негативное настроение издевающейся агрессивности, превращенное в фактор эстетического удовольствия». Новое искусство, пишет испанский философ, имея в виду модернистские течения, «состоит единственно из протестов против старого»<sup>3</sup>. Люди менее последовательные, чем Ортега, ссылаются обычно на то, что Рембрандт или Делакруа тоже были новаторами, отрицавшими своих предшественников. Но такое рассуждение есть пустой софизм, скрывающий сущность дела. Содержанием искусства Рембрандта или Делакруа был прежде всего реальный мир (который они изображали в соответствии со своими общественными

---

<sup>3</sup>*Ortega y Gasset. The Dehumanization of Art. New York, 1956, p. p. 40, 41.*

идеями, своей исторически данной художественной натурой). И это содержание связывало их крепкой нитью с «наивным реализмом» нормального человеческого глаза, который остается зеркалом мира при всех исторических изменениях.

В модернизме отрицание прошлого носит совсем другой характер. Это уже не отрицание прежней формы изобразительности, как недостаточной, неполной или фальшивой, с точки зрения объективной художественной правды. Здесь перед нами «негативное настроение» в собственном смысле слова, *как таковое*.

Любая форма изображения мира, будь то искусство древних иберийцев или шумеров, рисунок Энгра или народный лубок, может служить основой для «издевающейся агрессивности», ибо задачей этой внутренней игры является не само изображение реального мира, а только обозначение дистанции между художником и любой формой изображения, доказательство его мнимого превосходства над ней. Отсюда яростная полемика модернистов против «наивного реализма» обыкновенного человеческого глаза и против «традиции Ренессанса» как символа реальной изобразительности вообще. Если бы Ренессанса не было, чем жили бы все эти отрицатели? Без традиции невозможен и модернизм, то есть «новое искусство, состоящее из протестов против старого». Модернизм воюет против «музейности», хотя сам он в конце концов может создать только музей отрицаний, музей наоборот, и не имеет самостоятельного источника существования, каким является для обычного искусства, основанного на изображении природы и общества, бесконечно многообразный мир действительности.

Пользуясь средневековой терминологией, вошедшей в обиход современной западной философии, можно сказать, что реалистическое искусство, будь оно сколь угодно наивно или, напротив, развито, воспринимает мир в *первой интенции*. Модернизм же, или «искусство

номер два», манипулирует первым рядом готовых форм, и его отношение к миру уже *вторично* и по преимуществу *негативно*. Суть так называемого «современного искусства» в том, что художник уходит во второй этаж сознания, запирается в нем, убирая за собой лестницу.

Действительно, какие признаки формы можно считать принадлежностью модернизма? Отсутствие академического рисунка или контурной линии вообще? Во-все нет, ибо некоторые произведения сюрреалистов отличаются самым тщательным, подчеркнуто сухим академическим рисунком, и это не мешает им относиться к «искусству номер два». Что же касается линии контура, то в живописи многих модернистских школ она подчеркнута массивно и грубо.

Вряд ли теперь кому-нибудь придет в голову видеть существенный признак модернистского искусства в отказе от локального цвета, простой раскраски, некогда осужденной художниками эпохи импрессионизма. Локальный цвет и притом в нарочито условной форме давно уже реабилитирован. Достаточно вспомнить мюнхенскую «новую вещественность», американский риджонализм Вуда, некоторые оттенки поп-арт. Нельзя также считать обязательным признаком модернистской живописи обратную перспективу, которую с таким пафосом отстаивает против «буржуазного» ренессанса Гароди. Ведь так называемая метафизическая школа де Кирико, будучи одним из заметных явлений модернизма, выжала все, что могла, из преувеличенной до крайности, способной вызвать особый эффект тоски, прямой перспективы, открытой или, вернее, разработанной художниками эпохи Ренессанса.

Быть может, признаком модернизма является условность изображения, как это часто пишут и говорят?

Едва ли. Хотя проблема условности имеет близкое отношение к природе «искусства номер два», не всякая условность есть модернизм. Напомним, что в XIX веке художники реалистического направления не без причины

упрекали в условности академическую школу, а эта школа возникла как эпигонский осадок европейского классицизма, начало которого восходит еще к болонцам и к той теории красоты, которую вывел из уроков презренного Ренессанса аббат Беллори в XVII веке. Да, условность была и в классике эпохи Возрождения. Независимо от того, признаем мы ее достоинством или осуждаем, нужно сказать, что эта условность «прекрасной природы» сложилась на почве изображения мира в первой интенции.

Условность модернистского искусства носит совсем другой характер. Она является прямым отрицанием прекрасного, и ее задача – вызвать не «идеальные» эмоции, признаваемые пошлостью и отчасти действительно доведенные до пошлости буржуазной безвкусицей, а эмоции негативные – отвращение, тошноту и прочее.

Если обратиться к искусству внеевропейского круга, например к японской гравюре или африканской пластике, то и здесь мы не найдем ничего общего с модернистской условностью, хотя она претендует на близкое родство с этими художественными явлениями. При всем его своеобразии искусство архаическое, примитивное или племенное есть все же, пользуясь терминологией Леви-Строса, «этнографический документ первого ряда». Все это возникло в результате прямого отношения к внешнему миру, между тем в модернизме главное – внутренняя поза художника, рефлексия его, избыток внимания к себе.

Неискренние или не понимающие, о чем идет речь, защитники модернистской абстракции в искусстве ссылаются часто на орнамент, ковер, они обращаются к музыке и архитектуре. Все эти аргументы, конечно, в высшей степени слабы, ибо абстрактные формы прежнего искусства заключают в себе элемент геометрической красоты, опирающейся на симметрию, равновесие, ритм, единство в многообразии – словом, на все, что прямо или двусмысленным, обходным путем ломает со-

временный абстракционизм. Геометрические элементы прежнего искусства суть формы объективной истины, собирательное отражение реальных форм, рассеянных в природе. Абстракция модернистских течений является в этом отношении антиабстракцией, она живет вторичной жизнью, состоящей в постоянном нарушении первой.

Даже примитивные виды геометризма, поражающие современный глаз своей необузданной фантазией, не содержат ничего хотя бы отдаленно напоминающего позицию современного абстрактного художника. Примитивное искусство просто не знает классической формы, современный художник-модернист отлично знает ее. Он строит свои эмоциональные парадоксы именно на принципе нарушения того, что ожидает наш глаз, привыкший к закономерным сочетаниям, выработанным мировым художественным развитием в течение многих веков. Поэтому проводить параллели между волнами геометризма в прежней истории искусства и современным абстракционизмом, как это делает известный итальянский историк искусства Бианки Бандинелли (и не он один), по меньшей мере неосторожно. Если такие параллели в каком-то историческом смысле допустимы, они имеют совсем другое содержание.

Нельзя также установить прямую связь между модернизмом и так называемой деформацией, то есть изменением реальных форм в искусстве. Любые отступления от анатомических пропорций в иконе, у Микеланджело или у Греко не имеют ничего общего с разрушительной фантазией «искусства номер два» и не оправдывают ее. Изменения видимой формы во имя целого возможны в самом традиционном классическом искусстве. С другой стороны, бывает искусство модернистское, не прибегающее к деформации и, наоборот, усиленно подчеркивающее сохранение реальных форм. Примеры были уже приведены выше. Но самый лучший пример дает нам образ художника-рафаэлиты в одном из романов «Саги о

Форсайтах» Голсуорси. Этот пример может служить моделью для анализа того, чем является модернизм вообще.

Пройдя через все искусства эстетической моды, один новатор решил, что самым оригинальным будет возвращение к Рафаэлю. Разумеется, это возвращение нужно понимать не прямо, а в условном, можно сказать – «пикквикском смысле». Чем отличается современный рафаэлит от самого Рафаэля и любого художника, который стал бы учиться у Рафаэля или просто подражать ему? Он отличается особым видом *reservatio mentalis*, умственной оговорки или, как иногда говорят, «подтекста». Чтобы понять произведение нашего рафаэлита, нужно иметь в виду, что он пишет как Рафаэль не наивно, а рефлексивно, не в *первом* смысле, а во *втором*.

Умственная оговорка есть старое изобретение отцов иезуитов, предназначенное для того, чтобы сделать недействительной любую клятву, произнесенную вслух. Сознание как бы раздваивается, и в случае прямой противоположности между внешней связанностью и внутренней свободой эта двойственность приобретает характер острого формального парадокса. Современный художник-рафаэлит клянется старой классической формой, чтобы для посвященных в этот заговор стало еще яснее обратное – его полная свобода от всякой традиции. Поэтому присяга, которую он приносит старому искусству, должна носить особенно риторический, неправдоподобный для современного человека характер. Если классика – то самая мертвая и условная. В сущности говоря, нашего рафаэлита вовсе не интересуют те предметы реального мира в их истине и красоте, которые писал Рафаэль, ему нет дела до того, что изображало старое искусство. Он потому и выбрал в качестве образца именно Рафаэля, что это – крайняя точка, символ старого вкуса, предмет особого, преувеличенного поклонения во времена академий.

Итак, картина нашего рафаэлита есть двойной замок, сложная рефлексия. Он еще дальше ушел от простого

изображения женщины, чем художник, расчленяющий органические формы тела на геометрические цилиндры и пирамиды. Он просто извещает нас о том, что его неутомимое воображение прошло весь длинный путь от Ренессанса до черного квадрата Малевича и снова вернулось к исходному пункту, чтобы доказать свою полную свободу от «наивного реализма». Даже реальные формы ему не страшны. Они имеют здесь чисто условное значение, как треугольники и бесформенные пятна абстрактной живописи. Такое искусство действительно сводится к процессу передачи информации, программы, доктрины художника, а восприятие художественного произведения нового типа требует только знания той несложной истины, что за каждым изобразительным знаком стоит сам художник, не находящий себе покоя в постоянном вращении своей рефлексии. По существу, картина уже не имеет никакого самостоятельного значения. Важно то, что художник подмигивает нам из своего угла.

Отсюда видно, в чем заключается особое состояние художественного сознания, лежащего в основе модернизма. Это – чрезмерное развитие рефлексии, мнимая свобода субъекта от реальности. Чтобы провести аналогию с философскими течениями современного идеализма, вполне обоснованную, можно сказать, что перед нами «феноменологическая редукция» в изобразительном искусстве. Художник имеет дело не с явлениями реального мира, а с готовыми формами их изображения, оторванными от реальности и подлежащими разным манипуляциям. Он настолько свободен в своем воображении, что может вернуться даже к фотографической точности или, еще лучше, к простому наклеиванию фотографии на холст. Он, поднявший бунт против академического рисования с гипсовых статуй, может представить вам любые гипсы, любую бутафорию (как это имело место, например, в итальянской неоклассике), подчеркивая тем самым полную независимость своего

сознания от наивного реализма. Он отвергает то, что у немцев называется «китч», мещанскую красоту, если сознание принимает ее искренне, с доверием, но он сам может воспроизвести любую пошлую картинку во втором, условном смысле, и это будет уже поп-арт или что-нибудь в этом роде. Имеет значение только стоящая за всякой формой неутолимая субъективность большого художественного сознания, ее радикальная неискренность, ее игра.

Таким образом, попытки стереть различия между двумя типами искусства несостоятельны. Одно самобытно, насколько может быть самобытно духовное творчество людей, всегда зависящее от условий их материальной жизни. Такое искусство опирается на изображение действительности в любых ее исторически возможных, иногда очень фантастических и гротескных формах. Другое искусство основано на отрицании первого, на постоянном вычитании всех признаков реальности, особенно в их наиболее свободном развитии под знаком поэзии и красоты. Объективная разница между этими двумя явлениями художественного мира есть. Конечно, как всякая грань в природе и в обществе, она относительна и условна – в том смысле, что допускает много переходных ступеней и оттенков, но отрицать ее существование было бы софистикой.

На этом можно покончить с наиболее общим определением понятий. Оно безусловно необходимо, хотя абстрактные выводы из самых верных истин не заменяют своей деревянной прямолинейностью анализ конкретных вопросов жизни. Переходя к практической стороне дела, нужно прежде всего иметь в виду, что критика модернизма – не уголовный процесс против художников, задетых формальными течениями XX века. Заметим также, что марксистская критика не имеет и не может иметь ничего общего с националистической демагогией против «выродившегося искусства», которая снова начинает звучать в Западной Германии. Само со-

бой разумеется, что социалистический реализм не отвечает за те гонения против «левых» художников, которые были в гитлеровские времена и памятны всем. Ведь социализм, например, не отвечает за то, что гитлеровцы злоупотребляли фразами о социализме. Демагогия есть демагогия, даже если она пользуется реальными формами изображения и понятием народности. Мы видели, что модернистская фантазия также не чуждается таких поворотов; она, например, прибегает к искусственной наивности, подражает псевдонародной олеографии, «комиксам» и другим приемам популярного, так называемого «массового искусства». Все это делает современную художественную жизнь еще более сложной. В такой ситуации нельзя позволить буржуазной пропаганде представить всякую критику модернизма неким явлением «тоталитарности», что, разумеется, для нее очень выгодно и принадлежит к ее излюбленным, коварным приемам.

Необходимо, чтобы художник мог ясно видеть доброжелательность марксистской критики, которая должна заключать в себе диагноз болезни и указывать пути ее излечения. Ленин писал, что в XX веке реакционные поползновения растут из самых успехов естественных наук. В точности это повторить по отношению к искусству нельзя. Но несомненно, что идеи модернизма, сами по себе реакционные, связаны с развитием искусства в определенных исторических условиях и являются лишь болезненным симптомом вполне назревших положительных решений. Мы связываем эти решения с развитием искусства социалистического реализма. Но мы понимаем также, что бегство от реальности в различных течениях современного западного искусства не есть выдумка злых гениев, стремящихся к отравлению общественных колодцев.

Модернизм как особое явление в искусстве XX века есть болезнь художественного сознания, имеющая свои глубокие корни в жизненной обстановке, созданной ка-

питалистическим обществом. Страх перед мертвыми формами и отвращение ко всему готовому, навязанному традицией, болезненное стремление выскочить из всякого автоматизма восприятия заранее данного клише в некую свободную оригинальность или по крайней мере найти отдушину для подавленного инстинкта свободы – весь этот ход мысли, типичный для буржуазного общества XX века, есть следствие неслыханного подавления самодеятельности народов и превращения всех личных отношений в фактические, вещественные, как это описано (очень неточно и приблизительно) даже буржуазной социологией под именем «массового общества».

Вместе с тем нельзя забывать, что все это распространяет вокруг себя миазмы различных духовных эпидемий, все это заразительно. Ложное сознание, возникшее на почве объективных фактов жизни капиталистического общества, закрепляется классовым интересом буржуазии, его внедряет весь громадный аппарат воздействия на умы людей, оно находит выражение в реакционных теориях, враждебных научному коммунизму.

С этой точки зрения нужно признать, что в мире существуют две безусловно противоположные теоретические линии, за которыми стоят классовые интересы. С одной стороны, теория отражения действительности во всяком духовном творчестве, связанная для нас с именем Ленина. С другой – теория, согласно которой исходным пунктом духовного творчества является выражение внутренней стихийной силы субъекта вопреки объективному миру и его восприятию обыкновенным человеческим глазом. Возможны тысячи вариантов этой философии искусства, но суть ее одна. Исторически первыми, наиболее ясными выражениями подобной теории были труды Ригля и Воррингера, выдвинувших на первый план принцип «художественной воли». Самым известным приложением теории иррациональной художественной воли в настоящее время являются,

пожалуй, книги Мальро, отвергающего всякий реализм как посредственность и эпигонство.

Согласно его философии искусства суть художественного творчества заключается в особом почерке художника, свободной «креации» из самого себя. Ей противоположна «продукция», состоящая в повторении форм искусства и природы. Все ничтожное в искусстве – продукт мещанства, «вкуса пожарников», «тоталитарности». «Все пожарники из одной казармы». Главный враг – это эпоха Возрождения и реализм XIX века. Современные модернистские школы представляют собой продолжение основной линии мирового искусства, начиная с головы из Брассемпуи, геометрического стиля эпохи неолита, примитивных идолов бронзового века и других явлений первобытной культуры.

Нетрудно видеть, что применение этого взгляда в художественной практике должно привести к полной ликвидации искусства. Действительно, если суть художественного творчества – в особом почерке художника, то произведение искусства как зеркало мира, своеобразный объект, уступает свое место стоящей за ним субъективности. Безразлично, как будет выражена эта субъективность, – все средства ее выражения суть лишь *знаки* личности. И вот в ташизме и других подобных течениях художник только оставляет след на полотне. В конце концов не нужно и полотно. Ив Клейн продавал собирателям чистую акцию своего «пневматического» творчества без всяких картин. Посетители одной из выставок этого «креатора» увидели только голые стены.

Совершенно очевидно, что такой апофеоз творящей личности, как бы независимой от данных нам в ощущении объективных форм природы, ведет к обратному результату.

Вопреки всем разговорам о чистом творчестве, в модернистской живописи исполнитель вытесняет художника. Так, известный французский абстракционист Матье собирает на свои сеансы «живописи действия»

публику и представителей прессы. Одетый в особый наряд, он исполняет перед ними некий священный танец. Другой художник позирует перед объективом кинооператора, симулируя процесс творчества. Интерес зрителя сосредоточен здесь на исполнении художником его роли, а не на достигнутом результате, то есть картине.

Пойдем дальше. Если почерк художника важнее, чем искусство изображения, то дело все более сводится к подписи. И действительно, торговцы картинами продают больше подпись прославленного мастера, чем изделие его мастерства. Ничего не значащий росчерк прославленного всеми газетами мастера стоит тысячи долларов. На первом плане здесь вложение капитала, в крайнем случае – интерес к личности, а не к ее искусству.

Следующий шаг – ликвидация разницы между художником и зрителем. Одним из лозунгов поп-арта является формула: «Это может сделать каждый». Произведения поп-арта – нередко обыкновенные вещи, купленные в соседнем магазине стандартных цен. Достаточно того, что их выставил художник. В так называемом оптическом искусстве выступают анонимно целые бригады авторов, не имеющих никакого отношения к изобразительному творчеству, например инженеров, способных изобрести зрительные головоломки, которые вычерчивает затем специалист-чертежник. Искусство в прежнем смысле слова вытесняется общей изобретательностью, не требующей личных качеств, связанных с передачей зримых форм реального мира.

Наконец, в так называемых хеппенингах – этом торжестве безумия, имеющем столь широкое распространение, что само слово «хеппенинг» вошло в политический жаргон, – устраняется всякая разница между искусством и жизнью при условии, что в эту жизнь внесены элементы «непохожего», нелепой игры. «Саморазрушающееся искусство» – один из последних символов негативной логики модернизма.

Все эти дикости «современного стиля» – неизбежное выражение однажды принятой точки зрения, согласно которой задача художественного творчества не заключается больше в изображении мира. Кризис так называемого авангарда заложен в самом принципе этого движения. Диалектика художественной правды такова, что отказ от простого, бесхитростного изображения жизни (в пользу субъективного выражения «творческой воли» или особого видения художника) означает на деле утрату личного своеобразия, инфляцию оригинальности и гибель таланта.

Именно здесь, в этом пункте, происходит роковой поворот к «негативному настроению», ведущему искусство в область небытия. Только на почве реальности возможно произведение истинного художника, возможно и самобытное развитие его неповторимой творческой личности, ее «особый почерк». Обратное движение ведет художника к полной прострации.

Вот почему наша критика модернизма является также защитой абсолютного содержания искусства и заключенной в нем объективной эстетической истины. В современном мире именно коммунисты могут стать защитниками безусловных ценностей художественной культуры, созданной веками самоотверженного труда.

Несмотря на атаки буржуазных властителей дум, эта позиция наиболее почетна. Она будет понята большинством и станет подлинным новаторством завтрашнего дня. Но для этого необходима ясность нашего эстетического мировоззрения, освещенного именем Ленина, твердость и выдержка перед лицом психологического нажима людей, стремящихся захватить монополию прогресса и запугать публику опасностью консерватизма. Только горячая убежденность способна увлечь художника и сделать его сторонником нашей партийной, марксистской точки зрения. И наоборот, эклектика, готовность пожертвовать принципиальным содержанием дела ради временного успеха – верный путь к утрате по-

зиций, завоеванных всей передовой общественной мыслью прошлого<sup>4</sup>.

Само собой разумеется, что модернизм – явление сложное. Сложность его заключается в том, что среди активных участников этого движения есть немало активных деятелей, тесно связанных с реакционными классовыми силами современности, но есть также много других людей, настроенных против старого, капиталистического порядка и ненавидящих общественную несправедливость, особенно в таких ее зверских проявлениях, как война, полицейщина, расовое неравенство. Но как бы ни было важно само по себе это субъективно-честное направление мысли, модернизм портит его, превращает в анархический бунт против лучших традиций человеческой культуры и подчиняет общему потоку идей, возвещающих наступление эры цивилизованного варварства.

Учение Маркса и Ленина не безразлично к этому вопросу, ибо оно является закономерным результатом всего развития классической культуры и не имеет ничего общего с нынешним ретроградным настроением ведущих умов буржуазного мира. Марксистскую критику противоречий цивилизации никоим образом нельзя смешивать с намеренным разрушением культурных ценностей, отвращением к правде и красоте, отрицанием традиций Ренессанса и демократии XIX века, возвращением к примитивным формам духовной жизни.

---

<sup>4</sup>В этой связи стоит обратить внимание на злоупотребление термином «авангардизм» в искусствоведческой литературе последних лет. Западная художественная критика пользуется словом «авангард» для обозначения всей совокупности модернистских школ и течений. Таким образом, никакой разницы между «модернизмом» и «авангардизмом», согласно принятой во всем мире терминологии, не существует. Желание провести искусственную грань между ними вносит идейную путаницу. Нельзя не видеть в этой игре слов попытку хотя бы отчасти придать модернистскому движению ореол передового искусства современности.

Такие идеи и соответствующие им формы ложного искусства, даже если они выдаются за революционное восстание против устаревших канонов и догм, всегда способствуют темноте и в конечном счете ведут к тем или иным формам идейной реакции.

Есть в этом вопросе и другая сторона, непосредственно близкая к практике жизни. Буржуазная печать и радио недаром подняли такой шум вокруг искусства, которое им, в сущности, безразлично. Конфликт между модернизмом и не понимающей его большой массой людей – одно из важных средств раскола нации. Господствующий класс буржуазного общества умело пользуется старой формулой «разделяй и властвуй». С одной стороны, несомненно, что самые уродливые течения новейшего искусства располагают полной финансовой и моральной поддержкой хозяев капиталистического мира. С другой стороны, отделяя интеллигенцию, говорящую на этом птичьем языке, от народных масс и выдавая различные течения авангарда, достаточно крикливые, за последнее слово передового искусства, правящий слой буржуазного общества приобретает лучшее средство для возбуждения обывателя против всего действительно передового и революционного. В этом отношении позиция желтой прессы Шпрингера с ее черносотенной демагогией и призывами к борьбе против «выродившегося меньшинства» показательна. Поддерживая одной рукой эксцессы модернистов, современная буржуазная реакция пугает обывателя этим скандалом, как в былые времена нацисты пугали немцев ужасами «культурбольшевизма». Нельзя не видеть, что эта политическая игра, этот порочный круг, рассчитанный на удушение подлинно свободной мысли, есть нечто целое.

Легко обидеться на обывателя, способного понимать только базарную пошлость, и еще легче отождествить при этом дело передового искусства с модернистским новаторством. Но такой шаг больше всего пойдет на

пользу машине буржуазной пропаганды, толкающей слабые души в свою западню. Известно, например, что в Западной Германии играют большую официальную роль религия и освященная ею мещанская благопристойность. Критика этих обывательских предрассудков, сама по себе необходимая, имеет обратное действие, когда она принимает особенно вызывающие формы у некоторых представителей «внепарламентской оппозиции», увлеченных новейшими течениями в искусстве. Как подхватывает и раздувает каждую анархическую бестактность, каждый эксцесс модернистской фантазии буржуазная пресса, рассчитанная на массового читателя! Ведь принцип этой фантазии есть оскорбление общественного сознания, агрессивное издевательство, «провокативность». Отсюда сомнительные выходки против религиозных убеждений и традиционных обычаев, пугающие рядового человека, не обязательно темного обывателя.

Люди, склонные считать себя очень передовыми, часто третируют взгляд неискушенного зрителя с точки зрения принципов модернизма, забывая, что в этом наивном взгляде есть здоровое зерно, и таким образом толкают простого человека в объятия правых, националистов. Как видно из печати, в Западной Германии сильно выросли тиражи книг Эйхлера, пишущего об искусстве в духе обычной демагогии, известной еще с гитлеровских времен. Можно ли удивляться этому, если люди, считающие себя передовыми, отрекаются от реализма и народности, оставляя эти идеи в качестве добычи своим противникам?

Особую и, нужно сказать, совсем не передовую роль играет при этом «революция секса», нередко простая порнография в соединении с антиклерикализмом, полемикой против церкви и, во всяком случае, как обязательная черта современного стиля в искусстве. Перед судами Западной Германии прошло много дел по обвинению в нарушении благопристойности и оскорблении

религии. Такие дела обычно оканчивались оправданием, но это как раз и служит пищей для реакционных газетных рептилий в борьбе за душу массового читателя.

Несколько лет назад в Западном Берлине пользовалась невиданным успехом выставка художника Георга Базелица, привлеченного к суду за свои картины «Обнаженный мужчина» и «Ночь в ведре», описание которых здесь невозможно привести. Процесс против Базелица был прекращен после того, как видные эксперты установили, что в его чудовищных изображениях ничего неприличного нет, а их сексуальность связана с передачей «потустороннего», что неизбежно в современном искусстве. Такой же шум вызвал бронзовый рельеф скульптора Юргена Вебера на здании ратуши в Геттингене. Этим немедленно воспользовалась националистическая «Зольдатенцайтунг» для своей черносотенной агитации.

Еще один пример. Известный критик-модернист Вернер Хафтман, привлеченный в качестве эксперта, защищал перед мюнхенским судом группу «Шпур», обвиненную в оскорблении богородицы и Христа. Хафтман приводит в защиту обвиняемых «отвратительное до непристойности» у Лотреамона, ссылаясь на немецких экспрессионистов и футуриста Маринетти, на Лоуренса, Генри Миллера, Жана Жене, вспоминает оргиастические и фаллические культы древности – словом, всячески подчеркивает, что новейшее искусство не может обойтись без крайностей секса. Защищая художника Према, превратившего обыкновенный «автостоп» в фаллический символ, Хафтман пишет: «Но так как эта ситуация под пером пишущего приобрела явно всеобщие и символические масштабы как известный аспект нашего современного человеческого положения, то он заостряет эту ситуацию полемически и агрессивно, чтобы путем нарушения границ условной морали вызвать реакцию ужаса у читателя. Непристойность есть художественно узаконенное средство для вызывания подоб-

ного шока» (текст экспертизы Хафтмана напечатан в ежегоднике известного объединения антиклерикалов «Клуб Вольтера»)⁵.

Перед нами, таким образом, в высшей степени сложное положение. При всем отвращении к реакционному обывателю и его глашатаям в желтой прессе нельзя не видеть, что погоня за «агрессивностью» и «шоком», столь свойственная модернистскому искусству, играет здесь опасную роль. Нельзя также не пожалеть о том, что некоторые художники, придерживающиеся передовых взглядов и активные в общественном отношении, часто уходят далеко от реальных форм, отрицая изобразительность или подчиняя ее ложной программе модернизма.

По своей общественной позиции эти люди достойны высокого уважения, но выбранный ими способ действия часто противоречит их собственной цели. Так, Никель Грюнштейн в статье «Искусство возможного», напечатанной в журнале демократических художников Западной Германии «Tendenzen» (март-июнь 1968), бросает классическому искусству странное обвинение в том, что оно молчит, когда умирают дети Вьетнама, сожженные напалмом. Трудно сомневаться в искренности этого протеста против империализма. Понятно и то, что демократические художники Запада хотят разбудить людей от их темного сна. Они боятся, что старые формы искусства останутся незаметны, будут усвоены, куплены, адаптированы господствующей системой жизни. Пусть же этому искусству, пишет Грюнштейн, придет на смену что-то другое. «Искусство возможного должно начать с того, что кажется невозможным: изображать запретные и табуизированные мотивы при помощи форм и носителей формы, которые считаются духовными отбросами. Это придаст такому искусству среди покоящегося в своих мнимых свободах общества действительно

---

⁵Jahrbuch für kritische Aufklärung «Club Voltaire». München, 1963, Bd. 1. S. 163.

революционный характер». Странное заблуждение! Разве современный капитализм не показал себя способным проглотить любой скандал в искусстве, разве он не сделал самый дикий модернистский бунт частью своей системы, одной из «мнимых свобод»?

Приведенные примеры дают достаточное представление о сложившейся ситуации. Для многих, слишком многих демократических художников западных стран протест против господствующего капитализма связан с отказом от классической традиции, мобилизацией «запретных тем», «духовных отбросов», «нарушением границ условной морали» и прочими средствами «вызывания реакции ужаса» у обывателя. Однако опыт прошлого уже достаточно показал, что этой «реакцией ужаса» могут воспользоваться самые темные силы, против которых борется демократическое искусство.

Совершенно ясно, что нельзя отталкивать политически передовых художников на том основании, что их вкусы не отвечают или не вполне отвечают принципам социалистического реализма, как нельзя отталкивать верующих, если они способны быть нашими союзниками в борьбе против реакции и войны. Но отсюда вовсе не следует, что противоречие между демократической активностью художника и его модернистской доктриной безразлично с точки зрения научного коммунизма. Такое противоречие не может остаться бесследным для самой демократической активности, оно всегда бывает связано с элементами детской болезни «левизны» в политике и другими шатаниями. Но если даже оставить в стороне эти непосредственные политические следствия, нельзя забывать о том, что победа социалистического реализма, то есть объективной истины в искусстве, является важным условием здоровья всей человеческой культуры будущего мира. Ведь наши идеи – не простая политическая условность, от их отношения к истине в большом историческом смысле зависит практика революционного движения, ее длительный, прочный успех.

С этой точки зрения, непростительно всякое оправдание модернистской «агрессивности» или попытка выдать ее за что-то другое, за реализм под тем предлогом, что смешение противоречивых тенденций является фактом в творчестве многих художников Запада, чья политическая честность и передовые намерения для нас вне сомнения. Нельзя подделывать реализм, объявляя его тождественным с позициями, глубоко враждебными всякому реалистическому творчеству, во имя мнимой широты, гибкой тактики и борьбы против «догматического сна» (как пишет Роже Гароди). Никакого догматизма в защите реалистической основы искусства нет.

Было бы гибельным для нашего дела позволить изоциренной в создании запутанных положений буржуазной пропаганде отождествить знамя коммунистической революции с негативным настроением модернистского бунта и тем помочь буржуазным политикам правого направления в их стремлении привлечь на свою сторону массы простых людей, презираемых утонченным меньшинством. Мещанский вкус мы защищать не станем, но, как уже сказано выше, нельзя забывать о здоровом реализме зрителя, заключающем в себе верное начало, несмотря на все сделанное современным буржуазным обществом для отупления масс и развращения их дурным вкусом. Даже в капиталистических странах, где за модернистскими течениями стоит громадная финансовая и организационная машина давления, существует оппозиция против подобных течений и против всей системы негативных, обратных ценностей современной буржуазной культуры. Слишком легко и просто было бы отделаться от этого настроения масс фразой о реакционном обывателе. Конечно, социальная демагогия правых буржуазных партий может превратить этих людей в реакционных обывателей, она может найти себе приверженцев даже среди рабочих. Мы хорошо знаем это на основании исторического опыта и потому – именно потому не имеем права позволить этой темной силе воспользоваться

детской «левизной» многих демократически настроенных людей против самой демократии.

Время от времени вспыхивают очаги сопротивления модернистской волне и в самом искусстве. Такова, например, была деятельность коммунистической группы Фужерона во Франции конца сороковых – начала пятидесятых годов. Таковы выступления парижской группы «Мастера реальности». Нужно отдать себе отчет в том, что такие движения, более или менее сознательно направленные против модернизма, могут носить аполитичный характер или даже питаться какими-нибудь совсем не демократическими идеями. Но отсюда вовсе не следует, что действительно передовая, марксистская мыслящая демократия должна повернуться спиной к недостаточно сознательным, пассивным в общественной жизни сторонникам традиционных художественных форм и предпочесть им бешеный «активизм» ультралевых течений. Вспомним, как в начале Октябрьской революции Ленин искал союза с «надежными антифутуристами». Преодолеть буржуазные предрассудки, свойственные художникам традиционного направления, их страх перед тем, что победа коммунизма будет означать торжество разрушителей искусства, также необходимо, а для этого прежде всего необходима ясность позиции, далекая от всякой двусмысленности, длительная работа убеждения, основанная на практических примерах и доказательствах очевидных.

В силу многих причин вопросы искусства играют в XX веке очень заметную роль. Они втянуты в большую политику, которая напоминает о себе каждый день. Фабрика буржуазной пропаганды пользуется противоречиями современной художественной жизни для своих целей. Но сами по себе эти противоречия не выдуманы, они имеют объективное происхождение.

Соединить реальность формы в искусстве с идеалом социализма – задача немалой сложности, стоящая перед коммунистическим движением во всем мире.

---

# ФАШИЗМ

---

## И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО<sup>1</sup>

---

Статья «Почему я не модернист?» напомнила некоторые бесспорные факты нашего времени, давно указанные марксистской литературой. Так, например, едва ли можно сомневаться в том, что за последние пятьдесят – сто лет в истории буржуазного мышления совершился сдвиг от демократии к реакции. Для каждого марксиста – это азбучная истина, не требующая доказательств и нисколько не опровергаемая тем фактом, что общий процесс поворота буржуазной культуры спиной к прогрессу совершается на фоне подъема демократического движения и совершается неравномерно. Другой азбучной истиной является связь между ретроградным движением современной эпохи и отказом от реалистической традиции в искусстве. Каковы бы ни были частные стороны и противоречия этого процесса, он, безусловно, способствовал созданию той атмосферы, в которой родился фашизм.

Здесь нужно иметь в виду два главных факта. Часть декадентствующей интеллигенции переходит от анархистского бунта *направо*, обращаясь к «заветам предков», к «расе и почве», словом – к грубому шовинизму. Она сливается с черносотенным движением, подлаживается к нему, усваивает его площадные приемы. Этот слой является фактическим создателем той реакционной эклектики, которая в двадцатых-тридцатых годах

---

<sup>1</sup>Опубликовано в сборнике статей: *Мих. Лифшиц* «Искусство и современный мир», М.: 1973 (1-е изд.); 1978 (2-е изд.). (сост.)

считалась мировоззрением итальянского фашизма и гитлеровской партии в Германии. Социальная демагогия капитала нуждается в таком повороте части декадентствующей богемы, и этот новый хеппенинг воинствующего декадентства принимает форму самобичевания интеллигенции во имя псевдонародности.

С другой стороны, эксцессы модернистской фантазии и общий дух презрения утонченной «элиты» к среднему человеку, «человеку улицы» дают реакционным силам удобный повод для травли всего передового в области культуры как разложения. Фашизм эксплуатирует естественную жажду протеста против упадка духовной жизни, против смешных и жалких кривляний больного искусства. В Германии пугало «культурбольшевизма» верно служило гитлеровской банде для отделения интеллигенции от народа и обмана простых людей лозунгом борьбы с вырождением нации. Вот что вас ожидает в случае победы коммунистов, кричали гитлеровские агитаторы, указывая на ужасы «революции в искусстве» – сознательный идиотизм и дикую ломку реальных форм в практике модернистских течений.

Разница между двумя позициями – либерально-буржуазной и черносотенно-фашистской бесспорно есть. Но разница эта не безусловна, и фашизм является карой за отступление либеральной буржуазии (с ее анархо-декадентской свитой) от демократии к реакции. Вот основная мысль статьи «Почему я не модернист?» Ни шовинистическая травля «выродившегося искусства», ни тенденциозная защита его буржуазной печатью и радио во имя лжедемократии, ни одна из этих форм ложного сознания, поддержанных силой обстоятельств и сознательно действующей машиной давления, не выходит из порочного круга мещанских предрассудков.

С одной стороны, чуждое нормальному взгляду обыкновенных людей, зашедшее в дебри пустой абстракции сомнительное новаторство, с другой – охотно-рядская ненависть к заумным интеллектуалам и более

образованному слою вообще. Таковы две крайние точки той дистрофии сознательного начала, которую мы называем современной буржуазной идеологией, разумеется, не только в искусстве. Эта механика действует в XX веке с опасной силой, она продолжает действовать и в наши дни. Было бы глупостью, даже преступлением со стороны людей, считающих себя сознательной частью общества, забывать об этом. Ум, желающий относиться к окружающей его действительности сознательно, то есть критически, должен прежде всего заботиться о том, чтобы не попасть в этот порочный круг и не дать себя затолкать в него.

Обида, раздражение, недовольство тем, что условия исторического быта складываются независимо от нас, гордость своей утонченной культурой, не всегда обоснованная, презрение к мещанскому вкусу, даже отвращение к фашизму, словом, все что угодно, умное и глупое, хорошее и дурное, ничто не может оправдать готовность добровольно лезть в темную обывательщину. Боль от удара – вещь реальная, но, ударившись о стул, смешно обижаться на него, а тем более отказываться от употребления стульев и сидеть на полу. Детство ума непростительно для взрослых людей.

Стихийной реакцией неопытного сознания всегда пользуются политиканы разных оттенков. Два полюса буржуазной идеологии (которая возможна даже у людей, на первый взгляд не имеющих с ней ничего общего) тесно связаны между собой. Они дополняют друг друга, и каждый из них выигрывает от существования его противоположности, как две партии в двухпартийной системе (республиканцев и демократов, лейбористов и консерваторов) выигрывают от колебаний маятника из стороны в сторону. Порочный круг буржуазной идеологии предлагает сознанию любые решения, кроме верного.

В самом деле, как выиграл международный модернизм от преследований авангарда в гитлеровской импе-

рии! Многие художественные репутации обязаны своим существованием только этой шумихе, не имеющей в сущности отношения к искусству, ибо нет такого закона, что все отвергнутое Гитлером по тем или другим политическим соображениям (например, гомосексуализм) само по себе хорошо. Разумеется, мы сочувствуем людям, пострадавшим от фашистских преследований, независимо от их убеждений и философских или эстетических позиций. Однако нельзя закрывать глаза на то, что после второй мировой войны буржуазная пропаганда (в самом точном смысле этого слова) сознательно раздувает конфликт между фашизмом и модернистским искусством. Мало того, она уже превратила этот конфликт в идейно-художественную несовместимость, чем совершенно извратила его в свою пользу.

Нам говорят, что Гитлер преследовал модернистов, а потому их позицию в духовном, эстетическом смысле нужно считать передовой и ценной. Удивительно, что некоторые авторы, любящие щеголять коммунистической фразой, так легко принимают эту схему, явно принадлежащую именно буржуазной идеологии XX века, стихийно и сознательно вынесенную ее сложной механикой на поверхность. Громадные силы пущены в ход, чтобы закрепить в сознании людей ложный вывод, будто между модернистским новаторством и «тоталитарным государством» фашизма лежит пропасть. Конкретный вопрос о развитии художественной культуры нашей эпохи растворяется в абстрактной противоположности между казармой и свободным творчеством, «тоталитарностью», опирающейся на толпу, и развитием личности. Нельзя не признать такие взгляды возвращением к самой банальной схеме былых времен.

Гитлер преследовал модернизм. Ну и что? Значит, модернизм свободен от принадлежности к общему реакционному потоку идей, который в конце концов привел к возникновению гитлеровского «мифа XX века»? Нет, это не логика, не сознательная мысль, а психология тол-

пы, управляемой расчетливыми, тертыми менеджерами. Среди них есть друзья модернизма, есть гонители модернизма, но в этой борьбе двух церквей можно заметить также стихийный, негласный сговор, направленный к тому, чтобы запутать общественное сознание, загнать его в безнадежный тупик.

Гитлер обращался к массам с критикой «разлагающегося капитала». Значит, критика капитала есть фашизм? Гитлер говорил о роковой власти богатства, о плутократии, он обещал немецкому народу экономический подъем и торжество социализма. Значит, от всего этого нужно отказаться?

Гитлер утверждал, что искусство должно быть «народным», проникнутым общественными целями, а не замкнутым в своих отвлеченных построениях. Что же отсюда следует? Если бы вы доказали, что в гитлеровской империи искусство действительноросло из народа или служило народу, выражая передовые общественные цели, тогда другое дело. Но кто это докажет? А тот факт, что фашизм захватил, узурпировал, испачкал многие демократические и социалистические идеи, пользуясь ими в самых реакционных интересах, принадлежит именно к его особенностям как политической формы, основанной на социальной демагогии. Однако самая отвратительная демагогия не может дискредитировать социалистические идеи, несмотря на постоянные усилия буржуазной пропаганды доказать, что все социалистическое по самой природе вещей «тоталитарно». Социализм будет расти, побеждая внешних врагов его и свои внутренние противоречия, как необходимость, продиктованная самой историей.

Так же точно любая демагогия, оставляющая после себя тяжелый след, не может все же дискредитировать мысль о народности искусства и внутреннее требование высокого реализма, присущее социалистической эстетике. Во всяком случае, тот, кто делает из антифашистской позиции многих лидеров современного дека-

дентства, отчасти добровольной, отчасти вынужденной, новое оправдание для этого ложного и объективно-реакционного явления, докажет *своей* позицией, что он является марксистом только по должности.

На деле из поучительной истории конфликта между Гитлером и современным декадентством следуют два вывода. Первый вывод состоит в том, что марксист не может защищать народность и реализм в том шовинистическом, черносотенном и мещанском виде, который эти понятия имели у национал-социалистов. Но здесь все так ясно, так безусловно, что не требует никаких теоретических доказательств. Это за пределами спора, ниже всякой теории. Если бы люди марксистского образа мысли позволили себе сделать самую легкую уступку подлым охотнорядским идеям в духе нацизма, они покрыли бы себя вечным позором.

Другой вывод, более существенный с точки зрения внутренних вопросов, волнующих честных людей (для которых такие решения, как гитлеровский шовинизм, за пределами спора), есть необходимость прочного, особенно прочного союза действительно передовой интеллигенции с марксистским мировоззрением. Ибо нет ничего более опасного для самих образованных людей, чем детская болезнь «левизны», ведущая их к разрыву с лучшей традицией духовной культуры – от Монтеня до Ленина. Эта традиция требует единства высокой, артистически развитой мысли с естественным здоровым чувством простого человека. Если вкус этого человека, «наивного реалиста», испорчен налетом мещанских представлений – ваша обязанность поднять его до уровня классической простоты, очистить его от пошлости, а не отделяться от большинства во имя другой пошлости – изысканной и современной. Нет ни смысла, ни благодати в такой культуре, построенной на отделении сословия грамотеев от народа. Выход только один – не жалейте сил для подлинного просвещения масс в духе Ленина.

Я далек от мысли, что это легко, и меньше всего имею в виду обращение к официальной народности николаевских времен и грубо-лабазный тон бездарных романистов. Но как бы ни было трудно все серьезное, цель должна быть ясна, а это уже начало дела. Когда же люди, считающие себя авангардом общества, поворачиваются спиной к реальному сознанию обыкновенного «массового человека», превращая свою симпатию к модернистской фантазии в масонский знак для посвященных, они оставляют темным силам возможность обращаться к массам и пользоваться здоровыми общественными понятиями, украденными из социалистического словаря, чтобы портить их, извращать и пакостить всякой грязью. В статье «Модернизм как явление современной буржуазной идеологии» я старался показать внутреннюю логику этого процесса на примере художественной жизни Западной Германии.

Интеллигенция, принимающая условия этой игры, совершает по меньшей мере трагическую ошибку. Чем ближе ей будут идеи народности и реализма в искусстве, идеи нового органического возрождения художественной культуры на широкой общественной основе, чем меньше станет опасность раскола между современным духовным творчеством и воскресным посетителем Третьяковской галереи, тем меньше будет щель, в которую может пролезть темная демагогия. Одним словом, если вам не нравится, что хорошие идеи бывают у дурных людей, не обижайтесь по-глупому на эти идеи, берите их в свои руки, чтобы дать им не базарное, а идейное, чистое и эстетически развитое выражение.

Некоторые слова, сказанные выше, могут вызвать скептическую улыбку. В них будут подозревать недостаток чувства реальности. Но реализм реализму рознь. Мне приходилось читать, что, когда в строительстве военного флота происходит соревнование двух великих держав, конструкторские бюро обеих сторон должны проектировать все классы кораблей, независимо от того,

будут они построены или нет. Если во имя более мелко-го реализма от этого правила отступить, то научно-техническая мысль может утратить свою силу, свое прикосновение к реальности. Это и будет утопия – утопия «реальной политики» *в торгашеском смысле*, по выражению Ленина. Да, *все разумное действительно*. Мы не знаем, когда, при каких условиях и каким образом наша мысль может пойти в дело, но если она верна, то не пропадет.

---

# ИСКУССТВО И ФАШИЗМ В ИТАЛИИ<sup>1</sup>

---

## I.

Для тех, кто ищет верный путь и не испорчен одним из вирусов отталкивания от марксизма, я позволил себе установить некоторые точные факты, относящиеся к вопросу о положении искусства при Муссолини и Гитлере.

В наши дни многие читатели искренне думают, что естественным выражением фашизма в художественной жизни современных народов являются академизм, натурализм и прочие огородные пугала. Что прикажете им делать, если такая информация встречается даже на страницах газет? Так, например, в качестве специалиста по этому вопросу А. Дымшиц сообщил однажды читателям «Литературной газеты», что эстетика фашистских режимов в Италии и Германии была *натуралистической*. Он пишет: «В “художественной” практике она выразилась и в Италии, и в Германии в виде грубого и тупого натурализма, являющегося одним из наиболее отвратительных видов модернизма»<sup>2</sup>.

Последняя часть этой фразы, согласно которой натурализм есть один из видов модернизма, не более чем военная хитрость. Позвольте вернуться к этой уловке

---

<sup>1</sup>Опубликовано в сборнике статей *Мих. Лифшица* «Искусство и современный мир», М.: 1973 (1-е изд.); 1978 (2-е изд.). Последующие сноски принадлежат Мих. Лифшицу (сост.).

<sup>2</sup>*А. Дымшиц*. Против схематизма. – «Литературная газета», 20 декабря 1966, № 150, с. 3.

в конце нашего разбора. Оставим также пока в стороне Германию. Итак, итальянский фашизм нашел себе выражение в «грубом натурализме»? От людей, пишущих и печатающих свои произведения на страницах газет, можно ожидать большей ответственности за свои слова. Но, увы, дело не только в газетных статьях. Легенда о натурализме, если не реализме официального искусства фашистских империй, прочно вошла в литературный быт. С глубоким сожалением нужно признать, что наша искусствоведческая литература уже усвоила ходячие схемы, внушающие массе читателей идею несовместимости фашизма с искусством так называемого авангарда. В более или менее осторожном виде эти схемы вошли даже в справочные издания, призванные фиксировать, так сказать, истины непреложные.

Возьмем в качестве примера весьма почтенный и в прочих отношениях полезный справочник – «Краткую художественную энциклопедию». При всей ее краткости она уже наполнила два огромных тома, дойдя только до середины своего пути. В томе втором этого издания помещена статья об Италии. Что же рассказывает энциклопедия об итальянском искусстве времен Муссолини?

Статья, написанная достаточно компетентным пером, не скрывает от нас тот факт, что в идейной подготовке итальянского фашизма играло большую роль одно из видных направлений модернистского искусства, а именно футуризм. Сказав несколько слов о Маринетти, автор пишет: «В большей мере картину итальянского искусства 1900–1910 гг. определяют течения, в которых индивидуалистические тенденции, анархический бунт против традиций так или иначе сочетаются с антидемократическими устремлениями, подготовившими формирование идеологии фашизма»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>Краткая художественная энциклопедия, т. 2. М., 1965, с. 282.

Хотелось бы видеть те индивидуалистические тенденции и тот анархический бунт, которые «так или иначе» не сочетаются с антидемократическими тенденциями, но ценно и то, что автор признает неотразимый факт участия футуристов в этом темном деле. На почве итальянского искусства начала века реакционная тенденция анархо-модернистских течений бросается в глаза. «Ведущим среди них,- продолжает автор, – первоначально был футуризм, возникший в 1909 году как литературное течение. Группировка художников-футуристов, выступивших в 1910 году (У. Боччони, К. Карра, Дж. Северини, Дж. Балла, Л. Руссоло), объявила своей целью разрушение старой культуры и воплощение в искусстве динамики индустриальной эпохи и рожденных ею больших городов. Пытаясь выразить отношение художника к миру, передать «внутреннюю динамику» предмета, насыщенность сознания современного человека обилием теснящих друг друга впечатлений, футуристы стали на путь формотворчества: они разлагали предмет на «линии-силы», «объемы-силы», вводили пересечения и сдвиги плоскостей, наплывы планов. Футуризм существовал до конца 30-х годов, эволюционировав частично к абстракционизму (Э. Прампolini)»<sup>4</sup>.

В этом изложении есть неточности. Умберто Боччони еще до первой мировой войны писал картины почти абстрактного типа, то есть без всякого изображения (например, «Материя», «Состояние души»), не менее отвлеченные формы можно найти и у других представителей раннего итальянского футуризма, как Балла и Соффичи. Но не будем придираться к мелочам. Моя цель – обратить внимание читателя на бесспорную истину, заключенную в приведенном отрывке из «Краткой художественной энциклопедии». Итак, футуризм сыграл свою роль в формировании фашистской идеологии.

---

<sup>4</sup>Краткая художественная энциклопедия, т. 2. М., 1965, с. 282–283.

Это не тайна, и это было бы так даже независимо от политических связей итальянских футуристов. Что же касается этих связей, то они сами весьма откровенно и недвусмысленно говорят за себя.

Переворот Муссолини был активно поддержан двумя лидерами декадентства и модернизма в Италии – Габриэле д’Аннунцио и Филиппо Маринетти. Что касается первого, который сделался при фашизме князем и президентом Академии, то его влияние относится прежде всего к поэзии. Футуризм Маринетти тесно связан с живописью и скульптурой. Автор статьи в «Краткой художественной энциклопедии» полагает, что после 1916 года футуризм был оттеснен на задний план *«классицизирующими тенденциями»*. К этим тенденциям мы еще вернемся, а пока отметим как безусловный факт, что футуризм занял официальное, именно официальное положение в итальянском искусстве послевоенного времени. Для характеристики связей футуристов с государством Муссолини обратимся к статье Н. Яворской в сборнике «Модернизм»<sup>5</sup>.

Изложив шовинистическую и милитаристскую позиции итальянских футуристов во время войны 1914–1918 годов, их апологию мировой бойни, Н. Яворская пишет: «К этим же годам относится сближение вождя футуризма Маринетти с Бенито Муссолини, в то время уже яростного милитариста. Теперь путь Маринетти, который еще за несколько лет до этого объявил, что “война – гигиена мира”, скрестился с путем Муссолини. И в ближайшие годы футуризм остается тесно связанным с фашизмом. Маринетти сам признается, что под его руководством футуристы вместе с вооруженными фашистами избивали рабочую демонстрацию в Милане в 1919 году. Футуризм становится в это время официальным искусством завоевывающего себе власть фашизма. И это понятно – фашистам был по душе тот культ агрессии,

---

<sup>5</sup>Модернизм (сб. статей). М., 1969, с. 71 и сл.

насилия, который проповедовали футуристы. Через несколько лет в манифесте футуристов, обращенном к фашистскому правительству (“Защита прав художника итальянскими футуристами”), Маринетти вспоминает о заслугах футуризма перед фашизмом, о его бунтарских тенденциях и требует для футуризма места в государстве, поскольку в это время на почве демагогической защиты традиции фашисты начинают поддерживать неоклассицизм. В манифесте Маринетти еще нападает на Академию, но сам вскоре становится академиком».

В конце 20-х и начале 30-х годов футуризм переживает нечто вроде второго цветения. На этот раз Маринетти собрал вокруг себя младшее поколение футуристов. Самый талантливый или, точнее, самый яркий, самый крикливый из них – Энрико Прампolini. С целью обновить свое направление Маринетти печатает статью «Новая футуристическая живопись» (1930), в которой он старается отделить итальянский футуризм от французского авангарда, доказывая свое первородство. Н. Яворская, на которую мы здесь ссылаемся, свидетель в данном случае вполне объективный, признает, что новый футуризм по существу ничем не отличается от старого. «Конечно, – пишет Н. Яворская, – ни о каком реализме у футуристов говорить нельзя, может быть, в это время в их картинах появляется лишь бо́льшая изобразительность, она нужна была в частности в картинах религиозного содержания, к которым обращаются теперь художники, например Филлия. Не надо забывать, что к этому времени как сам Муссолини, так и Маринетти, а за ними и художники совершили крутой поворот и из антиклерикалов превратились в союзников религии. Однако одновременно в погоне за новшеством они изобретают “аэропитуру” (“живопись воздуха”), которая ставила своей задачей передать ощущение полета аэроплана, необычайную перспективу и пр. В 1929 году выпускается манифест, подписанный Балла, Деперо, Прампolini и другими, под названием “Футуристическая аэропитура”.

После этого идет целый ряд новых манифестов и выставок. Большая выставка аэроживописи и скульптуры итальянских футуристов была организована в 1931 году в Милане, затем в 1932 году на Биеннале в Венеции. В предисловии к каталогу венецианской выставки Маринетти дает развернутую историю этого течения, теоретически его обуславливая. Он утверждает, что живопись художников футуристов подводит нас к «совершеннейшему синтезу нового великого искусства»<sup>6</sup>.

Мы уже знаем, что «Краткая художественная энциклопедия» покончила с футуризмом задолго до захвата власти Муссолини. В цитированном выше втором томе этого издания можно прочесть следующее: «После 1916 года футуризм был оттеснен на задний план классицизирующими тенденциями, появление которых отчасти связано с зарождающимся культом “великой Италии” и призывами к воскрешению славы прошлого»<sup>7</sup>. В действительности дело обстояло не совсем так, по крайней мере, если говорить о политической роли футуризма. Мы ясно видим, как обстояло дело из длинного ряда фактов, изложенных в статье Н Яворской. Но автор этой статьи также допускает легкий сдвиг в сторону от исторической точности, утверждая, что футуризм был «официальным искусством завоевывавшего себе власть фашизма». Известно, что Муссолини удалось легализовать свою власть 22 октября 1922 года. Однако «официальное значение» футуризма после 1922 года вовсе не кончилось. Напротив, именно при фашистском *Stato forte*, сильном государстве, футуристическое братство из божемной шайки реакционных бунтарей превратилось в солидное общество мэтров, с которыми нужно было разговаривать стоя. Вчерашнее шарлатанство стало теперь страницей истории искусства, и захват власти фашистами этому в немалой степени содействовал.

<sup>6</sup>Модернизм (сб. статей). М., 1969, с. 73.

<sup>7</sup>Краткая художественная энциклопедия. Т. 2, с. 283.

Из статьи Н. Яворский видно, что футуризм сохранил свои позиции в Италии и за пределами двадцатых годов. На рубеже нового десятилетия центральной фигурой этого грезофарса становится Энрико Прамполини. Стоит отметить, что он принадлежал к числу основателей знаменитой теперь французской группы «Абстракция – Креация» (1932). Живопись Прамполини вообще трудно отличить от так называемого абстракционизма. Вопреки утверждению «Краткой художественной энциклопедии» (том 2, с. 282), будто абстрактное искусство при Муссолини подвергалось гонениям, Прамполини стал государственным лауреатом и видным представителем интеллектуальной элиты фашистского времени вообще. Он известен как автор множества печатных манифестов, участник ряда национальных и международных выставок тех лет. Разумеется, можно привести и другие примеры абстрактной живописи в Италии времен Муссолини. «Краткая художественная энциклопедия» слишком доверилась в этом отношении комментаторам тех модернистских течений, которые заняли господствующее положение после второй мировой войны.

В конце фашистского периода общество отвернулось от глупой пародии на великую Италию. Волна отращения коснулась и художников. Но почему их оппозиция должна была выразиться в победе абстрактного искусства? Вовсе не потому, что политика Муссолини была направлена против него. Эта политика поддерживала те модернистские школы, которые представлялись фашистам более «национальными» и «современными», вот и все. В свою очередь, успех абстракции на исходе фашистской эпохи также не был разрывом с художественной жизнью времен корпоративного государства Муссолини, а лишь дальнейшей модернизацией ее в соответствии с более новыми требованиями «современного вкуса».

Решающую роль сыграл пример западного «авангарда», нашедшего себе прибежище в Соединенных Шта-

тах. На помощь пришло покровительство американских спекулянтов картинами и критиков. Политические события создали для этой эволюции активный фон, но сама по себе она нигде не выходит за пределы духовного горизонта буржуазной культуры эпохи упадка. И потому легенда о противоречии между фашизмом и всякого рода «новаторством» в области формы есть только легенда, ничего больше.

После второй мировой войны за этой легендой была игра частных капиталов, беззастенчивая реклама и пропаганда «свободного мира». В буржуазном обществе сопротивляться объединенному натиску этих сил нелегко. Попытки некоторых итальянских художников поставить на место социальной демагогии 1922–1944 годов подлинную народность искусства встретили на своем пути большие препятствия. Одним из самых больших препятствий для возрождения реалистического искусства в Италии явилась именно легенда о том, что формальное новаторство является символом демократии, а реальная изобразительность и традиция классики означает фашизм.

Чтобы понять, как обстоит дело на почве действительных фактов, лучше всего обратиться к официальному источнику фашистского времени – роскошно изданной «Итальянской энциклопедии». Изложение доктрины Муссолини, подписанное самим дуче и включенное в XIV том этого издания, содержит ссылки на ближайших идейных предшественников фашизма, среди которых названы Жорж Сорель, Пеги, редактор полуанархистского журнала Лагардель, а также итальянские синдикалисты, внесшие свою «ноту новизны» в общий поток отрицания либерального наследия XIX века.

Это официальное изложение так называемого мировоззрения фашизма, сделанное в период консолидации и расцвета фашистского режима в Италии, носит явно авангардистский характер. Резко подчеркнута разница между позицией Муссолини и консерватизмом старого

образца. Его государственный переворот рассматривается как завершение всех усилий более молодых общественных сил, направленных против мертвого эпитонства в политике и культуре, как революция против застоя. «С 1870 по 1915 год тянется исторический период, когда жрецы новой веры засвидетельствовали сумерки своей религии, разбитой вдребезги декадентством литературы и активизмом практики. Активизм – это национализм, футуризм, фашизм»<sup>8</sup>.

Из этих слов, как, впрочем, и более широко – из всей литературной кухни реакционных партий и групп фашистского типа (во всех странах), достаточно ясно, что они считали себя участниками новаторского бунта против традиций старой «демолиберальной» буржуазии.

К этому следует прибавить еще один факт – молодые варвары охотно топтали ногами устаревшее, развинченное, вялое декадентство прошлого века, его созерцательный «эстетизм», меланхолию. Поясим и этот момент.

Дело в том, что в истории декадентства можно заметить два периода. Вторая стадия этого процесса полна антидекадентских настроений, жажды здоровой, биологически полноценной силы. Именно здесь пролегает важная грань, которую нельзя упускать из виду. В сущности говоря, первым антидекадентом был уже Ницше. Всякий добросовестный исследователь должен признать, что активизм ницшеанского типа и связанная с ним критика вырождения слишком рафинированной интеллигентности играет большую роль в модернистском движении, по крайней мере начиная с «диких».

Отречение от психологических глубин в стиле *fin de siècle* – от соловьев и роз, таинственных дам, утонченных ароматов и прочих «мерехлюндий» – обычная тема авангарда XX столетия. Это, так сказать, самоотречение

---

<sup>8</sup>Enciclopedia Italiana. Vol. XIV, p. 850.

слишком далеко зашедшей духовной культуры, рождающей из себя искусственное варварство. Жертвой этой болезни часто становятся люди внутренне интеллигентные, деликатные натуры, по выражению Добролюбова. Их внутренняя незащищенность дает себя знать даже в грубых эстрадных выходках, которыми они хотят заслонить от себя сознание собственной боли. Однако такая поза все же объединяет их с оравой обычных представителей агрессивного жизненного типа, «чума-зых» полуинтеллигентов и всяких неудачников, компенсирующих свою бездарность активной враждой к лучшим достижениям культуры и самым вульгарным хамством. Все это может выглядеть очень революционно, и все это – легкодоступно, рассчитано на худшие элементы полуобразованной толпы, которые начинают чувствовать, что такая «игра на понижение» поднимает их на поверхность общественной жизни без всяких заслуг и усилий с их стороны.

Большой ошибкой было бы видеть в активности, оптимизме, жизнелюбии декадентов второго призыва шаг в сторону или вперед, то есть выход из литературно-художественного распада буржуазной культуры. Смешивать революционную ломку с ницшеанской «волей к власти» и культом насилия можно – такие случаи были, но чем возможнее эти смешения, тем они чудовищнее. Я не преувеличил опасности «силовой игры», если позволено будет употребить здесь это выражение футбольного поля, заложенной в модернизме как современной буржуазной идеологии. Ее роковое влияние на общественную жизнь нашего века – величина немалая. Кто представляет себе эту идеологию в традиционном, старомодном облики, кто видит в псевдореволюционных эффектах модернизма, его походах против мещанской традиции что-то лучшее, чем «буржуазность», тот поражен той же болезнью. Нет, это не лучшее, а именно самое худшее.

Часто говорят о необходимости дифференцировать модернистов. Прекрасно, дифференцируйте! Но если

ваша дифференциация будет источником смешения двух противоположных идейных сил, ее лучше назвать конфузией. Дифференцировать нужно именно противоположные идейные направления. Что же еще может означать в данном случае слово «партийность»? Только с этой точки зрения можно судить о развитии любого писателя или художника и его конфликте с господствующим *буржуазным* вкусом.

«Я верю лишь в силу», – сказал один из лидеров «диких» Вламинк. «Кто силен – богат. Кто силен – хорош. Когда ты слаб, ты добр лишь из трусости». – В этих словах нетрудно узнать популярное изложение «Генеалогии морали» Ницше, настолько популярное, что оно доступно активному мещанину современного мира и может быть достигнуто без всякого чтения. Обращаясь к прошлому, Вламинк объясняет свою роль в истории новейшего искусства следующим образом: «Я повышал все красочные тона, я передавал оркестровкой чистых красок все чувства, которые были мне различимы; я был варваром – нежным и полным насилия»<sup>9</sup>.

Отсюда еще не следует, что Вламинк ничтожен в художественном отношении. Художник может извлечь для себя что-то полезное даже из ложной философии, ибо полной лжи никакая философия сказать не может. Это дело сложное, и разбирать его здесь мы с вами не станем, товарищ читатель. Нельзя сказать также, что жизненная философия Вламинка исключала всякие колебания «налево». Нет, она вполне допускала их. Нам известно, что художник высказывал сочувствие к молодой Советской республике. Дело в том, что полвека назад среди западной интеллигенции было много людей, способных одновременно сочувствовать и коммунистам, и фашистам. Те и другие были для них свежие молодые варвары, меняющие лицо этого мира посредством

---

<sup>9</sup>Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., 1934, с. 405, 406.

«прямого действия», action direct, враждебные лицемерным фразам формальной демократии и мещанской морали. Такие двусмысленные и обманчивые мотивы можно найти даже в знаменитом сексуальном романе Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей». Как это ни странно, в первые годы своей литературной карьеры даже Шпенглер видел «свет с Востока». Это доказывает лишь, что большевизм, вопреки его собственному смыслу, также можно понимать по-нищезански, а не по-марксистски – факт известный и вполне реальный. Всякие бывают парадоксы и странные противоречия на этом свете. Само собой разумеется, что противоестественное смешение двух враждебных друг другу движений политической мысли рано или поздно должно уступить место большей ясности. И наша задача – способствовать размежеванию сил, а не мешать ему, ибо такое размежевание есть дело большой исторической важности, дело целой эпохи.

Мы знаем также, что положение Вламинка на исходе второй мировой войны, после провала гитлеровского «нового порядка», было весьма сомнительным. Но если бы даже он всю жизнь держался самых левых убеждений, факт остается фактом – активизм новых варваров, пресытившихся достижениями цивилизации и презирающих интеллигентскую вялость эстетов вчерашнего дня, был важным шагом на пути к фашистскому культу силы. Новые поколения декадентов ковали оружие против самих себя. Они создавали алгебраическую формулу, лежавшую в основе будущих нацистских преследований «выродившегося искусства». Другой вопрос – какие арифметические значения были подставлены на место буквенных знаков этой формулы, когда дело дошло до ее осуществления. Одно дело декадентская блажь в самом сатанинском вкусе. Другое дело – пытки в гестапо. Но закрывать глаза на то, что развитие эстетического сознания в Европе под знаком модернизма заранее оправдывало агрессивный тип, ломающий все традиции,

все сдерживающие нормы, заранее осудило «добро» как проявление трусости, мещанства, биологической неполноценности, – значит жить в темноте.

Не гитлеровская пропаганда сочинила фразу о «культурном вырождении», фразу, которая однажды превратилась в оправдание травли художников-вырожденцев. Этими жалобами на закат культуры, на превращение ее в труп гниющий полна вся декадентская литература конца прошлого и начала нашего века. Борьба жизни против мертвой культурности – вот любимая мысль поборников нового идеала «воли к мощи» и дионисического безумия. Жалуются на уничтожение модернистских картин в гитлеровской Германии. Жалобы эти справедливы – что может быть гаже варварских актов, выражающих полное господство грубого кулака над производением человеческого духа, даже если это произведение само по себе не заслуживает высокой оценки? Но забывают прибавить одну деталь, необходимую для полноты истины. Кто первый бросил в горнило современности мысль о физическом уничтожении картин и статуй? Эта безумная идея была ходячим парадоксом новой французской живописи на рубеже двух веков. «Нужно уничтожить музеи, эти некрополи искусства!» Десять лет спустя футуристы уже кричали об этом во все горло как о необходимом санитарном мероприятии, которое должно очистить жизнь от трупного яда мертвой традиции. А чего стоит знаменитая дискуссия в журнале Озанфана и Жаннере «Не следует ли сжечь Лувр?». Все это были симптомы превращения чахлого декадента в крепкую белокурую бестию.

Нужно быть совершенно наивным человеком, не знающим реальной обстановки современного мира, или сознательным фабрикантом общественной лжи, чтобы отрицать эволюцию ницшеанского бунта против старых ценностей к простой дубине. Этого не отрицают и виднейшие деятели современного буржуазного неолиберализма. Они только хотели бы привить иррацио-

нальной стихии некоторые черты порядка, ограничить ее маленьким бунтом «свободной личности» и самое главное – направить ее против общественных идеалов революционной демократии и марксизма. Чтобы подтвердить эти слова, можно привести свидетельства многих современных западных авторов. Но оставим это для другого случая, а сейчас вернемся к сотрудничеству итальянских футуристов с Бенито Муссолини.

Триумфальная статья «Футуризм», помещенная в XVI томе «Итальянской энциклопедии» (1932), хвастливо рассказывает о политических подвигах группы Маринетти следующее: «Пятнадцатого апреля 1919 года. Футуристы Маринетти и Феруччо Векки командуют сражением на Пьяцца Мерканти. Это первая победа фашистов над социокоммунизмом. Фашистский список депутатов на политических выборах 1919 года, возглавленный Муссолини, включает трех футуристов – Маринетти, Макке и Боччони. Маринетти, второй в этом списке, был арестован вместе с Муссолини. Пятнадцать смельчаков бросили в тюрьму Сан-Витторе. Многие футуристы участвовали вместе с д'Аннунцио в походе Ронки за освобождение Фиуме, а также в походе на Рим для завоевания власти фашизмом»<sup>10</sup>.

Отметим, кстати, что «классицизирующие тенденции» не заслужили на страницах «Итальянской энциклопедии» столь восторженного апофеоза, как футуризм. Другие художественные течения, например «новеченто», представлены краткими заметками без иллюстраций. Зато статья «Футуризм» подробно освещает все его достижения в поэзии, живописи, скульптуре, архитектуре, декоративном искусстве, «синтетическом театре» и «шумовой музыке». Не видно никаких признаков увядания официальной славы Маринетти!

Как относилась фашистская энциклопедия к другим явлениям модернистского искусства нашего века? Она

<sup>10</sup>Enciclopedia Italiana. Vol. XVI, p. 227.

видела в них более слабые, второстепенные версии футуризма. «Художественная революция, начатая футуристическим движением, породила много других движений авангарда или повлияла на них. Таковы – кубизм, орфизм, дадаизм, симульганизм, креационизм, пуризм, зенитизм, сюрреализм, риджизм, вортицизм, конструктивизм, супрематизм, имажинизм, ультраизм и т. д.»<sup>11</sup>.

Вопрос о приоритете не на шутку волновал итальянских модернистов. Для нас он безразличен, но во всяком случае ясно, что никакой противоположности между итальянским фашизмом и так называемым авангардом в искусстве XX века не было. Напротив, спор шел о том, что является подлинным, самым оригинальным и лучшим выражением «художественной революции» нашего времени, более того – всей перемены морального климата после 1870 года и особенно после первой мировой войны. Деятельные участники фашистской диктатуры, декаденты-активисты из школы Маринетти считали себя законными представителями всех новаторских сил мирового искусства, требующих священной ломки, насилия над устаревшими вкусами созерцательной либеральной интеллигенции прошлого века. В старомодное мещанство включался для них и социокommунизм.

Сразу после воцарения дуче Маринетти сказал: «Победа при Витторио Венето и пришествие к власти фашизма означает реализацию футуристической программы-минимум, выдвинутой сорок лет назад группой дерзкой молодежи, которая самым убедительным образом противопоставила себя целой нации, оскверненной старчеством и трусливым воздержанием посредственности. Эта программа-минимум провозгласила честью быть итальянцем, она требовала неограниченной веры в будущее Италии, требовала разрушения Австро-Венгерской

---

<sup>11</sup>Enciclopedia Italiana. Vol. XVI, p. 231.

империи, повседневного героизма, любви к опасности, реабилитации силы как решающего аргумента, прославления войны как единственного лечения мира, утверждения религии успеха, новизны, оптимизма и оригинальности, достижения власти молодыми силами, оппозиции к парламентскому, бюрократическому и пессимистическому духу. Наше влияние в Италии и во всем мире было огромно». Далее Маринетти перечисляет уже известные читателю боевые заслуги футуристов перед фашистской партией и оканчивает здравицей в честь вождя. «Пророки и предшественники великой Италии сегодняшнего дня, футуристы счастливы приветствовать в лице нашего, еще не достигшего сорока лет премьера замечательную футуристическую натуру!»<sup>12</sup>.

Историков современного искусства может ввести в заблуждение тот факт, что Маринетти и его сателлиты чувствовали себя недостаточно вознагражденными за свои заслуги перед фашизмом. Им хотелось быть монопольными представителями государственного искусства. Но, хотя лидер футуристов стал академиком, их монополия не нужна была Муссолини. *Во-первых*, «старая хлеб-соль забывается». Слишком назойливые друзья, напоминающие властителем о тех временах, когда они еще не были окружены сиянием славы, чаще получают пулю в затылок, чем вечную благодарность. С этой точки зрения нужно сказать, что Маринетти счастливо отделался. При малейшей неосторожности его могли по крайней мере сослать на остров Линари, как старика Торриджани, другого сподвижника Муссолини, из масонов.

*Во-вторых*, после захвата власти фашистская верхушка стремилась найти общий язык с культурными силами страны, объединить вокруг своего знамени различные течения интеллигенции, внушив ей веру в новое

---

<sup>12</sup>Речь 1923 года цитирую по книге: *James Joll. Three intellectuals in Politics. New York, 1960, pp. 170, 171.*

«мировоззрение». Поэтому Маринетти не получил искомую монополию и не сделался диктатором в области искусства. Открывая в Милане первую выставку группы «Новеченто» (1926), дуче сказал, что он не хочет покровительствовать какому-нибудь определенному течению в живописи. «Я далек от мысли создать что-то похожее на государственное искусство». Футуризм с его скандальной склонностью к бунтарству стал даже неудобен. Его стремились поставить в академические рамки, как музейную ценность и реликвию фашистской партии. Вот почему в статье «Италия» из той же энциклопедии мы читаем: «Рожденный в полемике, футуризм должен был довольно быстро исчерпать себя в ней».

Чтобы нарисовать подробную картину официальной художественной жизни Италии времен фашизма и объяснить все ее колебания, нужно погрузиться в грязную атмосферу придворных интриг вокруг дуче. Такая задача нам не интересна и не по силам. Если нужно будет со временем восстановить подробности, добросовестная история разберется во всем. А здесь, на этих страницах, отметим только один факт – футуристическое направление авангарда пользовалось при Муссолини полной благожелательностью всесильного государства.

Весь европейский модернизм был взволнован карьерой, сделанной футуристами в фашистской Италии, и когда Германия также пошла по этому пути, ожидания достигли высшего накала. Но Гитлер обманул своих возможных союзников. Он повернул в противоположную сторону по причинам, которые будут рассмотрены на своем месте. Этот шаг вызвал глубокое разочарование у поклонников «современности» и в немалой степени способствовал их политическому движению влево.

Итальянские футуристы также были возмущены осуждением «выродившегося искусства» в Германии и рассматривали это как прямую измену не только делу «революции в искусстве», но и делу фашизма. Вот несколько строк из протеста Энрико Прампolini. В турин-

ском журнале «Футуристический стиль» (№ 3 за 1934 г.) он писал: «Заявления нового главы рейха на съезде в Нюрнберге по поводу немецкого духа в искусстве нацистской Германии находятся в противоречии с принципами, которые всегда лежали в основе художественных и социальных революций любого народа. Здесь не место проводить сравнение между фашистской и нацистской революциями, то есть между конкретным и абстрактным. Из указанных выше заявлений легко понять отсутствие того художественного выражения, которое должно было на языке идеологии передать кредо нацистов. Абсолютная пустота, созданная в Германии вокруг некоторых представителей современной интеллигенции, не может быть оправдана никакой расовой теорией». И далее Пранполини объясняет Гитлеру, что, если бы он был последовательным «революционером» в духе фашизма, ему нужно было «либо вернуться к мистике экспрессионистов, имеющей свои корни в средневековой культуре и готическом искусстве, либо примкнуть к романской традиции».

В издании, которым я пользуюсь, документ сильно исправлен ножницами редактора, но из него все же достаточно ясно, что если бы Гитлер после захвата власти поддержал «революцию в искусстве», как это сделал в Италии Муссолини, то сочувствие «авангарда» или, во всяком случае, видных представителей «авангарда» было бы ему обеспечено. Весьма любопытно, что в настоящее время на Западе намечается реабилитация, или «де-фашизация», футуризма. Ведь Муссолини в конце концов пришел к поддержке «классицизирующих тенденций», как пишут наши энциклопедисты! Итак, в творчестве футуристов можно уже усматривать сопротивление фашизму. Это логично, и следует ожидать, что вскоре сам Муссолини будет объявлен жертвой духа массы, воплощенной в самом дьяволе *in persona*-Адольфе Гитлере. Он один виноват да еще низкая «массовая культура», стоявшая за ним, дух толпы, требующей «гру-

бого натурализма». Читаем же мы в мемуарах генералов вермахта о тех страданиях, которые им пришлось перенести, подчиняясь воле этого божьего ефрейтора, этого плебея, ненавидевшего штабных интеллектуалов. Словом, и здесь выступают «личности» против «массы!»

«По причине близкой дружбы Маринетти и Муссолини, а также участия многих футуристов в фашизме, начиная с основания в марте 1919 года боевых групп (*Fasci di combattimento*), футуризм второго призыва рассматривался иногда просто как дальнейшее распространение фашизма в искусстве. Действительность представляется более сложной, поскольку режим официально покровительствовал “новеченто”, с которым футуристы продолжали бороться». Так пишет современный французский автор, ссылаясь на приведенное в приложении к его книге выступление Прампolini в защиту немецких экспрессионистов. Смешные речи о том, что Гитлер отступил от истинного фашизма, выглядят здесь как доказательство существования вокруг итальянских футуристов «определенного климата интеллектуальной агитации». Автор ссылается также на письмо Антонио Грамши от 8 сентября 1922 года в Советскую Россию. Среди прочих сведений Грамши сообщает, что до первой мировой войны агитация футуристов имела успех среди некоторой части рабочих Северной Италии. Они даже поддерживали группу Маринетти против ее недоброжелателей из буржуазной и аристократической молодежи, подписывались на футуристический журнал «Лачерба».

«Драгоценное свидетельство, – восклицает автор, – которое позволяет нам уточнить нашу оценку! Если футуризм содержал в себе реакционные и даже профашистские элементы, то он содержал в себе также революционные элементы. Их нельзя отрицать, и это чувствовалось окружающей средой. Патриотизм, как это часто бывает, должен был сыграть свою роль в победе реакционных элементов в футуризме и вне его. В са-

мом деле, футуризм можно рассматривать как самое крайнее выражение итальянских национальных претензий в начале XX века, то есть требования, чтобы эта молодая нация приобщилась к новейшим формам существования и утвердила себя перед лицом остального мира не своим археологическим прошлым, а динамизмом своего экономического и военного развития. Разве очагами футуризма не были Милан и Турин, цитадели индустриального и коммерческого подъема? Для футуризма, как и для ломбардского и пьемонтского капитализма, враг был один – пассаеизм. С чисто художественной стороны тяжкий груз итальянского прошлого был как бы непреодолимым препятствием для новаторов, которые видели перед собой могучий и здравствующий академизм. Отчаянная борьба против этого академизма имела действительно революционное значение, так же как усилия молодого итальянского капитализма разрушить старые экономические и социальные структуры. К несчастью, – пишет автор, – логика этого развития привела к фашизму»<sup>13</sup>.

Все это очень двусмысленно и в то же время очень ясно. Конечно, логика развития, описанного автором, привела к фашизму не в силу несчастного стечения обстоятельств, а потому, что это была логика молодого итальянского империализма, прозванного не без основания «империализмом голодранцев». Италия была бедной капиталистической страной с большим и хищным аппетитом, как показали дальнейшие события. Такое сочетание подъема снизу с жаждой господства весьма характерно для эпохи империализма и притом не только в социально-экономической сфере, но и в мире идей, где эта тенденция выражается в бунте кричащего и агрессивного авангарда. Ибо то, что французский автор

---

<sup>13</sup>*Jose Pierre. Le futurisme et le dadaisme. Paris, 1967, pp. 17, 18, 44, 112, 113.*

рассматривает как сочетание реакционных и революционных черт, есть характерная черта всякого авангардизма с той оговоркой, что существо дела тянет именно к реакции, а форма имеет передовую и даже революционную внешность. Ни академизм, ни археологическое прошлое Италии не являются оправданием для той все еще гниющей раны, которую итальянский футуризм нанес современной мировой культуре.

Что же касается временного успеха футуризма среди рабочих, отмеченного Грамши, то это явление также не случайно, ибо сочетание ретроградного существа и революционной фразы делает авангардизм опасным средством демагогии. Все это отнюдь не является доводом в пользу Маринетти и его компании. Симпатии части рабочих временами привлекал не только футуризм, но и политический анархизм, ему достаточно близкий. Классовая борьба, обнажившая действительную тенденцию футуризма, учит итальянских рабочих тому, что полумрак абстрактной борьбы против «прошлого», против «пассеизма», когда капитаны индустрии современного типа представляются как бы союзниками рабочих, может быть более опасен, чем рутина консервативного общества вместе с ее академизмом. Этот факт подтвержден всей историей нашего века, и только давлением стихийных и сознательных сил, действующих в пользу призрачной жизни, необходимой для сохранения современных капиталистических порядков, можно объяснить тот факт, что опыт фашистского периода часто снова затемняется.

Конечно, первые движения протеста против официальной культуры и стоящей за ней классовой власти богатых могут принять любые формы, до босячества и воровства включительно. Однако диалектика жизни показывает, что преступление, анархия, хулиганство, социальный демонизм всякого рода глубоко связаны со всем устройством мира частной собственности и в конце концов становятся опорой старого порядка.

Вырваться из круга подобной борьбы против положительных форм этого порядка, преодолеть стихию абстрактного отрицания – важное условие дальнейшего роста революционной личности. Даже среди футуристов могли быть люди, способные победить его разрушительную тенденцию. Так, например, некоторые футуристы отказались следовать за Маринетти в его проповеди империалистической войны и фашизма. Это были единицы, но это делает им честь. В других обстоятельствах они могли бы сбросить с себя вериги авангардистских фраз и обратиться к подлинному новаторству, то есть продолжению великого художественного прошлого Италии.

Но это уже другой вопрос. Во всяком случае, отрицание старой культуры может иметь различный и даже прямо противоположный характер в зависимости от того, совершается оно во имя революции или во имя реакции. Само по себе разрушение культуры есть именно дело реакции. Если бы в футуризме действительно сохранились «революционные элементы», как пишет французский автор, это отрицание «пассеизма» касалось бы только упадка старой культуры в руках ее официальных хранителей, а не ее драгоценного существа, ее не умирающих положительных достижений.

## II.

Нам остается исследовать вопрос о «классицизирующих тенденциях», которые, по словам «Краткой художественной энциклопедии», оттеснили футуризм на задний план. В основе этого сообщения лежат некоторые действительные факты. Однако было бы чистой фантазией думать, что до или после захвата власти фашизм отсекся от своих модернистских союзников и повернул в сторону классического наследия. Правда, такие рассказы или, вернее, сказки, можно прочесть в западной искусствоведческой литературе, по крайней мере у тех ее представителей, которые хотели бы подчистить

родимые пятна авангарда и доказать, что именно традиционные формы искусства находят себе естественное пристанище в лагере реакции. Но мы уже знаем, как создаются легенды.

«Ориентация на классические формы, – рассказывает наша “Краткая художественная энциклопедия”, – стала официальным лозунгом после захвата власти фашистами (1922) и особенно в тридцатые годы, когда фашистское руководство начало насаждать монументально-агитационное искусство, прославляющее “новый порядок”. Проводником профашистских идей стала группа “Новеченто” (“Двадцатый век”), зародившаяся в 1922 году. Художники “Новеченто” в большинстве своем испытывавшие влияние “метафизической школы”, в многочисленных росписях общественных сооружений тридцатых годов создали официальный стиль фашистской диктатуры, отличавшийся абстрактной аллегоричностью, холодной риторикой, эклектическим соединением принципов старого академизма с некоторыми современными приемами. Так, М. Сирони (M. Sironi, р. 1885) прибежал к экспрессионистскому огрублению форм»<sup>14</sup>.

Отметим прежде всего, что, по словам нашей энциклопедии, «стиль фашистской диктатуры» допускал «некоторые современные приемы» в духе экспрессионизма. Такие признания, хотя и сделанные скороговоркой, заслуживают благодарности. Что же касается остального, то у читателя, естественно, должно возникнуть представление, что фашизм в общем отказался от модернистского искусства в пользу классической традиции. Это, конечно, внушает подозрение к вышеозначенной традиции и некоторую симпатию к модернизму, не покорившемуся фашистской диктатуре. Однако сведения «Краткой художественной энциклопедии» требуют проверки.

---

<sup>14</sup>Краткая художественная энциклопедия. Т. 2, с. 283.

Нас хотят убедить в том, что ориентация на классические формы стала официальным лозунгом после захвата власти фашистами, однако в силу непоследовательности и эклектизма в итальянском искусстве этого времени еще сохранились некоторые «современные приемы». Будь итальянские фашисты более принципиальны, они, конечно, полностью стали бы на позицию классических форм и «старого академизма». Ах, товарищ читатель, какие фантазии можно внушать при помощи печатных знаков, пользуясь вашей неосведомленностью! «Ориентация на классические формы». Нет, прав был старый Гете:

*Слова годны для всякой темы,  
Из слов мы создаем системы*

Ориентация на классические формы – это слова. Хотите знать, что за этими словами скрывается? Если собственными глазами рассмотреть некоторые образцы такой «ориентации», вы увидите обычные модернистские приемы, еще более «современные», чем «современные приемы» экспрессионизма. Если роль, сыгранная футуризмом для всей буржуазной идеологии, в том числе и для художественной политики Муссолини, после 1922 года была уже отчасти позади, объясняется это прежде всего тем, что в двадцатых годах течения, подобные футуризму, уступили место другим, более модным, более отвечающим изменившейся атмосфере времени. Что же произошло в Европе и почему явилась мода на классические формы? Какой характер носили эти формы?

После страшного развала и кровавой бездны, в которую заглянуло буржуазное общество на исходе первой мировой войны, ему удалось укрепить свои позиции. Тотчас же все виды абстрактного чистого отрицания, «ничевочества», сменились более сложными признаками времени. Из глубины своей полной опустошенности модернистская фантазия выдвинула новые течения: «неоклассицизм» во Франции, «новую вещественность» или «магический реализм» в Германии, «новеченто» в Ита-

лии. Если предшествующие ступени модернизма были ознаменованы яростной полемикой против классических форм, вплоть до рекламной, конечно, дискуссии о том, нужно ли сжечь Лувр, то для нового, более современного поворота модернизма этого было уже недостаточно. «Назад к Энгру», назад к строгой линии и солидной форме, к академической раскраске предметов локальным цветом!-таков был лозунг крайних новаторов. Поэтому утверждение «Краткой художественной энциклопедии», согласно которому сочетание современных приемов с ориентацией на классические формы было эклектикой, по меньшей мере странно. Эклектикой, с точки зрения марксизма, то есть уступкой ходячей буржуазной легенде, является именно мысль, будто официальное фашистское искусство связано с отказом от современных приемов авангарда в пользу старой классической традиции.

Чтобы пояснить современному читателю положение вещей в западном искусстве начала двадцатых годов, можно воспользоваться книгой Игоря Грабаря «Моя жизнь».

Рассказывая о своем путешествии по европейским странам в 1921 году, он пишет: «Я уехал из Москвы в разгар супрематизма и прочих «измов», безраздельно властвовавших в советском искусстве в первые годы революции. Все реалистическое, жизненное, даже просто все «предметное» считалось признаком некультурности и отсталости. Многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических «замашек», пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды и выставляя только опыты кубистических деформаций природы, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор».

Переехав границу, Грабарь уже в Риге убедился в том, что мода ушла вперед. «Мне стало ясно, что в европейском искусстве за последние годы произошел заметный поворот от французского кубизма и немецкого экспрессионизма к новому культу формы и рисунка. Боль-

ше всего удивили строгие рисунки главара всего «левой-шего» движения – Пикассо, сделанные тонким контуром, ясные, четкие, вызывавшие в памяти рисунки Энгера. Матисс снова стал объемнее, разрешая задачи солнечного света и отказавшись от плоскостного, плакатного плана прежних работ. Последней новинкой оказался Дюнуайе де Сегонзак, живописец-предметник типа «Бубнового валета»<sup>15</sup>.

Докатались новые вкусы и до Италии, тем более что основатель итальянской «метафизической школы», даровитый де Кирико, живший в 1911–1915 годах в Париже, в тесном общении с Пикассо, уже давно пользовался такими иероглифами, как академические гипсовые статуи, для выражения самой безнадежной тоски и создания какого-то выморочного мира, современной пустыни, погруженной в атмосферу мистики и неумолимой судьбы. Вместе с бывшим футуристом Карра де Кирико стоял в центре возникшего в 1919 году объединения «Пластические ценности», из которого выросли впоследствии основные тенденции группы «Новеченто».

Модернизм, как это ясно из самого термина, есть погоня за современным вкусом. С момента своего возникновения этот «современный вкус» всегда отталкивался от ближайшего прошлого, от вчерашнего дня, и всегда возвращался к более глубокой старине. Так, например, кубизм, возникший после 1906 года, черпал свое вдохновение в музейном мире самых архаических форм. Даже те элементы детской непосредственности или искусственной наивности, которые увлекали художников эпохи постимпрессионизма и Понт-Авенской школы, были для кубистов слишком проникнуты духом выродившейся, слабой цивилизации. Они предпочитали в качестве образца скульптуру Черной Африки, искусство Перу или древней Иберии. К началу двадцатых годов все

---

<sup>15</sup>И.Э. Грабарь. Моя жизнь. М.-Л., 1937, с. с. 284, 285.

это изменилось. Неоклассицизм стал таким же возвращением к европейской традиции, как последняя мода возвращается теперь к длинным юбкам и широкополым шляпам. Главное при этом – не быть похожим на вчерашний день. И вот неистовый крик кубистов сменился еще более крикливым, неожиданным лозунгом возвращения к академической античности. Никакой действительной «ориентации на классические формы» в смысле восстановления связи с лучшими достижениями художественной культуры прошлого здесь не было и не могло быть. Чтобы пояснить внутренний парадокс мнимой классики, которая, по словам нашей «Краткой художественной энциклопедии», стала официальным искусством фашистского строя в Италии, я позволю себе привести отрывок из предисловия к немецкому изданию моей книги «Карл Маркс и эстетика».

«Неоклассицизм есть течение в рамках современной эстетической рефлексии. Одним из особенных поворотов этой рефлексии является обращение к формам классического искусства, которые применяются здесь в качестве двойного шифра. Сквозь подчеркнуто-консервативные образы, или, скорее, символические обозначения, нужно угадать обратную позицию художника. Его сознание сохраняет свою чистую негативность, свою мнимую свободу от реального мира. «Я настолько свободен, что могу быть даже классиком. Вот вам бутафорская гипсовая статуя – я все-таки не здесь, а у себя!» Именно бутафорский характер принятой традиции всегда старательно подчеркнут во всех разновидностях неоклассицизма. Всецело захваченное своей болезнью, сознание художника находит особую прелесть в этой игре с обломками реальных и классических форм.

Здесь аналогия полная со всеми попытками возрождения «метафизики» в современной западной философии, со всеми поисками массивной структуры и строгой организации в общественной мысли капиталистических стран. Изложенные типографскими знаками на бумаге

или красками на полотне, рекламные обещания вернуться к устойчивой системе норм, чтобы покончить с духовным кризисом современности, характерны для последней степени развития буржуазного общества.

Однако сами по себе они являются только внутренней позой. В течениях неоклассицизма двадцатых годов художник не собирался, да и не мог перешагнуть магическую черту, отделявшую его от реальной жизни. Цитаты из классики являлись для него формальными парадоксами, подобно тому как раньше он удивлял мир цитатами из перуанцев, негров или наиболее примитивных художников средневековья. С общественной точки зрения, эта мечта о новой устойчивости была отражением периода относительной стабилизации капитализма (до кризиса 1929 года), если она не заключала в себе еще более реакционного содержания, как, например, фашистский миф о воинственной древности.

Пока сеть модернистских предрассудков не разорвана, сознание художника лишено прямого отношения к своему объекту. Оно не может забыть фатальной «призмы», которую ввел в обиход Золя, чтобы объяснить законное право импрессионистов смотреть на окружающий мир по-своему. Владея этим правом, вместо более важного права – видеть мир в его собственной правде и поэзии, душа художника остается несчастным сознанием, которому вечно грозит страх эпигонства, мгновенного превращения каждой зрительной идеи в клише, общепринятую банальность. Вполне «современный» мастер может играть бесчисленным множеством исторических масок и форм. Но он не может черпать из опыта прежних поколений, бесхитростно учиться у прошлого, как один из самых оригинальных художников мира – Мантенья, который делал рисунки с античных саркофагов, не беспокоясь о том, что его будут считать эпигonom. Вечно дрожать за свою оригинальность, думать не о существе дела, но о том, чтобы не оказаться *demode*, несовременным, – печальная участь всех гнос-

тиков и манихеев модернизма, включая сюда и тех, кто устал бороться с дьяволом классической традиции и готов поклониться ему, сохраняя свою заднюю мысль»<sup>16</sup>.

По глубокомысленному выражению, приведенному в статье одного из наших ортодоксов, чутких к любому веянию, художник может «выломаться» из общего модернистского загона, куда он попал после деления на чистых и нечистых. Разумеется, может. Но зачем ломиться в открытую дверь? Если художник действительно свободен от модернистских предрассудков или находится, по крайней мере, в процессе освобождения от них и если это действительно так, нам остается только приветствовать его успехи. И все же, что нам хотят сказать этой теорией «выламывания»? Если забор можно сломать, значит его нет? Это уже неправда. И понимание того, что это неправда, есть первое условие, необходимое для того, чтобы любой художник мог когда-либо «выломаться» из модернистских предрассудков. Поддерживая эти предрассудки путем превращения их в ничтожную величину, вы не способствуете его переходу на реалистические позиции, а, наоборот, затрудняете этот переход.

Но оставим войну с ветряными мельницами – мельнице ничего объяснить нельзя. Она мелет, потому что таково ее устройство. Для нас здесь достаточно установить тот очевидный факт, что «ориентация на классические формы», принятая в официальном искусстве фашистской Италии, совсем не означала разрыв с модернизмом. Мы увидим в дальнейшем, что возникшее в начале двадцатых годов немецкое движение «новой вещественности», тесно связанное с итальянским «новеченто», доводит до крайности внешнюю дисциплину классических форм, превращая все предметы в какие-то мертвые, металлические изделия или «отстраняя» их

---

<sup>16</sup>Цит. по кн: *Мих. Лифшиц*, Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972 с. с. 35, 36.

при помощи микроскопической детализации подробностей. Если ранняя модернистская живопись ломала контур, то здесь пограничная линия принимает особенно общий, абстрактный, условный характер. Если почерк художника, начиная с импрессионизма, носил все более свободный, резко выраженный, а иногда и буйно анархический характер, то в новом повороте модернизма все стало гладким, зализанным, правильно отмытым, ясным до чертежа. Это должно было изображать организацию распавшихся форм, новый синтез, противостоящий истерике экспрессионизма, короче, возвращение к строгой общественной дисциплине. У наиболее характерных художников этого круга, как Александр Канольдт, такие идеи носили характер реакционной утопии «нового порядка», и недаром при Гитлере Канольдт был призван в берлинскую Академию художеств.

Что касается французского неоклассицизма, то о нем хорошо писал Георг Гросс, художник серьезный, примкнувший на время к новым направлениям в Германии, но практически, если я не ошибаюсь, действительно «выломавшийся» из них. «Классика современных художников, - читаем мы в книге, написанной Гроссом в сотрудничестве с Герцфельде, - не менее дисгармонична, враждебна какой бы то ни было идейности, лжива и обезображена, чем все прочие проявления буржуазной классовой культуры. Это, в конечном счете, просто неудачный заем у талантливой крупной французской буржуазии прошлого века. Это ощущение родственности с классикой может быть вызвано послевоенным стремлением к покою, ощущением уверенности победителя. Но такая идиллия неестественна, а потому бесплодна в этом мире непримиримых классовых противоречий, не столь еще заметных на поверхности французской жизни, как в остальной Европе»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup>Г. Гросс, В. Герцфельде. Искусство в опасности. М.-Л., 1926, с. 37.

Словом, эта классика – вовсе не классика, а скорее один из зигзагов европейского модернизма. Внушать советскому читателю пустые иллюзии на этот счет по меньшей мере грешно. Свою «ориентацию на классические формы» официальное искусство фашистской Италии нашло именно в арсенале европейского авангарда. И надо сказать, что поворот наиболее «современных» течений в живописи к искусственной дисциплине форм и ложной монументальности весьма пригодился официальной линии режима Муссолини.

Чтобы упрочить свое положение, фашистская диктатура стремилась представить себя не бунтарской узурпацией власти, а прочным государственным порядком, способным усвоить внешние признаки традиции. Первоначальный «сквадризм» 1919 года был движением мелкой буржуазии, интеллигенции и «комбатантов», то есть демобилизованных из армии. Наряду с явно черносотенными тенденциями, антикоммунизмом и утопией сильного правительства, способного установить классовый мир, это движение выдвигало также требование передачи земли крестьянам, «рабочего капитала», учредительного собрания и т. п.

Оценив значение этой «революции справа» для борьбы против пролетарских организаций, Конференция промышленности и Национальная ассоциация землевладельцев в течение ряда лет старались воспитывать правых бунтарей. Щедрая финансовая поддержка быстро наполнила фашистские отряды продажными элементами из босяков и уголовников. Николино Бьянки был своего рода офицером связи при Муссолини, представляя организации крупного капитала и оказывая постоянное давление на дуче с целью поставить твердую границу между его социальной демагогией и реальной политикой. Самоизоляция либералов и «воздержание» социалистов ускорили этот перелом, который выразился в отказе от первоначальной программы «революционных фашио» и слиянии с националистами старого

типа. В период с 1922 по 1926 год происходит окончательное формирование фашистского режима. Оно включает в себя не только разгром активной части рабочего класса, но и кампанию преследования масонов и других участников первоначального фашистского движения. Весь этот процесс получил в фашистской печати название «нормализации». Он привел к сближению Муссолини с королевским двором, генералитетом и верхушкой католической церкви.

Но так как основой фашистской диктатуры было и оставалось грубое насилие, поддержанное социальной демагогией, то свое политическое «новаторство» Муссолини вовсе не собирался сдать в архив. Вот почему полного возвращения к традиционным формам буржуазной государственности не произошло. И хотя течение традиционных консерваторов-националистов одержало победу над Фариначчи, представителем фашистской вольницы первых лет, воспоминания о ней нужно было сохранить. Отражением этих противоречий была двойственность политики фашистского государства в области культуры. С одной стороны, дерзкий и хулиганский футуризм (Маринетти утверждал, что его нога только дважды в жизни переступала порог музея), с другой – «нормализация» в образе новых течений, взявших на себя задачу создать для фашистского режима искусство «столь же солидное», каким было итальянское искусство кватроченто и чинквеченто.

Тем не менее эти новые течения, выражавшие тенденцию к дисциплине и покою под эгидой сильного надклассового государства, всячески подчеркивали свой вполне современный характер. Реализм в обычном традиционном смысле слова был и для них символом эпигонских либеральных идеалов XIX века, чуждых «сквадризму», римской силе и активному господству художественной воли над эмпирическим правдоподобием. Все эти оттенки профашистского искусства боролись с другими течениями западного модернизма лишь

за первое место в современности, за национальную гегемонию.

Историческая роль движения «новеченто», какой она представляется на основе доступных нам источников, такова. Термин «новеченто» был изобретен художником Ансельмо Буччи. Так назывался и литературный журнал, основанный писателем М. Бонтемпелли для пропаганды «магического реализма», другого названия немецкой «новой вещественности». Движение новечентистов возникло в конце 1922 года в Милане под двойным покровительством – собственника частной галереи Пезаро и ближайшей сподвижницы Муссолини Маргариты Сарфатти. В прошлом социалистка, она редактировала литературно-художественный отдел фашистской газеты «Пополо д'Италия». Сарфатти была также основательницей официального теоретического журнала фашистской партии и автором переведенной на многие языки биографии Муссолини «Дукс» (1926). Ее перу принадлежит немало статей об искусстве, собранных в сборнике 1923 года, и даже «История современной живописи», вышедшая в 1930 году. Именно Маргарита Сарфатти определила программу «новеченто» как формального течения: «Ясность формы и сдержанность концепций, никакого химического разложения, ничего эксцентричного, растущее исключение всего произвольного и темного». Короче говоря, это была программа неоклассицизма, отчасти также неоготики, близкой к немецким явлениям этого типа. Недаром один из главных представителей «новеченто» Карло Карра является автором монографии об известном деятеле мюнхенской «новой вещественности» – Георге Шримпфе<sup>18</sup>.

Тот факт, что «ориентация на классические формы», выдвинутая новечентизмом, была прямым продолжени-

---

<sup>18</sup>Некоторые библиографические указания к теме «новеченто» см. в последующих статьях.

ем всех предшествующих модернистских течений, развивающихся обычно по закону антитезы, не подлежит никакому сомнению, – факт этот, можно сказать, вошел в энциклопедию.

Так, в XXIV томе «Итальянской энциклопедии» (1934) мы читаем: «В те времена художественный мир был возбужден самыми живыми спорами. Побеждал авангард, и то, что недавно считалось скандалом, становилось нормой, принятой если не всеми, то большинством. В короткий срок даже лозунг «новеченто» стал анахронизмом, опустившись до жалкой коммерческой моды на ковры «новеченто», кофе «новеченто», мебель «новеченто».

Первым требованием программы «новеченто» было не повторять старое и не быть простым изображением жизни своего времени, но создавать новые мифы. Правда, в литературе этого движения магический акцент достигался при помощи деформации фактов, без проникновения формальной ломки в словесную ткань произведения. Так же точно и в живописи новечентистов восстанавливалась строгая конструкция формы как средство магического «остранения» объекта. Если первым принципом этой программы был отказ от традиции XIX века, то вторым требованием ее становится «солидизация» пластических форм, распавшихся со времен импрессионизма.

Фашистская энциклопедия тридцатых годов указывает на неопределенный характер этой программы и отсутствие строгих требований школы, что, по-видимому, играло существенную политическую роль при переходе фашистской диктатуры от более раннего сектантского периода, ознаменованного футуризмом, к более широкой консолидации сил на реакционной основе. Для этого нужна была именно программа, отличавшаяся самыми общими формальными принципами и допускавшая на практике большое разнообразие. «Она охватывала, – по словам «Итальянской энциклопедии», – все, от резкой и отчетливой в рисунке живописи Дудревилле

или грубых и четких стилизаций Сирони до немного литературного концептуализма Буччи; от неоклассицизма, не лишённого натуралистических интересов, от грубоватой и провинциальной искренности, от формы, временами сломанной оргиастическим праздником красок и подчеркнутой черными контурами Фуни, до чувственных и буржуазных полотен Малербы; от свежих живописных импровизаций Маруссига до дерзкой энергии Спавальды и до различных деформаций и формальных архаизмов Сальетти и полных тихого умиления пейзажей Този, в которых столько чисто ломбардской утонченности»<sup>19</sup>.

Крупнейшим представителем «новеченто» был Карло Карра, в прошлом один из основателей футуризма. Около 1917 года он перешел к «метафизической живописи» в духе де Кирико. Его произведения, сложенные из геометрических плоскостей, к началу двадцатых годов начинают приобретать более изобразительный характер в духе той искусственной реставрации реальных форм, которая нам уже известна. Это, разумеется, дает повод для искусствоведческих фантазий о «натуралистической передаче явлений видимого мира». Выше уже говорилось о том, насколько обманчивы и лишены действительного понимания дела такие фразы. Спустя десятилетие Карра снова вернулся к упрощению объемов по системе, близкой к кубизму.

Другой вождь новечентистов Акилле Фуни, ставший одним из главных организаторов выставок этого направления в 1926 и 1929 годах, также вышел из футуризма. Его живопись колеблется между подражанием немецкому экспрессионизму и неоклассикой. Третий лидер новечентистской живописи Марио Сирони прошел тот же путь от футуризма к «метафизической живописи» и «пластическим ценностям» в духе реставриро-

<sup>19</sup>Enciclopedia Italiana. Vol. XXIV, p. 930.

ванной национальной старины. Все трое подражали Мантенье и другим кватрочентистам, не забывая при помощи различных сдвигов и деформаций, магического сочетания далеких друг от друга предметов и других «современных приемов» подчеркивать свою принадлежность к европейскому авангарду, свое отрицание подлинной классической традиции. Нужно иметь большую антипатию к этой традиции, чтобы рассматривать такие модернистские фокусы как «ориентацию на классические формы».

Единственным действительным отличием итальянского «новеченто» от изделий всего остального авангарда была шовинистическая тенденция, доведенная до областничества, до обращения к расе и почве. Говоря о программе этого течения, Пезаро сказал: «Она требует искусства чисто итальянского, вдохновляющегося его чистейшими источниками, освобожденными от всех импортированных «измов» и влияний, часто извращающих определенно выраженные расовые черты». Из этого заявления, ничем не отличающегося от других подобных фраз сторонников новечентизма, совершенно ясно, что преследование «выродившегося искусства» в лице иностранных импортированных «измов» возможно и на почве чисто модернистской программы. О вырождении либеральной художественной культуры, включая сюда и все французское искусство от импрессионистов до кубизма, кричали уже итальянские футуристы. Мы знаем, что переход известной части декадентской интеллигенции на почву грубого обывательского шовинизма в стиле италофильства, германофильства и т. д. – явление закономерное и наблюдаемое повсюду.

Вопрос о том, какое искусство поддерживал фашизм, приобрел в настоящее время большое общественное значение. Литература на эту тему растет, и, читая ее, можно подумать, что присутствуешь при хорошо поставленном спектакле. Сверхзадачей этого спектакля, которой сознательно и бессознательно подчинены все

его участники, является желание убедить самих себя и других в том, что естественным выражением всякой тоталитарности является «натуралистическое видение мира», «возвращение к иллюзии предметного мира» и прочие страсти. Всякая защита реализма в серьезном смысле этого слова, то есть в полном и ясном противоречии с шутовским хороводом новейших художественных течений, претендующих на адекватное выражение современности, является, с этой точки зрения, уступкой фашизму.

Трудно найти большую ложь или большую глупость, которая обычно бывает связана с другим предрассудком, будто фашизм есть господство масс над тонко развитым меньшинством. Но мы уже говорили об этом «стереотипе», который можно назвать именно массовой глупостью культурных людей. Да простят нам эти слова, товарищ читатель, во имя нашего уважения к подлинной культуре. Она далека от копеечной аристократии выучившей свои технические формулы и ученые фразы толпы современных олухов царя небесного, но близка и дорога каждой честной душе, даже способной заблуждаться и все же стремящейся к истине как в научном, так и в общественном смысле слова. Людей, разделяющих это стремление, можно назвать интеллигенцией без всяких условностей.

---

# ИСКУССТВО И ФАШИЗМ В ГЕРМАНИИ<sup>1</sup>

---

## I.

Выше уже говорилось о том, что в господствующей мифологии современного буржуазного мира играет большую роль политическая схема, согласно которой художественная жизнь XX века является ареной борьбы между двумя основными силами – с одной стороны, свободное творчество, представленное множеством модернистских течений, с другой – «конформизм» так называемых тоталитарных государств, где признается только вкус неразвитой массы, требующей натуралистического изображения. Едва ли можно отрицать тот факт, что эта схема вбивается в головы людей всеми средствами распространения. Ясно также, что все походы против конформизма в искусстве направлены против социалистических стран, которые буржуазная пропаганда относит к «тоталитарным». А для того чтобы бросить тень на принятую в этих странах, хотя и не всегда осуществляемую на деле, идею высокого реалистического искусства, ставят знак равенства между традиционной формой изображения действительности и фашизмом.

Согласно этой схеме, которая уже получила характер готового стереотипа, старый конфликт новаторов и тол-

---

<sup>1</sup>Опубликовано в сборнике статей *Мих. Лифшица* «Искусство и современный мир», М.: 1973 (1-е изд.); 1978 (2-е изд.). Последующие сноски принадлежат Мих. Лифшицу (сост.).

пы переходит в протест против фашизма, а потому творения современного авангарда являются формой борьбы против фашистской идеологии или, по крайней мере, несовместимы с ней. Но почему, собственно, мыслящий современник, имеющий понятие о том, как обманчивы такие стереотипы, должен верить этим сказкам? И как они могли распространиться в нашем обиходе, если бы их не поддерживали старые специалисты по превращению сознательных людей в «едино стадо»?

Читатель уже мог с достаточной достоверностью убедиться в том, что утверждение наших отечественных специалистов по программированию серого вещества, будто в искусстве фашистской Италии господствовал «грубый натурализм», ни в коей мере не соответствует фактам. Противоположность фашистской идеологии, созданной Муссолини, и эстетики европейского авангарда не подтверждается примером Италии. Напротив, здесь ясно выступает их естественная историческая связь, затемненная в других случаях привходящими обстоятельствами. Более трудный вопрос представляет собой положение искусства при гитлеровском режиме 1933–1945 годов.

Это различие непосредственно объясняется тем, что в романских странах издавна существует сильная струя политического анархизма. Она сыграла большую роль и в развитии «анархизма справа», то есть тех мелкобуржуазных настроений, из которых выросла доктрина Муссолини, принятая на время как удобное средство для удушения народных масс крупным капиталом Италии. Совершенно естественно, что в идеологии и политике итальянского фашизма также играли большую роль анарходекадентские элементы различных оттенков, не исключаяющих поворот к «наследию предков» и «отечественной почве».

Другое дело – Германия. Здесь анархизм не имел прочных корней, и настроения мелкобуржуазного обывателя, даже *взбесившегося* под влиянием ужасов капи-

тализма, носили более традиционный мещанский характер. У немцев «переоценка всех ценностей» в духе Ницше легко уживалась с доморощенной националистической активностью читателей журнала «Die Gartenlaube» или участников «юношеского движения» начала века. Отдельные центры богемы, как Мюнхен, играли и здесь большую роль в процессе отбора вождей и программ. Праворадикальные кружки и секты, созданные последователями поэта-символиста Стефана Георге, воинствующими декадентами типа Мёлера ван ден Брука или Эрнста Юнгера, экспрессионистами, как Ганс Йост и Эмиль Нольде, одним словом – вся эта «революция справа», имевшая на своей стороне таких попутчиков, как поэт Готфрид Бенн и философ Мартин Хайдеггер, внесла свой вклад в нацистскую идеологию. Но не менее сильны были также более примитивные «национально-народные» (völkische) истоки гитлеризма тридцатых годов, представленные в области искусства старым демагогом, большим специалистом по расовой гигиене, художником и архитектором Паулем Шульце-Наумбургом. Это было вульгарное «черносотенство».

В силу ряда причин, характерных для немецких условий, радикальный, нонконформистский характер первоначального бунта «крови и почвы» здесь быстрее и резче, чем в фашистском движении Италии, сменился «нормализацией», то есть ограничением анархического элемента погромной кампанией против «расово чуждых элементов» и подчинением *новаторов справа* общей линии германского империализма. Этот процесс был мною изображен по свежим следам в одной статье 1933 года, на которую я здесь позволю себе сослаться<sup>2</sup>.

Таким образом, немецкий фашизм имеет свои особенности, типичные для него, но не обязательные для

---

<sup>2</sup>«Иоганн-Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения». Перепечатано в сб. «Вопросы искусства и философии». М., 1935, с. 72–74.

подобных явлений в других странах. Схема, созданная буржуазной пропагандой после второй мировой войны, опирается именно на эти особые черты, однако даже в более узких пределах немецкого фашизма (или нацизма) она не отвечает действительным фактам.

Это верно, что после долгих колебаний партия Гитлера определила свою позицию по отношению к художественной интеллигенции нового типа как враждебную и с присущим нацизму методическим изуверством принялась искоренять «левые» течения. Но такой поворот совершился не по инициативе этих течений и не потому, что в их бунте против классической традиции было что-то непримиримое с фашизмом. Он совершился также не потому, что «левая» позиция в искусстве делала эти течения «культурбольшевизмом», как шумели гитлеровские агитаторы. Он совершился по очень простой причине – в Третьей империи такие гонения имели свою политическую целесообразность. Практические основания для того, чтобы объявить войну французскому и немецкому модернизму, у Гитлера были. Но отсюда очень далеко до тех тенденциозных выводов, которые делает из подобных факторов ходячая лжетеория.

*Во-первых*, гонения против экспрессионизма и других подобных школ европейского авангарда не отрицают тот исторический факт, что нацистский «миф двадцатого века» был подготовлен всем развитием модернизированной буржуазной мысли, насыщенной до краев авангардистскими фразами. Нацисты сами считали себя новаторами и всячески стремились доказать свое отличие от традиционной идеологии кайзеровской Германии. «Мы те, кто вернет юность миру», – сказал Гитлер Раушнингу<sup>3</sup>. С этой позиции нацистская литература оспаривала даже лавры итальянского фашизма, стараясь показать, что программа немецкого национал-социализма более последовательна в деле решительной ломки

---

<sup>3</sup>*Herman Rauschnig. Gespräche mit Hitler. Zürich, 1940, S. 78.*

старой культуры. Примерами могут служить вышедшие в одном и том же 1931 году нацистские сочинения Отто Бангерта и Экарта Вайнрейха. Так, Вайнрейх защищает преимущества немецкой «консервативной революции» следующим образом. «Лишь тот смеет назвать себя консервативным, у кого в решающий момент хватит мужества, чтобы порвать со старыми формами и настроениями, чтобы целиком отдаться тому совершенно новому, которое он ощущает в себе»<sup>4</sup>. Все это, разумеется, чистые фразы, но характерные для формального новаторства всей буржуазной мифологии XX века.

Любопытно, что такой враг нацистов и убежденный сторонник литературного авангарда, как Альфред Дёблин (для него даже Томас Манн – это «феодалная литература»), считает национал-социализм биологической утопией, заразившей немецкий народ массовой паранойей, несбыточной мечтой о будущем. Поэтому тот факт, что нацизм старался создать себе пышную генеалогию, обращаясь не только к Ницше и Вагнеру, но и к Гердеру и дальше вглубь истории, до самых мистических времен, кажется Дёблину совершенной нелепостью. «Это смешно до бурлеска, что антиисторическая, революционная современная идея (*moderne Idee*) составляет себе родословную. Это указывает на открывающуюся непрочность и на то, что эти люди несут в себе старобуржуазные, феодальные элементы. Они допускают целый ряд таких слияний, их обременяет тяжкое наследство. И это сказывается»<sup>5</sup>. Таким образом, беда нацистов в том, что их отрицание традиционного наследства было недостаточным?

За последние годы серьезная исследовательская литература на Западе много сделала для выяснения того несомненного факта, что грубые агитационные формулы

---

<sup>4</sup>*Eckart Weinreich*. Die Nation als Lebensgemeinschaft. München, 1931, S. 72–105.

<sup>5</sup>*Alfred Döblin*. Die literarische Situation. Baden Baden, 1947, S. 26.

нацизма были подготовлены большим антидемократическим движением идей. Это движение, получившее новый импульс в период Веймарской республики, извлекло все возможные реакционные выводы из отталкивания от прежних общественных идеалов, которое совершалось сперва под знаменем либерального и анархического новаторства. Действительно, кто может отрицать, что в духовных сдвигах, превративших «страну поэтов и мыслителей» в страну Дахау и Бухенвальда, сыграли громадную роль декадентское ницшеанство, «философия жизни», релятивизм ценностей и прочие сверхпередовые и в то же время принципиально реакционные идеи, вошедшие тогда в обиход немецкой профессорской политики?<sup>6</sup>

Много верного написано за последние годы об иррационализме как преобладающей черте буржуазной общественной мысли веймарской эпохи, замене научных идей откровенным мифотворчеством и других явлениях этого типа, получивших особенно яркое, политически активное преломление в различных сектах «консервативной революции» и неоромантики. Хорошо известно, что немецкий экспрессионизм сложился под исключительным влиянием философии Ницше, особенно в той ее версии, которая была предложена теоретиком «художественной воли» и «северной абстракции» – Вильгельмом Воррингером. Результаты этого движения вышли из-под контроля его пророков. Но так уж бывает на этом свете, и даже почтенный Хельмут Кун, которого во всяком случае трудно подозревать в сочувствии коммунистам, находит, что согласно закону

---

<sup>6</sup>Здесь не место для выставки учености, и я ограничиваюсь ссылкой на две содержательные работы. Таковы, при всех своих недостатках, исследования *K.Sontheimer. Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik 1924–1928. Düsseldorf, 1967*; *Hans-Helmut Knütter. Ideologien des Rechtsradikalismus im Nachkriegsdeutschland Bonn, 1961.*

возмездия некоторые из этих пророков и попутчиков нацизма получили свое по заслугам<sup>7</sup>.

*Во-вторых*, нельзя упускать из виду, что в ходе той кампании, которую итальянские фашисты называли «нормализацией», а гитлеровцы «унификацией» (Gleichschaltung), гонениям подверглись не только немецкие экспрессионисты, но и многие убежденные последователи нацизма, самые тесные союзники Гитлера во всех областях идеологии и политики. Одни из них сами отошли в сторону, испуганные тем, что получилось на деле из их реакционных фантазий, другие бежали на Запад, третьи впали в немилость и тихо жили в провинции, четвертые были застрелены, пятые сидели в тюрьме, как идеолог «универсализма», соперник Розенберга Отмар Шпанн<sup>8</sup>.

Отсюда, разумеется, вовсе не следует, что все эти деятели модернизированной реакции, правые авангардисты немецкого типа, свободны от исторической, а иногда и более прямой ответственности за подготовку фашистского варварства. Ведь даже идеи первооткрывателя формулы «Третья империя» – Мёлера ван ден Брука подверглись критике в Германии тридцатых годов, когда его реакционная утопия стала грубой реальностью. Причудливы были судьбы многих экспрессионистов нацистского направления, как Арнольд Броней.

*В-третьих*, вопреки существующей легенде, раскол между национал-социализмом Гитлера и модернистскими школами в искусстве никогда не был полным. Еще в 1933 году Геббельс провозгласил: «Начала экс-

---

<sup>7</sup>Сошлемся на его обширную статью о национал-социалистической идеологии в новейшей англо-американской философской энциклопедии «Encyclopedia of Philosophy» (vol. III).

<sup>8</sup>Отмар Шпанн, один из основателей нацистского «Союза борьбы за немецкую культуру», находился в заключении с 1938 по 1945 год. Этот «мученик фашизма» пережил Розенберга благодаря разгрому гитлеровской армии советскими войсками.

прессионизма имели здоровый характер, ибо само время заключало в себе нечто экспрессионистическое»<sup>9</sup>. Было ли это личным мнением Геббельса, чьи связи с литературными кружками экспрессионистов достаточно известны? Пишут о разногласиях между двумя ведомствами гитлеровской пропаганды. Разногласия, конечно, существовали, но это вовсе не означает, что оценка экспрессионизма в речах и писаниях Розенберга чем-нибудь существенным отличалась от позиции Геббельса.

Лично Розенберг ненавидел своего более счастливового соперника, которому вместе с Риббентропом и Дитрихом удалось оттеснить его на задний план в лакейской фюрера. Такие вещи не прощаются. Пользуясь своим положением в аппарате нацистской партии, Розенберг в свою очередь старался очернить министерство пропаганды Геббельса, обвиняя его в цензурных упущениях и сотрудничестве с тайными врагами нацизма. Секретная переписка двух политических боссов, опубликованная в документальном издании Полякова и Вульфа<sup>10</sup>, показывает, что «уполномоченный фюрера по наблюдению за всем мировоззренческим просвещением и воспитанием партии» имел намерение разоблачить или, по крайней мере, уязвить Геббельса, напомнив ему старые связи с литературной богемой (кружком Эверса, автора «Мандрагоры») и оппозицией экспрессионистов. В личной борьбе все может пригодиться. Однако сам Альфред Розенберг высказывал уважительные суждения об экспрессионизме, и это легко подтвердить документальными свидетельствами.

Автор одной удивительной статьи, которая выводит успехи Гитлера и его шайки из первобытного стадного сознания масс, пишет, что Розенберг еще в «Мифе XX столетия», увидевшем свет в 1930 году, «резко выска-

<sup>9</sup>*Franz Leschnitzer. Von Borne zu Leonhard. 1966, S. 139.*

<sup>10</sup>*Leon Poliakov und Josef Wulf. Das Dritte Reich und seine Denker. Berlin (West), 1959, S. 34.*

зался против экспрессионизма и заявил, что идеалы арийского искусства следует искать у древних греков и германцев»<sup>11</sup>. Я не стану здесь разбирать фантастический взгляд автора этой статьи на первобытную мифологию и фашизм (это может увести нас слишком далеко в сторону), что же касается отношения Розенберга к экспрессионизму и греческой классике, то приведенные слова освещают его неточно, а потому неправильно. Этот вопрос требует более подробного разбора.

Из материалов Нюрнбергского процесса видно, что Розенберг считал началом своей политической деятельности 1919 год. К этому же году относится любопытный документ – набросок эстетической теории, сделанный им в Мюнхене, где он оказался после бегства из революционной России. Общие места европейского модернизма, изложенные в наброске Розенберга, рисуют бывшего ученика московской Школы живописи, ваяния и зодчества убежденным сторонником философии искусства Воррингера, которая, впрочем, уже превратилась после войны в обычный фольклор «левых» течений<sup>12</sup>.

Если бы кто-нибудь изложил эти общие места, не называя имени Розенберга, то, разумеется, все поклонники «современного вкуса» хором воскликнули бы – прекрасно! Этими словами я вовсе не хочу сказать, что они подобны Розенбергу. Я хочу только сказать, что фашистская идеология вышла не из «бараньего» сознания обывателя, как пишет цитированный мною автор, а из реакционных идей, развившихся в европейской общественной мысли по мере ее отказа от демократического наследия эпохи подъема буржуазного общества. Вот и все. Вы можете найти такие идеи у многих представителей интеллигенции XX века, независимо от их политической биографии,

---

<sup>11</sup>А. Гулыга. Пути мифотворчества и пути искусства (заметки социолога). – «Новый мир», 1969, № 5, с. 230.

<sup>12</sup>См.: *Leon Poliakov und Josef Wulf. Das Dritte Reich und seine Denker.* S. 11–15.

например у Адорно или Маркузе, которые считаются заклятыми врагами фашизма и действительно относятся к числу его постоянных литературных противников, не понимая того, что их собственная мысль имеет отношение к той умственной атмосфере, в которой неизбежно и с определенной логической последовательностью происходит реставрация темных идей.

Мало того, при современной идейной неразберихе такие мотивы под благовидной внешностью могут проникнуть даже в умы людей, примыкающих к самым передовым движениям нашего времени. Логическая последовательность не является естественным свойством человека, да и в обществе чистые типы так же трудно найти, как идеальный газ в природе. Но для того и существует теория и вытекающая из нее научная критика, чтобы бороться с наплывом ложных представлений, которые часто навязываются внешней обстановкой и становятся тем, что Маркс называл «объективными представлениями», идеологией в дурном смысле слова, превратным сознанием. Не будем переоценивать возможности теории, скажем только, что она очень мстительна – каждое затемнение ее, как на рентгеновском снимке, чревато большими последствиями.

Итак, вот в кратком изложении схема Розенберга. Эстетическое наслаждение рождается из «свободно формирующей воли», которую бессознательно ощущает в себе каждый человек. Наиболее полное выражение эта бессознательная *воля к форме* находит в творчестве художника. Обычному человеку не дано «проецирование собственного Я вовне», но он следует в этом за художником и лишь потому отдает предпочтение одному типу формы перед другим, что в нем самом есть непосредственное переживание собственной активности, ясное как солнце. Чем больше выражена личность и ее характер, тем определеннее выбор формы и ее носителей в мире искусства. «Для этого, конечно, требуется полный отказ от всякой традиционной условности и эмпириче-

ских суждений». Если зритель понял «художественную волю», лежащую в основе данного произведения, ему понятен и подлинный смысл линий, красок, светотени в художественном целом.

Как видите, будущий автор «Мифа XX столетия» уже в начале своей деятельности усвоил всю фразеологию определенной теории искусства. Искусство выводится здесь не из сознания и воспроизведения объективного мира, а из неудержимой, заложенной в художнике внутренней воли. «Ибо так мне благоугодно», – как писали в своих указах французские короли. Переход к идее первенства иррациональной воли совершился в западной философии, начиная с Шопенгауэра. Розенберг несколько исправляет этот взгляд в духе Воррингера, который опирался на Ницше. Воля приобретает здесь более субъективный характер, враждебный внешнему миру и познанию его. Далее Розенберг проводит различие между волей в эмпирическом смысле (Wille) и «внутренним стремлением художника» (Kunstwollen), а этому различию соответствует деление на «форму» и «формирование» (Formung). Последнее имеет более активный оттенок. Рекомендую вниманию наших противников «познания в образах», «гносеологизма» и прочих опасностей следующее изречение Розенберга: «Форма есть продукт искусства, при возникновении которого главной побудительной причиной было познание. Там же, где господствует формирование, преобладающую роль играло внутреннее стремление». В современных версиях той же темы, например у Мальро, которому самым жалким образом подражает Гароди, формирование есть «креация», а форма – натурализм и эпигонство.

Из дальнейшего текста карманной эстетики Розенберга следует, что «формирование» это *внутренняя форма* – понятие, введенное в немецкую мысль Гете, который заимствовал его у Шефтсбери (inward Form). Мысль о существовании внутренней формы, тесно связанной с развитием содержания, глубока, и недаром

Гегель принимает ее как один из принципов своей логики и философии искусства. Но в отличие от классической традиции, искусствознание нового типа, чьим отпрыском является Розенберг, рассматривает эту внутреннюю форму как «проецирование вовне» изначальной субъективной силы, подчиняющей *внешнюю форму*, воспринятую нашим чувством, закону воли художника. «Познание, – пишет Розенберг, – имеет всегда более объективную природу, чем внутреннее стремление (Wollen), которое более индивидуально. Таким образом, на одной стороне оказываются познание, более объективный стиль и форма, а на другой стороне – внутреннее стремление, индивидуальный стиль и формирование».

До сих пор все эти схемы, растущие из общего корня модернистского искусствознания, кажутся совершенно невинными, по крайней мере в политическом отношении. Нет в них и привкуса расовой теории. Весьма возможно даже, что термин «формирование» Розенберг заимствовал у «расово чуждого» Зиммеля<sup>13</sup>. Но под конец копыто дьявола все же дает себя знать.

Распад на два полюса – *внутреннего стремления и внешней воли*, близкой к познанию, или *формирования и формы* сводится у Розенберга к антагонизму двух расовых начал. «Ужасающая сила и цепкость семитско-иудейской воли, – пишет будущий автор «Мифа XX столетия», – происходит из того, что стремление и познание здесь целиком поставили себя на службу воле, и никакими тенденциями, направленными в другую сторону, с этого пути не могут быть сбиты. Отсюда проистекает также то обстоятельство, отмеченное уже выше, что еврей является материалистическим монистом»<sup>14</sup>.

Обязательны ли такие выводы для последователей эстетики субъективного выражения, «проецирования

<sup>13</sup>См.: *Georg Simmel. Die historische Formung. Logos, Bd. VII, Heft 2.*

<sup>14</sup>*Leon Poliakov und Josef Wulf. Das Dritte Reich und seine Denker, S. 15.*

вовне», отвергающей классический принцип мимезиса, то есть изображения действительности в искусстве? Во-все не обязательны. Но они вполне возможны, ибо такова природа этой теории. В самом деле, если сознание художника свободно от контроля объективной истины и его творчество представляет собой иррациональный поток внутренних усилий, направленных против мира познания и эмпирической воли, то естественно, что носителем этого творческого начала является избранная часть человечества, а ее привилегии не подлежат изменению посредством каких-нибудь общих критериев или норм. Вы можете рисовать себе эту элиту в виде авангарда новаторов или в виде избранной расы – это уже дальнейший вопрос.

Человек не произошел от обезьяны. Он имеет с ней общего предка – не более. Но согласитесь, что наличие общего предка имеет прямое отношение к природе двух биологических разновидностей, как бы далеко они ни разошлись друг с другом. То же самое в мире идей. «Левый» и «правый» авангардизм смешивать нельзя – их никто и не смешивает, пока речь идет о политических выводах. Но и «левый» и «правый» авангардизм имеют общего предка, и любая авангардистская болтовня о «массовом сознании» не может отменить этот факт. Не обижайтесь поэтому, когда вам указывают на конкретные, реально осязаемые корни программных идей фашизма.

Мы видели, каков был старт будущего кардинала нацистской иерархии – Розенберга. Проследим теперь самым кратким образом дальнейшую судьбу его правого авангардизма. В качестве редактора официального органа нацистов «Фёлькишер Беобахтер» Розенберг писал в передовой статье этой газеты 10 мая 1923 года: «Народно-национальное движение с полным правом определяет себя как духовное и в то же время политическое направление, которое порвало с распавшимися государственными представлениями, выраженными во многих переживших себя формах жизни и искусства.

Оно хотело бы открыть дорогу всему живому и рвущемуся вперед». Однако в самом нацистском движении, объясняет автор статьи, есть силы, препятствующие такой политике. То, что известно под именем «народно-национального искусства» (völkische Kunst), носит слишком косный характер, ему не хватает именно убеждения в том, что для современного национализма никакие традиции прошлого не действительны.

«Бросив беглый взгляд на живопись, – продолжает Розенберг, – мы сразу заметим печальное явление – взоры большинства наших народно-национальных художников обращены к Дюреру или даже, к Людвигу Рихтеру, Арнольду Бёклину или Гансу Тома». Думают этим «подражанием старой форме» подчеркнуть народный характер своего искусства, а получается нечто консервативное. «Представители всего этого направления не понимают поэтому требований современности, и мы слишком часто встречаемся у них с отрицанием всего художественного движения сегодняшнего дня. Эти художники делают то же самое, что в политической области консерваторы по отношению к рабочему движению. Вместо того чтобы прислушаться к ритму современности, стремлениям нового времени, люди закрываются от всего мира своими книгами, своими академическими штудиями обнаженной натуры, своими картинами, рисунками и гравюрами прежних эпох и возмущаются, замечая повсюду признаки хаотического движения».

После этой красноречивой тирады – она ничем не отличается от миллиона подобных фраз в обычном вкусе авангардизма любой формации – редактор «Фёлькишер Беобахтер» переходит к выводам. Нужно взять в свои руки «устремление эпохи к видению новой формы», иначе это «видение» попадет в руки «иудейского марксизма», как уже попало в его руки рабочее движение вследствие консервативной рутины прежних националистических вождей. Новые фюреры не консервато-

ры, они – авангардисты высшей расовой марки. Вот что хочет сказать нацистский автор своей демагогией.

«Тепло ли тебе, молодница?» – этот вопрос относится ко всем праздно болтающим о новых формах видения мира и прочих банальностях современного словаря прописных истин. Кто вам сказал, что Геббельсу и Розенбергу были недоступны эти новаторские фразы? Смешной предрассудок. Они сами выросли из этой риторики и, разумеется, могли бы обучить ей каждого. Но как же все-таки Розенберг оценивал экспрессионизм? Мы еще не знаем этого. Верно ли, что он советовал обратиться лучше к грекам и германцам?

Прежде всего – искать «идеалы арийского искусства» у германцев вовсе не значит высказываться против экспрессионизма. Скорее наоборот. Особое «германское видение мира» было принято немецким искусствознанием двадцатых годов в качестве оправдания новой живописи с ее отказом от реалистической традиции и обращением к активной форме. Основы этой популярной теории были заложены сочинениями уже упомянутого выше Воррингера и книгой виднейшего немецкого мыслителя начала века – Зиммеля о Рембрандте, вышедшей в 1916 году. Люди, которым не нужно все это рассказывать, знают, что именно северный динамический принцип формы выдвигался в те времена как антитеза «натурализму» и «классике», способным только к пассивному изображению мира. Можно было бы привести немало примеров таких исторических фантазий, но будем держаться ближе к теме и вернемся к Розенбергу.

Существует, писал он, два типа эпох. «История искусства – как всякая история – знает эпохи, когда преобладает стремление к форме и гармонии, и другие эпохи, когда преобладает стремление к ломке всех предшествующих так называемых художественных норм». Здесь, как и в других местах, в течение всей своей последующей деятельности Розенберг допускает относительное значение классики, но основной жар души он отдает

динамизму новаторских, дисгармоничных эпох. Романское искусство и готика, Ренессанс и барокко, классицизм и романтика... В этом ряду, расположенном по известной схеме, находит себе место, с точки зрения Розенберга, и современное искусство, в частности экспрессионизм. По существу, мы имеем здесь дело с выражением главного в нашей эпохе – стремлением к беспощадной ломке всех традиционных форм. Экспрессионизм есть новое повторение «готически-романтических стремлений». В качестве такового он свят. Плохо только его дурное применение расово чуждыми элементами. Да и этот отрицательный эпизод стал возможен только потому, что консервативные националисты в живописи не оценили по достоинству необходимый поворот к новому видению мира и предоставили его злой воле вышеуказанных элементов. Нет, было бы неправильно сказать, что Розенберг высказывался против экспрессионизма. Он – за него, за хороший немецкий экспрессионизм. Чтобы рассеять всякие сомнения, приведем собственные слова редактора «Фёлькишер Beobachter».

«Экспрессионизм как существенная тенденция бесспорно соответствовал чаяниям нашего времени; экспрессионизм, каким он стал, есть доведенная до безумия карикатура на самого себя. Нужно уметь проводить это различие, если мы хотим научиться понимать живопись сегодня. Недопустимо с фарисейским высокомерием произносить приговор над всей новой эпохой. Мы должны, напротив, освободить все одаренные натуры, изменившие самим себе вследствие отравления колодцев духовной жизни. Современная эпоха имеет больше прав требовать выражения, чем пустые мечты и вздохи о мертвом художественном прошлом».

Как видите, Розенберг был не только поклонником «видения новой формы» вообще, он был также мастером дифференцировать экспрессионизм. Ну что же, скажут нам, пусть он берет своих, реакционных экс-

прессионистов, а мы возьмем своих – революционных. Эта постановка вопроса соблазняет своей простотой, но она возможна только в далекой абстракции, пока мы не касаемся действительной истории искусства и конкретных художественных индивидуальностей. Кроме того, она смешивает вопрос о политических взглядах художника с оценкой его идейно-художественной позиции. Между тем здесь есть определенное различие, известное не только искусству. Мы знаем, что марксист Жюль Гэд опустил до оправдания империалистической войны, а идеалист Жорес пал от руки убийцы, как борец против нее. Это противоречие не случайно, и все же марксизм есть передовое мировоззрение, а идеализм – реакционное. Оценка прямых политических выводов не отменяет общей оценки более глубоко лежащих идейных различий, в противном случае мы превратились бы в циников-прагматистов, не признающих самостоятельной объективной ценности истины ни в форме философского мировоззрения, ни в форме художественного образа.

Словом, кроме различной оценки немецких художников-экспрессионистов по их отношению к войне и демократии, есть еще вопрос об оценке общего корня, из которого они выросли как художники, деятели искусства; Розенберг оценивает его положительно, излагая свои основания. Напротив, марксист, верный своему знамени, не может оценивать такие движения положительно, несмотря даже на то, что из них вышли некоторые деятели, примкнувшие к коммунистическим партиям. Не может – ибо, вопреки апологии Розенберга, такие движения по самой своей природе, то есть идейно-художественной направленности, не прогрессивны, а реакционны. Чтобы доказать обратное, нужно было бы перевернуть вверх дном всю марксистскую традицию. Сделайте это, если сумеете, но сделайте это открыто или, по крайней мере, не называйте себя марксистами, не пользуйтесь марксистской фразеологией для защиты

идей, не имеющих ничего общего с мировоззрением Маркса и Ленина.

Отсюда видно, что решить вопрос об оценке экспрессионизма в целом посредством отрицания самого вопроса нельзя, ибо нельзя избежать оценки экспрессионизма как общего корня, из которого выросли разные ответвления и побеги этого дерева. Розенберг в своем роде более последователен, чем некоторые наши марксисты. Он прямо настаивает на том, что «освободить все одаренные натуры» экспрессионизма – значит вернуть это течение к его здоровой основе. А вы что скажете? Здоровая это *основа* или нет? И когда изменили себе «одаренные натуры»? Когда они отклонились от хорошего экспрессионизма или, наоборот, с того момента, как они вступили на этот путь? Отделяться пустыми словами легко, но это не значит думать.

Мне скажут, что 1923 год – предыстория нацистского движения, начало его. Можно ли пользоваться материалом этого периода для характеристики отношения нацистских лидеров к экспрессионизму? Вопрос серьезный. Но, во-первых, чтобы понять любое явление, нужно взять его исторически, в его истоках, ближе к началу. Так принято в той литературе, которая пользуется диалектическим методом. Во-вторых, с вашего разрешения, цитаты, приведенные мною выше, взяты из сборника статей Альфреда Розенберга, изданного в 1943 году, то есть за два года до окончательного крушения Третьей империи<sup>15</sup>. Отсюда видно, что «уполномоченный фюрера» сохранил свой прежний взгляд на экспрессионизм, по крайней мере в теории, и это не мешало его сочинениям считаться руководящими в нацистском государстве.

Однако вернемся к более ранним временам. Чтобы не задерживать читателя, пройдем мимо написанной Розен-

---

<sup>15</sup>См: *Alfred Rosenberg. Schriften aus den Jahren 1921–1923.* München, 1943.

бергом биографии поэта Дитриха Эккарта, одного из основателей нацистской партии, автора декадентской драмы «Лорензаччо», поклонника Шопенгауэра, морфиниста, антифеминиста и антисемита. Ему принадлежат известные слова «Восстань, Германия!», ставшие лозунгом наци (из стихотворения Эккарта «Sturm, Sturm, Sturm!»). Отметим только, что и в этой книжке, написанной в 1928 году, Розенберг является перед нами во всем блеске своей модернистской демагогии, включая сюда обычные выпады против мещанства и конформизма (Uniformierung). Дитрих Эккарт выступает перед читателем этой биографии в роли «бунтаря, оригинальной натуры, страстной, ярко выраженной, благородной и жестокой»<sup>16</sup>.

Но обратимся к «Мифу XX столетия», в котором, по словам А. Гулыги, Розенберг решительно осудил экспрессионистов и призвал арийское искусство искать свои идеалы у греков и германцев. Книга Розенберга считалась библией нацистского мировоззрения, и, может быть, из отвращения к ней А. Гулыга недолго держал ее в руках, иначе трудно себе представить, как могло у него возникнуть столь авторитетное и в то же время столь одностороннее суждение.

Нельзя сказать, что это суждение совершенно неправильно, ибо за время с 1923 по 1930 год модернизм Розенберга подвергся некоторому охлаждению. Свойством всякой беспринципной лжетеории является то, что ее всегда можно повернуть в любую сторону, не меняя существа дела. В своем «Мифе» Розенберг высказывается по отношению к модернистским исканиям современной формы более осторожно, более консервативно. Это объясняется новой политической ситуацией, возникшей в конце двадцатых годов. Определив свою особую линию в отличие от более традиционной «народной» реакции (Völkische), нацисты активно искали теперь

---

<sup>16</sup>Alfred Rosenberg, Dietrich Eckart. Ein Vermachtnis. 7. Auflage, 1942.

поддержки у всей официальной консервативной Германии, стараясь доказать, что они не секта правых анархистов, а солидная политическая партия. Розенберг был поставлен во главе «Союза борьбы за немецкую культуру», поддержанного многими видными представителями академического мира, которым казалось ближе традиционное «народно-национальное искусство». С другой стороны, сторонники экспрессионизма в нацистской партии уже явно тяготели к сопернику Гитлера – Отто Штрассеру. Оценка экспрессионизма стала разменной монетой в борьбе фракций, и твердый гитлеровец Розенберг, сделав свой выбор, должен был наступить на горло собственной песне.

В «Мифе XX столетия» действительно много места занято всякой эстетической галиматьей на тему о греческом искусстве и германском северном начале. Что касается последнего, то мы уже видели, что рассматривать его как антитезу экспрессионизма Розенберг не мог. Греческая классика является в его глазах более слабым выражением того же германского принципа активной формы. Слабой стороной всякой классики осталось для него чрезмерное спокойствие, недостаток северного динамизма. Все это было основано на очень бедной мысли, заимствованной, как мы уже говорили, из ходячих схем модернистского или, если угодно, формалистического искусствознания начала века. В конце концов этот северный динамизм есть даже в солидно-академической системе понятий Вельфлина (1915). Но самое большое влияние оказал на Розенберга Шпенглер с его идеей германского происхождения микенской культуры и роли северных завоевателей в Древней Греции. В основе своей все это восходит еще к Чемберлену, известному теоретику «арийского мировоззрения». Тридцатые годы были расцветом всяких умствований на эту тему, которыми занимались примкнувшие к гитлеризму историки древности и археологи, в том числе и довольно крупные, как Шухардт.

Густой раствор декадентских фраз, скрепляющий исторические схемы Розенберга, несет в себе, разумеется, насквозь фальшивый элемент неоклассики, напоминающий те явления, которые были и в стиле «модерн», у французских «наби» и, наконец, в итальянском искусстве двадцатых-тридцатых годов при Муссолини. Но если А. Гулыга думает, что «Миф XX столетия» написан в защиту академического классицизма или хотя бы немецкой традиции Винкельмана, Лессинга, Гете, то он сильно ошибается. Ничего подобного у Розенберга нет и даже совсем, совсем наоборот.

Можно презирать Розенберга, он этого вполне заслуживает, но трудно отвлечься от реального факта – «Миф XX столетия» является вульгарным преломлением философствующего немецкого искусствознания, которое автор этой нацистской пакости впитал в себя отчасти непосредственно, отчасти через Шпенглера. Мысль Шпенглера вообще служила в те времена как бы передаточным механизмом между реакционными идеями клуба господ и хриплыми выкриками наци.

Вот почему Розенберг не мог и не хотел проповедовать что-либо похожее на классицизм старого типа. Уже в конце прошлого века и в первые годы нынешнего столетия немецкое искусствознание развивалось под знаком бунта против классической эстетики, и этот бунт принял даже слишком демонстративный, показной характер. Борьба против классической эстетики во времена Ригля и Воррингера, Вельфлина и Шмарзова было уже в сущности смешно, ибо никакой классической эстетики давным-давно не было. Еще в середине XIX века ее сменила эклектическая каша позитивистских и формалистических методов. Однако борются же современные модернистские течения в искусстве против «академизма», хотя его, по крайней мере на Западе, давным-давно не сыщешь даже при помощи электрического фонаря!

Новое немецкое искусствознание отвергло традицию Винкельмана, жившего еще в эпоху париков и ко-

сичек, его преклонение перед бессмертной красотой греческой классики. В противовес общим нормам красоты было признано суверенное право множества исторических, национальных и местных стилей на самостоятельное и равное существование. В мире искусства нет ни расцвета, ни упадка, есть только абсолютное своеобразие субъективной «художественной воли», или «души» (как у Шпенглера), каждой особенной, замкнутой в себе культуры, и лишь типология взаимно-противоположных способов понимания формы вносит в изначальное многообразие стилей некий общий порядок. Большую роль в этом бунте против диктатуры гипсовой античности сыграла именно пламенная защита «германского начала», стремящегося в бесконечность и неспособного подчиниться господству вечных канонов и норм. С внешней стороны ученые фразы противников классической эстетики носили дерзкий, революционный, освобождающий характер, но от всей этой немецкой «революции в искусствознании» тянуло каким-то скверным запахом, похуже того, который описан Гейне в его поэме, посвященной старым немецким порядкам («Зимняя сказка»).

Всякий авангардизм состоит из свободных фраз и ретроградных идей – такова его историческая функция как современной формы буржуазной идеологии. В критике отвлеченности классического идеала XVIII века немецкое искусствознание было, конечно, право, хотя и с большим опозданием, но та новизна, которую оно стремилось утвердить на месте вечных канонов прекрасного, несла в себе отступление от общественных идеалов лучшей эпохи немецкой культуры. «Религию греков» разделяли не только такие люди, как Винкельман, но и признанный всеми новаторами нашего времени Гельдерлин, романтик Фридрих Шлегель, особенно в молодые годы, и другие выдающиеся умы, не говоря о Гердере, Гете, Шиллере, Вильгельме Гумбольдте, Гегеле, Фейербахе и Марксе.

Что касается Маркса, то мне достаточно сослаться на слова его биографа Франца Меринга: «Своим древним грекам он всегда оставался верен и готов был изгнать бичом из храма те жалкие торгашеские души, которые хотели восстановить рабочих против античной культуры»<sup>17</sup>. Может быть, А. Гулыге не понравятся эти слова – в таком случае прошу извинить, но из песни слова не выкинешь. Можно, конечно, признать старые песни пережившими свое время и заменить их новыми. Вольному воля, но тогда и музыка будет другая.

Уже в конце прошлого столетия «верность грекам» сохранилась только в марксистском рабочем движении, да и здесь «торгашеские души» старались отречься от этой традиции, следуя общему повороту буржуазной общественной мысли. Однако вопрос имеет и другую сторону. Разве сама история искусства не расширила свой кругозор, обратившись к тем очагам художественной культуры, которые далеки от греческой классики? И разве это не было прогрессом в науке? Отчасти да, но при всех успехах, связанных, впрочем, с большими утратами, в новом немецком искусствознании было, по крайней мере, три сомнительных пункта.

*Во-первых*, классическая эстетика в лице таких ее представителей, как Гердер и особенно Гегель, прекрасно знала принцип исторического своеобразия форм, вытекающий из объективной диалектики содержания. Идея «терпимости» по отношению ко всем эпохам и стилям, как и теория «исторического диссонанса» взаимно-противоположных типов художественного сознания, были известны еще романтикам – братьям Шлегель, Вакенродеру, Тику. Речь Шеллинга «Об отношении пластических искусств к природе» (1806) предвосхитила схему классики и барокко Вельфлина. Даже недостатки нового искусствознания, отчасти заранее побежден-

---

<sup>17</sup>Ф. Меринг. Карл Маркс. История его жизни. М., 1957, с. 525.

ные в грандиозном историческом синтезе Гегеля, были с теоретической стороны возвращением к пройденным ступеням немецкой диалектики. Поэтому шумное торжество новой школы над руинами «прекрасного» – плод ученой фантазии, основанной на незнании прошлого и рекламе, вошедшей в обычай всех «новаторских» течений. В конце концов немецкая школа искусствознания в лице Дворжака вернулась к чему-то отдаленно напоминающему историзм Гегеля.

*Во-вторых*, искусствознание, вооруженное вместо исторической диалектики принципом своеобразия «художественной воли», лежащей в основе каждого стиля, могло прийти только к полному релятивизму ценностей и породило внутренний кризис, который один из выдающихся представителей этой школы – Роденвальд назвал «эстетическим политеизмом», многобожием. Пока мы настаиваем на том, что бронзовые фигурки царства Бенин нельзя рассматривать как продукт невежества в области анатомии, что африканский художник имеет свое понимание формы и свои художественные преимущества – правда на нашей стороне. Но как только из этого делается ложное обобщение, согласно которому все явления истории искусства одинаково хороши, ибо за каждым из них стоит особое «видение» мира – это уже тупик, чреватый отказом от всякой науки и мышления вообще. Наука не может существовать без общих объективных критериев. Сколько ни декламируй о равенстве всех эпох и стилей, для того чтобы совершить простую операцию, а именно – включить известный факт в число памятников искусства, подлежащих искусствоведению (а не археологии), нужно иметь общее мерило художественно-прекрасного или, по крайней мере, художественно-выразительного. В противном случае каждая мусорная куча, оставленная вымершей цивилизацией, будет иметь право на занесение ее в число сокровищ искусства рядом с Афинским акрополем.

Нечто подобное действительно говорят нынешние собиратели выразительных реликвий современного быта, найденных на свалках больших городов. Но если это искусство, то пора опустить занавес, как советуют нам пророки светопреставления. Другие, напротив, хотят сказать, что все «о'кей», ибо все может быть прекрасным, если мы к этому привыкли, а всякую привычку можно создать посредством рекламы и других средств массового внушения. При такой постановке вопроса на первый план выступают, конечно, сила, организация и способы их выражения, а не объективная истина и красота. Такой поворот заложен уже в немецком искусствоведении начала века, основанном на ницшеанской идее «воли к форме», и недаром из этого источника черпали свое вдохновение и Шпенглер, и Розенберг.

*В-третьих*, несмотря на свою полемику против всеобщих канонов и норм классической эстетики, модернистское искусствоведение вовсе не свободно от нормативного элемента. Оно только не всегда сознает его присутствие, и, наконец, сами эти нормы здесь совершенно другие. Вместо преклонения перед веком Перикла модернистское искусствоведение склоняет чашу весов в сторону всего, что является *классикой наоборот*, несет в себе дисгармонии, обратные отношения, «рвет страсть в клочки», являет глазу признаки детской незрелости или старческого гниения. Мир негативных ценностей выступает теперь на первый план, как царство подлинного творчества, в отличие от подражания природе и классической гармонии. Любая нескладица считается оправданной во имя динамики, ломающей спокойное прозябание, любое преувеличение, любая казнь человеческого глаза принимается с восторгом, и все это, наконец, поддается легкому истолкованию в духе «Мифа XX столетия». Но само по себе признание своеобразия художественной формы разных эпох и народов, известное еще со времен Гердера, вовсе не обязательно должно вести к утрате абсолютного зерна исторической ди-

алектики. В каждой солнечной системе есть центральный источник света и тепла, есть и закономерные отношения между входящими в эту систему, более или менее удаленными от общего центра планетами. Хочет этого модернизированное искусствознание или нет, но в нем тоже имеется карикатура на подобный «центризм», только сдвинутый набок, так что все это держится на грани крушения всякой ориентации, и любой шарлатан, обладающий зычным голосом, может вещать самую дикую мифологию.

Альфред Розенберг обладал зычным голосом и завидной способностью схватывать реакционную тенденцию в потоке банальностей своей эпохи. Он тоже ведет непримиримую борьбу против классической эстетики и старого немецкого гуманизма. В его «Мифе XX столетия» мы читаем: «Взгляды Винкельмана и Лессинга в наши дни никому ничего хорошего не скажут. Шиллера, Канта и Шопенгауэра большинство почитает разве только по имени». Не потому, что у них не было глубоких мыслей, пишет Розенберг, а потому, что их классические вкусы в настоящее время полностью устарели. «Все они глядели почти исключительно в сторону греков, и все они говорили еще о какой-то якобы возможной всеобщей эстетике». Если же они иногда писали об искусстве других народов, это, во всяком случае, противоречило их собственным принципам. Над всем старым пониманием искусства тяготело «проклятие греческого, вернее, позднегреческого масштаба». Великая ошибка XIX века состояла в том, что он больше интересовался словами художника, чем его произведениями. Теперь, наконец, открывается время, когда словесная эстетика – эстетика единой всеобщей красоты – осталась позади.

Ничего самостоятельного в этих рассуждениях специалиста по «мировоззрению национал-социалистической партии» нет. Все это до последнего оттенка можно найти в литературе немецкого искусствознания и мо-

дернистских течений XX века. Единственное, что до некоторой степени, хотя и не полностью, принадлежит именно национал-социализму – это грубый расовый поворот, который придал своей критике классической традиции Розенберг.

Все представители этой традиции, пишет нацистский автор, прошли мимо «расового идеала красоты и расовых ценностей». Связь идей здесь совершенно ясна. Если верно, что всеобщего объективного и, следовательно, принадлежащего всему человечеству мерила художественной ценности не существует, как пыталась уже доказать теория множественности замкнутых культур и стилей, обладающих собственным типом формы, собственным видением мира, то расовый солипсизм неизбежен. Он является естественным следствием распада общечеловеческой истины на множество несообщающихся между собой субъективных потоков слепой, но активной деятельности. Каждый борется за свое – германское видение мира биологически сильнее других и потому является самым плодотворным.

Вот почему выдавать напыщенные речи Розенберга о греческой классике за возвращение к традиционному античному идеалу – это значит играть словами. Греческое искусство отнюдь не является в «Мифе XX столетия» общим идеалом человечества. Такого идеала нет. Есть только расовый идеал. Греческое начало – одна из сторон расовой воли германцев. Оно выражает внешнюю статику северной расы, внутренняя динамика принадлежит германскому Западу. Нужно быть очень наивным человеком, чтобы не видеть за всей этой аптекарской рецептурой его политического содержания. В силу своей формальности, то есть именно в силу отсутствия действительно народного содержания, национал-социалистическая революция нуждалась в подобной системе политических символов, которая в любой момент, в любую минуту могла выдвинуть на первый план либо «статику» традиционного порядка буржуазной государст-

венности, либо «динамику» штурмовиков. Вот истинный смысл «Мифа XX столетия».

Было бы совершенно неправильно отделять этот миф от других типов современного мифотворчества, в которых всегда налицо те же формальные полюсы порядка и беспорядка, рациональной дисциплины и харизматической, иррациональной энергии, внешней формы и неудержимой творческой креации. В эстетике дело обстоит так же, как в теории государства и права, хотя, с другой стороны, нельзя отрицать, что современное искусство, в полном несоответствии с его действительной ценностью, играет особую роль в качестве экрана для большой политики. Простой подсчет может показать, что полюс «динамики» в наши дни ценится выше, чем любая «статика». На то и существуют различные мифы XX столетия, чтобы за этим массивным «динамизмом» скрывалась грубая рутинная или сознательная реставрация самых реакционных идей.

Если в «Мифе XX столетия» Розенберг несколько ослабил свои симпатии к модернистской современности, то существо дела осталось прежним. Это отчетливо выступает даже там, где он является перед нами в качестве критика современной буржуазной культуры, ее разложения. Такая критика входила в качестве обязательного элемента в социальную демагогию нацистов. Не забывайте только, что любое анархо-декадентское течение последнего столетия всегда начинало с подобной критики. Общий взгляд Розенберга на искусство так называемого авангарда состоит в том, что намерения новаторов были хороши, но у них ничего не вышло вследствие недостатка расовой силы. Только национал-социализм может осуществить требования современности и обновить искусство до конца.

То, что в «Мифе XX столетия» действительно подвергается самому решительному осуждению, это консервативный отказ от требований современности. Самым презрительным образом описано стремление образо-

ванного буржуа конца прошлого века вернуться к вкусам эпохи Ренессанса под влиянием книги Буркхардта и художников типа Бёклина. «Люди, окружавшие себя мебелью и картинами «великого времени», – пишет Розенберг, – изображавшие самым обаятельным образом «рождение современного человека» в культуре Ренессанса, не имели подлинно высокого сознания необходимости нового рождения человека в разрыве с XIX столетием».

Более милостиво Розенберг относится к французскому импрессионизму, который вначале был представлен сильными талантами, но в конце концов стал «разлагающимся интеллектуализмом». Дело в том, что уже в XIX веке, по словам Розенберга, началось влияние той роковой силы, которую ныне принято называть «массовой культурой». Конечно, точка зрения нацистского автора имеет свои особые признаки. Влияние «человека улицы», современной толпы, аморфность ее духовной жизни, ничтожество человеческого стада Розенберг выводит из утраты расовой чистоты и силы. Формирующая субъективная воля расы теряется в смешении с другими. «Мировой город начал свою расово-разрушительную работу. Ночные кафе человека улицы стали его мастерскими» и т. д. Возникло искусство метисов. Оно-то и погубило таланты, стремившиеся к новому.

В этой связи Розенберг отзывается уважительно о Ван Гогге, который стремился выразить нечто «вполне современное» (*das eigentlich Moderne*), но не выдержал напряжения и сошел с ума. Гоген погиб в той же внутренней раздвоенности. «Пикассо, – рассказывает Розенберг, – сначала тщательно копировал старых мастеров, потом писал сильные вещи (одна из них висит в Москве в Щукинской галерее), чтобы в конце концов предложить лишенной всякого направления публике свои иллюстрации к теории в виде землистых, черно-белых квадратов». В общем утрата расового принципа формы, смешение народов в современном большом городе по-

мешали новейшему искусству выразить требования современности в их чистом виде.

«Вся трагика поколения, лишённого одушевляющего мифа, обнаружилась также в последующие десятилетия. Люди не хотели больше интеллектуализма, они уже ненавидели бесконечные разложения красок, они презирали коричневые музейные тона, копии с Тициана. Охваченные здоровым чувством, они стремились к освобождению от всего этого, стремились к выражению и силе. А результатом всех ожиданий оказался ублюдоэкспрессионизма. Целое поколение шумело о выражении, но ему нечего было выражать. Оно взывало к красоте, но не имело больше идеала красоты. Оно хотело ворваться в жизнь посредством творчества нового, но не имело больше подлинной формирующей силы».

Итак, Розенберг назвал экспрессионизм «ублюдком» – это сильное выражение! Но, в сущности говоря, автор «Мифа XX столетия» вовсе не отошел от своей первоначальной оценки, относящейся к 1923 году. Изменился только словесный покров. Согласно постоянно присутствующей схеме Розенберга, экспрессионизм, как и другие течения «современного искусства», несет в себе двойственность. Истинно расовым в нем является стремление к силе и выразительности формы, отказ от эпигонского подражания старине. Начало этих движений оправдано, хотя результат оказался «ублюдком», как бы от брака арийца с женщиной низшей расы. Причина всех неудач – недостаток твердой субъективной воли к стилю, ослабленной смешением рас.

С этой точки зрения ближе всего представляются Розенбергу два художника – Сезанн и Ходлер. Правда, им тоже не удалось победить «человека улицы», но само желание заслуживает высокой оценки. «Большие силы, как Сезанн и Ходлер, – пишет теоретик нацизма, – потерпели крушение в их борьбе за новый стиль, несмотря на все попытки их последователей примкнуть к ним, как к знаменосцам новой воли (Wollen), и несмотря на все

философско-литературные усилия придать их страстному стремлению костыли интеллекта».

Отсюда ясно, что никакой противоположности между «германо-греческим началом» и современными искажениями нового стиля в «Мифе XX столетия» нет и не может быть. По существу, эти поиски нового являются, с точки зрения Розенберга, современным порывом северного арийского начала, испорченным окружающей обстановкой. На французской почве поход к новому стилю не удался, не удалось и немецкому экспрессионизму победить свою двойственность. Здоровое отвращение к интеллектуализму, коричневым музейным тонам, подражаниям Тициану и прочим ужасам не привело к успешному результату, наткнувшись на недостаток «формообразующей силы». Что касается немецкой «новой вещественности», то она также напрасно искала выхода. Да и как можно было найти его без Розенберга и других златоустов гитлеровской школы?

Заключительный аккорд гласит, что главным в искусстве Запада является «эстетическая воля». Все северное несозерцательно. Оно выражает «космически-душевные законы, пережитые волевым образом и оформленные духовно-архитектонически». Как видит читатель, знакомый с этой музыкой, дело не обошлось без уроков Людвиг Клагеса, известного своей антитезой души и духа. Розенберг предлагает синтез, в котором дух, познание, разум играют подчиненную роль, а воля – главную, архитектоника или статика принадлежат внешней форме, а динамика – самому существу северной расы.

Но если недостаточно осведомленный читатель, которому годами вбивают в голову, что фашизм и «современное искусство» – это две противоположности, полагает, будто в нацистском «Мифе XX столетия» где-нибудь, пусть между строк, выдвигается требование реального изображения жизни и продолжения классической традиции, то он находится в плену навязанной ему иллюзии. Нигде Розенберг не отступает от своего пер-

воначального авангардизма. Краеугольным камнем всей его конструкции является утверждение «героической германской воли», необходимой для «преодоления мира», *Weltüberwindung*, или, по современной французской терминологии, принятой даже некоторыми младомарксистами – *dépassement*. Объективный мир не нужно изображать, его нужно преодолеть. Вот почему не реализм, а условная монументальность стиля, патетика, новый миф, возбуждающий силы, искусство волевое и решительное – вот что является, с точки зрения Розенберга, истинным выходом из всех формальных исканий последних десятилетий. Национал-социализм есть ответ на все ваши запросы, он даст вам высшую современность, вернет всех подлинных новаторов к их здоровому началу, отбросив расово чуждый налет – вот, собственно, в каком отношении находится в «Мифе XX столетия» активность модернистского бунта и национал-социалистическая «воля к власти»<sup>18</sup>.

Сходство с мифологией итальянских фашистов очень близкое. Но похоже ли это на ту картину нацистской теории искусства, которую рисуют нам А. Гулыга и другие охотники манипулировать нашим общественным сознанием в соответствии со своей идеей о том, что прогрессивно в XX веке? Никогда еще не было случая, чтобы подтасовка истины имела прогрессивное значение.

## II.

Все сказанное в предшествующей главе бросает свет на истинное отношение немецкого фашизма к движению так называемого «современного искусства», но, разумеется, ничто не может отменить тот факт, что в отличие от своих итальянских предшественников нацисты

<sup>18</sup>См.: *Alfred Rosenberg*. Der Mythos des XX Jahrhunderts. 2 Aufl, 1931, S. 262, 280–284, 410.

заняли по отношению к этому искусству совсем другую позицию. Перемена фронта относится уже к тридцатым годам, когда национал-социализм стал государственной идеологией Третьей империи, хотя отдельные признаки такого поворота бывали и раньше.

Существуют две главные причины конфликта между гитлеровским государством и платформой немецких представителей авангарда. Обе они носят чисто политический характер. Первая причина состоит в том, что среди более образованной части нацистской партии, особенно среди учащейся молодежи, модернистские настроения стали знаменем «левого» национал-социализма в духе братьев Штрассер, фашизма чистой воды, но другого оттенка. Устроив своим слишком радикальным последователям «ночь длинных ножей», Гитлер постепенно покончил и с оппозицией молодежи, гнездившейся в «Национал-социалистическом союзе студентов», особенно в Берлине и Галле.

Это были те самые ребята, которые во главе с немецким философом-нацистом Альфредом Боймлером участвовали в знаменитом сожжении книг. Что нужно было бросить в костер, с точки зрения *художественной*, — традиционную живопись или динамику бунтарей-экспрессионистов? Это было еще неясно. В большой аудитории Берлинского университета громили «натурализм» как измену германской расе и «северной художественной воле». Здесь воздавали хвалу Кирхнеру, Шмидт-Ротлуффу и Нольде. Авангардисты чувствовали себя обманутыми. Они требовали, чтобы «национальная революция» была дополнена «революцией в искусстве» по образцу Италии. Волнения достигли критической точки во время выставки футуристической «аэроживописи» в Берлине (март 1934 г.).

Но оппозиция «слева» вступила в резкий конфликт с другим направлением нацизма, которое также могло стать центром оппозиционных сил. Речь идет о созданном еще в 1929 году под руководством Розенберга

«Союзе борьбы за немецкую культуру». Организация Розенберга имела большую силу на местах. Под ее влиянием рано начались чистки музеев и другие акции против «выродившегося искусства». Союз Розенберга отличался махровым чёрносотенством, несмотря на то что в числе его учредителей были такие знаменитости культурного мира, как лауреат Нобелевской премии физик Ленарт и всемирно известный лидер искусствоведческой науки Генрих Вёльфлин. Провинциальные группы «Союза борьбы» свирепствовали против подражания иностранцам во имя отечественной пошлости.

Однако этот традиционализм легко принимал и крайние, декадентские формы, например, в виде прагерманского язычества, напоминающего смешные позы поклонников древнеславянского бога Ярилы и другие подобные явления в нашей отечественной литературе начала века. Антиклерикальный германизм, грозивший поссорить Гитлера с господствующими церковными вероисповеданиями, был специальностью генерала Людендорфа и его жены Матильды. Но Розенберг также грешил этим, и сам Гитлер в более осторожной форме позировал своей независимостью от религии.

Что касается эстетики, то, как уже сказано выше, «национально-народная» демагогия была направлена против ультрасовременных течений в духе французской живописи. Однако было бы глубокой ошибкой думать, что на место «выродившегося искусства» Розенберг и его сателлиты хотели поставить реализм. Насколько такое представление далеко от действительности, показывает центральный тезис программного сочинения Шульце-Наумбурга «Искусство и раса». Я уже говорил о том, что Шульце был виднейшей фигурой среди гонителей модернизма. Впрочем, в его сочинениях можно найти все что угодно, до физического «истребления неполноценных» включительно.

«Важным, существенным и ценным в художественном изображении, – пишет нацистский автор, – является

не бесстрастная объективность в передаче предмета, взятая за основу (это гораздо лучше делает фотография), а творческое формирование чего-то нового, *согласно масштабу, который заботливо вынашивает в себе художник как внутренний образ мира его представлений, формируя по этому образцу другой мир – мир своей мечты*» (курсив Шульце-Наумбурга).

И далее: «Допуская, что создание искусства есть просто оптическое зеркальное отражение (Spiegelbild) того, что вокруг нас, мы совершенно не понимаем действительный порядок вещей в процессе художественного творчества. Вернее было бы сказать, что человек просто не может творить иначе, как следуя внутреннему закону его телесной и духовной организации».

Отсюда Шульце-Наумбург делает свой главный вывод – творчество всякого художника выражает прежде всего его личность и расу. Художник творит по образу и подобию своему, а не по образу и подобию окружающего объективного мира. «Этот взгляд, – утверждает Шульце, – уже давно является общепризнанным, и едва ли его можно серьезно оспаривать. Можно только сказать, что роль художника была слишком односторонне сведена к его индивидуальности, без исследования того, чем эта индивидуальность в ее наиболее существенных чертах обязана своей расовой принадлежности в целом и происхождению художника от его предков особенно»<sup>19</sup>. Сведение художественного творчества к личности, в ущерб ее основному расовому происхождению, было, можно сказать, делом испорченного французского искусства, но само по себе субъективное, внутреннее начало творчества в отличие от «зеркального отражения» окружающего мира, то есть от реализма, является, с точки зрения немецкого Пуришкевича, аксиомой и основанием расовой теории искусства.

---

<sup>19</sup>Paul Schullze-Naumburg. Kunst und Rasse. 2 Auflage. München, 1935, S. 26, 27.

Мне кажется, что, читая эти строки, многие наши критики и кривотолкователи теории отражения должны покраснеть. Впрочем, на чувство стыда здесь рассчитывать не приходится. Я, разумеется, не хочу сказать, что всякий празднболтающий об особом внутреннем видении художника как основе искусства подобен Шульце-Наумбургу. Однако назвать черное белым все же нельзя. Это факт, что расовая теория искусства, как всякая другая реакционная теория, должна была исходить и действительно исходила из отрицания объективного масштаба художественного творчества, из популярного идеализма конца XIX – начала XX века. Можно болтать все что угодно, но от духовной ответственности за эти выводы подобному идеализму, даже украшенному самыми «левыми» авангардистскими фразами (о «будущем», «проекте», «утопии», «прогрессивном мифотворчестве» и т. п.), никуда не уйти. Железная логика ведет весь этот поток ложных идей *направо* в самом прямом политическом смысле, и гадость шовинистических, «традиционалистских» направлений типа германофильства сидит за спиной у всей модернистской братии, как мрачная забота за спиной у всадника, по словам Горация.

Борьба двух направлений среди поклонников «национал-социалистического мировоззрения» продолжалась некоторое время с неослабевающим напряжением, которое сдерживала только растущая власть фюрера. В конце концов вопрос решил сам Гитлер, решил раз навсегда со свойственным ему циничным политическим чутьем, которого часто не хватало его живодерам.

Гитлеру нужно было успокоить наиболее солидные круги немецкой буржуазии, показав себя способным к управлению регулярным государством, ему нужно было также покончить с воспоминаниями о вчерашнем бунте и с наиболее грозной для него оппозицией в рядах собственных сторонников. Вот почему он объявил «левое» искусство главной опасностью, но одновременно обра-

тился и против реставраторов доисторической немецкой старины, готики и «буржуазного Ренессанса». Он отнес эти попытки возвращения вспять к «музейным окаменелостям» и повелел, чтобы они больше «не пугали окружающих, как назойливые призраки» (речь на Нюрнбергском съезде нацистской партии в сентябре 1934 года). Некоторые колебания чаши весов были возможны и после этой речи, но преследование «выродившегося искусства» постепенно приобретало общегосударственный характер. Такие старые члены нацистской партии, как экспрессионист Эмиль Нольде, были политически разбиты и устранены. В 1937 году Геббельс устроил общегерманскую выставку «выродившегося искусства» с позорящими надписями. Последовали дальнейшие чистки музеев, сожжения картин и т.д.<sup>20</sup>

Вторая, еще более глубоко лежащая политическая причина этого поворота состоит в следующем. По существу, гитлеровская политика в области культуры не имела никакого позитивного принципа и не могла его иметь. Это было искусное формальное лавирование между крайними точками буржуазного кругозора, или, если угодно, «реальная политика» в самом худшем смысле, без всякого отношения к существу дела, голосу объективной истины и художественной правды. Однако Гитлер лучше своего окружения понимал, что удержаться у власти он может только путем завоевания масс. Такое условие имеет свою закономерность, с которой нужно считаться любому политику. Она требует, чтобы за формальным лавированием стояло некое подобие содержания.

Широко поставленный спектакль гитлеровской демагогии – не простой обман. Это эрзац общественного

---

<sup>20</sup>Подробности в книгах: *Hildegard Brenner*. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg. 1963; *Franz Roo*. Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hamburg 1962.

подъема и национального энтузиазма, ложный ответ на действительные народные потребности, извращенные в самом реакционном духе. Так, вместо социализма немецкому народу был предложен социал-империализм, то есть раздел добычи, захваченной у других народов, вместо демократического единства – мнимое сплочение на расовой почве. Точно так же была искалечена другая великая идея, имевшая богатую традицию в истории немецкой культуры. Речь идет об идее развития искусства из народной жизни и для нее. Вы найдете эту идею у Гете и Шиллера, Гердера и немецких романтиков, у Гельдерлина и Гегеля. В своих эстетических требованиях гитлеризм также был извращением здоровой народной потребности. Он создал реакционную карикатуру на подъем искусства, переживающего в современном обществе глубокий кризис и далеко ушедшего от обычной жизни людей в царство эстетической тайнописи, заботливо охраняемой мистерии.

Даже Розенберг (в своей автобиографии, написанной незадолго до казни) объясняет причуды нацистской художественной политики отсталым, обывательским вкусом фюрера. На самом же деле Гитлер знал, что ему нужно, ибо, при всей своей истерии, он был тертый калач и потерпел крушение потому, что ни расчета, ни голый силы недостаточно там, где слышен властный приговор исторической правды. На первых порах, однако, он выигрывал. Гитлер всегда выигрывал за счет слабостей других общественных сил, и пирамида, которая вела его к власти и к первым успехам на международной арене, была сложена из отступлений от демократии со стороны более чистой публики. Он понял, что искусственные дикости модернистов, освещенные ярким светом рекламы, хорошее средство для разъединения нации, для натравливания темного обывателя на образованную публику. Пользуясь этой возможностью, открывшейся перед ними благодаря недалёковидному и, если угодно, даже роковому авангардизму более пере-

довой части немецкого общества, Гитлер и его сеиды могли выдавать себя за хранителей нравственного здоровья нации и превратить критику буржуазного вырождения в черносотенную идею, как это делали до них в России суворинская газета «Новое время», а во Франции – орган Шарля Морраса «Аксьон Франсез».

Разумеется, это нисколько не компрометирует действительную критику вырождения буржуазной культуры в таких прекрасных образцах марксистской публицистики, как статьи Меринга, Плеханова, Воровского, Луначарского. Мало того, своими преследованиями модернистов Гитлер оказал современной буржуазной культуре еще одну, посмертную услугу. Его кампания против «выродившегося искусства» дает защитникам так называемого авангарда легкую возможность наполнить мир ложной информацией, будто всякая критика какого-нибудь заборного художества есть чуть ли не нацизм. Под влиянием этой ситуации многие наши современники, считающие себя очень передовыми и «левыми», оправдывают, например, грубую порнографию, не имеющую ничего общего ни с художественно-прекрасным вообще, ни даже с эротическим искусством в духе древних мастеров этого дела или в духе галантных художников XVIII века. Как для гитлеровской пропаганды все модернистское было «культурбольшевизмом», так для современной буржуазной лжедемократии всякое отрицание модернистского разложения искусства является фашизмом, «тоталитарностью».

Такие колебания в рамках одной и той же структуры непробиваемого тупоумия, потому что назвать это структурой мышления было бы слишком громко, представляют собой интересный, с точки зрения общественной науки, но безнадежно порочный круг. Для тех общественных сил, которые стоят за этой психологической механикой, она имеет, конечно, большую практическую целесообразность. Так, в чисто политической области буржуазный мир выработал себе полезную механику

двухпартийной системы и других социальных приспособлений, дающих возможность улавливать поток общественных настроений если не в одну сеть, то в другую.

Значит ли это, что гитлеровцы поступали правильно, конфискуя картины модернистского направления или даже сжигая их – ведь это искусство все равно было вырождающимся? В таком рассуждении есть только внешнее сходство с логикой. Хорошая логика требует соблюдения реальных диалектических граней, отделяющих один вопрос от другого, а здесь перед нами именно другой вопрос. Уничтожить картину или преследовать художника, даже за его действительные эстетические заблуждения, это значит нарушить элементарные нормы цивилизованной жизни, достигнутые уже буржуазной демократией. Гитлеровцы методически приучали общество к таким делам, которые считались невозможными в нашем веке. Они хотели избавить немцев от бремени всяких общественных уз, мешающих сильному сверхчеловеку и целому «народу господ» вернуться к тем временам, когда решающим фактором жизни было насилие. Такова, по крайней мере, их сознательная программа, претендующая на некий высший философский и даже эстетический смысл. Практическое осуществление такой программы есть, разумеется, преступление против человечества.

Один современный американский автор вывел закон, согласно которому все тоталитарные режимы начинают с «левого» радикализма, но затем неизбежно переходят к идеологии конформистски настроенного обывателя с его отсталым вкусом в области живописи<sup>21</sup>. Это уже что-то большее, чем пустые агитационные фразы против «натурализма», которым наши митрофаны учатся у западных вральманов. Значит, прежде чем по-

---

<sup>21</sup>*Helmut Lchmann-Haupt. Art under a dictatorship. New York, 1954, p. 72.*

ссориться с искусством авангарда, фашисты были с ним заодно? Да, это так. Разумеется, замысел автора понятен. Он хочет зачислить в открытый им «авангардистский» период тоталитаризма те увлечения «революцией в искусстве», которые имели место у нас в первые годы после Октября. Но реальные факты, служащие автору основанием для его боевой машины, имеют совсем другой исторический смысл.

Смысл этот достаточно ясно выступает в речах и политических решениях Ленина, которому немало пришлось воевать с «левым» авангардизмом, имевшим свои параллели во всех областях политики и культуры. Вряд ли можно что-нибудь понять в истории Октябрьской революции, отвлекаясь от этого факта, стоящего перед всеми нациями в качестве великого урока. Ленин не рассматривал нашу революцию как нечто абстрактное. Он знал, что она совершается в стране с громадным большинством мелкобуржуазного населения, в период разрухи, анархии, вызванных мировой войной и гражданской войной. Он видел, что в революционном потоке неизбежно присутствует примесь мелкобуржуазных настроений, особенно опасных тем, что они проникают в сознание самих революционеров. И Ленин всячески стремился изгнать из революционного обихода эти элементы буржуазного разложения, распада старой цивилизации, высыпающего в самом радикальном, самом революционном виде, как идеал голого отрицания.

Нелепые видения и фантастические декларации Кандинского, Малевича, Татлина, Брика, отвергнутые массой рабочих депутатов в городских Советах Москвы и Ленинграда, были составной частью этого бунта мелкобуржуазной стихии. С присущей ему смелой революционной диалектикой Ленин не стеснялся сказать, что советские учреждения, особенно в области культуры, наполнились выходцами из интеллигенции худшего типа, которых нужно заменить людьми более серьезными,

более добросовестными, более культурными, хотя они не сразу поверили призыву Советской власти. Он был беспощаден по отношению ко всяким попыткам навязать рабочему классу России продукты разложения буржуазного общества под видом новой пролетарской культуры. Так выглядят факты в их реальном виде. Они свидетельствуют о том, что наплывы авангардизма в социалистической революции были не на своем месте.

Другое дело – историческая связь между модернистским движением в целом и его правой ветвью, открыто переходящей к фашизму, как в Италии, так и в Германии. Здесь действительно есть два закономерных периода, но они естественны. Независимо от всякой политики модернистское движение всегда переходит от анархо-декадентского бунта к формуле новой дисциплины, новой организации, нового догматизма. Его адепты повсюду черпают из самой крайней, нигилистически настроенной субъективности нечто обратное – самоотрицание личных начал в пользу того, что немцы называют «Zucht», то есть строгой отеческой дисциплины. Одной из любимых идей всего модернистского движения является идея темного, но могучего «коллективного сознания», растворяющего одинокую личность с ее избытком умственной жизни в тотальной целостности первобытной архаики или корпоративно организованной на средневековый лад общины. Что касается живописи, то здесь эта вторая ступень модернистской фантазии нашла себе яркое выражение в неоклассицизме, новой готике, «новой вещественности», а также, с другим оттенком – в пуризме, конструктивизме и геометрической абстракции, обратившихся за философским оправданием к Платону или к ранней средневековой схоластике («реализму» XI века). В общем, двусмысленность всякого модернизма выражается и во времени, в последовательности ступеней. Перелом от одной ступени к другой, от разрушения всех канонов и догм к добровольному рабству, от дерзкого свободомыслия к воскре-

шению религиозной веры и сознательному мифотворчеству, от высокопарного идеализма к иррациональному факту бытия, от изысканной тонкости к принципиальному возрождению всего банального и пошлого в духе традиционного германизма или американизма – вот общее правило, обычный излом буржуазного сознания нашего времени.

Если американский автор хочет найти аналогию для «натуралистической» пошлости второго порядка (имея в виду искусство гитлеровской Германии), пусть он обратится к элементам столь раздуваемого в настоящее время «популярного искусства», или поп-арта, в самой Америке, пусть вспомнит переход от издевательства над фотографической точностью к современному культу фотографии и гипсового муляжа. Потянуло от пирожных к кислым щам, сказал однажды А.В. Луначарский. Нынешние пописты часто сочувствуют всяким ультра-левым течениям в духе китайской «Культурной революции», но где будет их последнее пристанище, мы не знаем.

Идеология взбесившегося мелкого буржуа повсюду создает промежуточные формы активизма между революцией и реакцией. Среди прочих форм праворадикального движения в Германии существовал «национал-большевизм» Никиша и его группы. Когда все эти течения, сильно насыщенные всякой эстетической галиматьей, уже сделали свое дело, они больше не нужны и могут быть даже опасны реакции, как всякое семя анархии. Но разрушительная работа многочисленных течений и мелких ручейков этого общего потока размывает большие плотины, созданные веками. Вот почему она необходима самосознанию правящего класса на его новых путях. Бунт против разума, освобождение совести от всяких стеснений, превращение художественных ценностей в музейный хлам, который лучше убрать, торжество воли и факта над идеальными требованиями – все это открывает буржуазии ту истину, что она давно была так умна и в конце концов оказалась умнее многих

поколений мечтателей, витавших в царстве прекрасного и строго судивших ее за отступления от гуманности и высшей культуры. Словом, авангардистская критика культурной традиции входит в общий баланс буржуазной «современности», то есть модернизации господствующей общественной мысли на пути от демократии к реакционным идеям последнего образца.

Часто говорят, что фашизм – это идеология «средних слоев», мелкой буржуазии. В масштабе решающего столкновения классовых сил это, конечно, не так. Но во всяком фашизме есть нечто привлекательное для маленького «чумазого», который до смерти хочет выбраться на поверхность, чтобы топтать других, освободив себя от всяких обязанностей и культурных связей. В этом отношении конформизм послушного обывателя вовсе не противоречит восстанию «авторитарной личности» против стесняющих ее норм. Чтобы сковать людей, нужно убедить их в том, что они по самой своей природе, например вследствие своего расового происхождения, выше других, а между тем их держат в черном теле. Этот нечистый путь личного возвышения внушает добровольное рабство перед тоталитарной государственностью, обещающей перевернуть все отношения в пользу нищих духом. Авторитарный вождь становится для мещанина спасителем, воплощением его собственной претензии. Подчинение общему властелину есть для него дело престижа. Вот почему реакционный обыватель, подобно Смердякову у Достоевского, заранее ненавидит все, что возвышается над его собственным уровнем, как покушение на самого себя, и готов защищать свою позу серого сверхчеловека со всей свирепостью.

Не может быть свободен народ, угнетающий другие народы, не может быть свободен человек, который «для себя лишь хочет воли». Многие бунтари-романтики начала прошлого века перешли от самого крайнего индивидуализма к добровольному рабству перед учением средневековой церкви. Многие протестанты приняли

католичество. Люди тонкого ума и большого образования утверждали непогрешимость папы. Так и в наши дни самоотрицание сознательной личности, заложенное во всяком модернистском новаторстве, ведет к добровольному конформизму, который принимается с радостью.

Охота пуще неволи – но бывает неволя охотная, вытекающая из парадокса демонической воли.

В образе декадентской «соборности», «общинности» или «коллективно-бессознательного» растворение личности в однообразной массе не смущает модернистское сознание, столь чувствительное обычно ко всякому покушению на его свободу. Собственно говоря, всякое обращение к безличным, примитивным формам глубокой архаики, столь характерное для модернизма, содержит в себе этот мотив реакционной коллективности, единства толпы. Стремление быть «обыкновенным», нашедшее себе выражение в современном попизме, – та же игра. Иногда это заигрывание с массой принимает даже мнимо пролетарские формы, как анархо-синдикалистский миф Сореля, националистический культ немецкого рабочего у Никиша и Эрнста Юнгера или некоторые явления литературного экспрессионизма. Для туманного сознания модернистского типа рабочий в синем комбинезоне становится привлекательным, лишь бы эта общественная сила осталась равноголовой массой, священной толпой безликих существ, охваченных мифом средневековой народности. Лет сорок назад немало душ, истощенных бесплодной рефлексией, искало спасения в лоне пролетарского «третьего царства».

Другими словами, современная буржуазная идеология с ее крайним индивидуализмом вполне допускает идеализацию коллективных форм жизни и духа, если они берутся в реакционном повороте, по образцу корпоративного строя средних веков или общественной иерархии Древнего Египта, то есть как противовес свободной сознательности эпохи подъема европейской демократии. В этом повороте к дремучей и темной кол-

лективной воле чудится что-то родственное «организованному», «управляемому» государственному капитализму, и здесь следует искать первичный кристалл всякой тоталитарности. Конформизм и нон-конформизм, как всякие абстрактные противоположности, переходят друг в друга. Это полярные символы одной и той же реальной общественной структуры, как принято теперь говорить.

### III.

Однако пора вернуться к искусству Третьей империи. Что же вышло в конце концов из всех колебаний нацистской верхушки и последующей унификации на столь неопределенной в формальном отношении основе? Какое искусство фактически господствовало в Германии примерно с 1935 по 1945 год, то есть в последние десять лет существования нацизма? Практика, конечно, может отличаться от теории и действительно отличается от нее, особенно когда речь идет о таких лицемерных политических системах, как гитлеровская империя.

Обратимся к уже известному нам источнику научных сведений – «Краткой художественной энциклопедии». В первом томе этого издания мы читаем: «С приходом к власти фашистов (1933) многообразное, зачастую противоречивое, но чрезвычайно активное развитие искусства было насильственно прервано. Художественным законодателем стал непосредственно Гитлер, считавший себя знатоком живописи. Произведения мастеров, политически неудобных нацистам, и работы экспрессионистов и абстрактивистов были объявлены «дегенеративным искусством». Наступил период, когда господствовало откровенно натуралистическое искусство, изображавшее в фальшивом, прикрашенном виде Третью империю, восхвалявшее гитлеровских «сверхлюдей» (с. 494).

Характеристика, объединяющая в одной формуле «откровенно натуралистическое искусство» с изображе-

нием «в фальшивом, прикрашенном виде» чего-либо, вызывает, конечно, некоторые сомнения, ибо доступный логике смысл понятия «натурализм» противоположен именно «прикрашиванию» действительности и родился исторически из протеста против него. Другое дело, если под именем «натурализма» мы понимаем просто *изображение природы*, без тех деформаций и субъективных искажений, которые с некоторых пор считаются обязательным признаком новаторства. В таком смысле натурализм, прикрашивающий жизнь, возможен. Так, например, в произведениях академической живописи времен Людовика XIV человеческие фигуры, оружие и драпировки изображались похожими на действительность, без каких-нибудь углов и срезов в стиле кубизма, но общеизвестно, что художники этого времени прикрашивали жизнь во имя «прекрасной природы». В каком же смысле применяет понятие «натурализм» наша энциклопедия? Конечно, в том именно смысле, что искусство Третьей империи вернулось к изображению реальных форм, но изображало их в прикрашенном виде. Это похоже на логику, но не похоже на правду, потому что бросает тень на реальные формы изображения жизни, превращая их в нечто дурное и связывая их с фашистской реакцией.

Бороться с такими искажениями понятий трудно, ибо за этой ложной терминологией, внушающей читателю модернистские предрассудки, стоит целая литературная промышленность. Но если читатель все же захочет отбросить лицемерный смысл формулы «натурализм», играющей здесь роль фигового листка, то он не согласится с определением «Краткой художественной энциклопедии». И вот почему правильнее было бы сказать, что в гитлеровской империи господствовала базарная пошлость, реакционная карикатура на реалистическое изображение жизни, что несколько не оправдывает новаторские походы против традиционных, реальных форм и несколько не позорит подлинный

реализм. Но, как мы увидим ниже, сказать все это для характеристики искусства времен гитлеровской империи было бы все же недостаточно.

Рискуя огорчить издателей «Художественной энциклопедии», нельзя согласиться с их авторитетно высказанным, но совсем не достоверным мнением, согласно которому нацистская политика исключала всякие «измы», кроме вышеозначенного «натурализма», вернув немецкий вкус к тем временам, когда о новой живописи ничего не было слышно. Это не совсем так, а в некоторых отношениях даже совсем не так. Передо мной хорошо иллюстрированная книга Бруно Кроля – «Немецкий художник нашего времени»<sup>22</sup>, вышедшая вторым изданием уже во время войны. Судя по тиражу, она имела большое распространение. Книга Кроля несколько отличается от расовых трактатов Шульце-Наумбурга или погромной стряпни какого-нибудь Дреслера. Автор полностью разделяет все установки наци, но пытается дать если не объективную, то, по крайней мере, более полную картину немецкой художественной жизни и господствующего вкуса гитлеровской Германии. В основе этой картины лежит известная выставка «Дома немецкого искусства», устроенная в 1937 году в качестве положительного образца на посрамление всем «расово чуждым элементам».

Я выбрал из этой книги несколько примеров, дополнив их иллюстрациями, взятыми из других источников. Читатель простит мне, если в число этих иллюстраций не войдут портреты Гесса, Шахта и других лидеров наци или генералов вермахта. Художники Третьей империи писали портреты нацистских вождей, как пишутся официальные портреты вообще, даже в тех странах, где в настоящее время так низко ценится натурализм. Смешно

---

<sup>22</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der deutschen Malerei seit 1900. Berlin, 1937.*

было бы подвергать эти ремесленные изделия анализу с точки зрения стиля. На всякий случай, однако, скажем, что портреты, воспроизведенные в книге Кроля, сделаны с претензией на «живописность», то есть широким мазком, а парсуна генерала фон Гаммерштейна принадлежит кисти старого немецкого импрессиониста Кардорфа. Но для нашей цели все это не имеет значения. Оставим также за бортом самого фюрера в рыцарских латах (глупейшее подражание не то Бёклину, не то Ходлеру) и нацистский батальный жанр Элька Эбера в лаконичном стиле, как теперь принято говорить, и с явно выраженной претензией на монументальность. Все это с точки зрения живописи вовсе не показательно.

Нам нужно выяснить, какие формы изображения считались возможными в гитлеровские времена. Если, пользуясь книгой Кроля, взять средний разрез, то прежде всего бросается в глаза, что массовая продукция натюрмортов, портретов и сцен на уровне немецкого импрессионизма и постимпрессионизма не прекратилась под властью министерства пропаганды. Во всяком случае, новая система изображения была допущена в пределах нормы, основанной на словах самого Гитлера о том, что современная живопись не должна быть «тупым, бездушным подражанием прошлому». Как видите, нацистам тоже были известны эти новаторские фразы.

Конечно, явное подражание французам не выражает главного в эклектическом хаосе ремесленных приемов разного типа и происхождения, оставшихся на поверхности художественной жизни за вычетом крайних форм «современного искусства». Что же действительно является главным направлением вкуса гитлеровской Германии и самой распространенной тенденцией ее официальной палитры? Академизм? «Бидермайер», то есть манера жанровой живописи прошлого века? Вовсе нет. Главное направление – это поиски искусственного стиля, передающего мнимое величие Третьей империи, ее превосходство над миром.

Выдвигаемый в качестве общей платформы немецкого искусства «северный» стиль, стиль расы, выражался обычно в таких словесных формулах, как «героический», «монументальный». Его называли также «стальной романтикой» и другими именами в этом роде. На деле подобные фразы означали возвращение к вульгаризованным до последней крайности формальным рецептам более ранней волны модернизма – новаторства наших бабушек. По существу, это так называемый стиль модерн в специфически немецких его выражениях, как югендстиль, сецессион, неуклюжая местная параллель к французскому искусству возрожденного католицизма и классицизма XVII века в духе Пюви де Шаванна или Мориса Дени, воспоминания о ранних формах стилизации у английских прерафаэлитов и т. п.

В Германии, как уже было сказано, различные веяния западной современности давно и тесно переплетались с доморощенным «назадничеством». Из этой кухни вышло так называемое «отечественное искусство» (*Heimatkunst*). Оно, разумеется, не похоже на примитивизм Понт-Авенской школы, бретонский «почвенный» стиль Гогена и его учеников. Но более отсталое явление этого типа в Германии конца XIX века не было все же простым продолжением национальной традиции романтиков-назарейцев и бидермайера. Рихард Гаманн справедливо заметил, что при всем своем истинно немецком духе, который прежде всего выражался в идеализации провинциального пейзажа и крепкого крестьянского быта, это «отечественное искусство» впитало в себя немало западных, новаторских элементов, заимствуя их у тех течений, которые обратились к самостоятельной ценности формы, то есть света, цвета и линии<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>См.: *Richard Hamann. Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin, 1955, Bd. II, S. 862.*

«Отечественное искусство» в стиле модерн, отчасти подобное литературному вкусу журнала «Die Gartenlaube», считалось в гитлеровские времена национально-народным (völkisch). Сильное влияние на среднего немецкого живописца тридцатых годов имела монументализация жанра у таких художников конца XIX века, как Лейбль и Тома. Встречаются также явные подражания литературному символизму Бёклина, отвергнутому, впрочем, Розенбергом. Весьма почитаем был даровитый Фердинанд Ходлер. Его монументальный стиль и патриотические сюжеты не прошли даром для подражателей. Однако тонкое, временами даже болезненно тонкое, символическое искусство Ходлера нельзя, конечно, сравнить с подделками его эпигонов.

Особое место в подобных претензиях на монументальное обобщение зрительного образа, выражающих туманную идею «нового порядка», обращенного против буржуазной анархии, занимала мюнхенская «новая вещественность» начала двадцатых годов. Этот элемент, прочно вошедший в амальгаму официальной нацистской эстетики, требует более подробного объяснения и конкретных примеров.

Во время выставки Пикассо в Москве один советский поэт сказал пишущему эти строки, что у французского художника, известного своей беспощадной ломкой реальных форм, не поднялась рука на модели, взятые из его собственной семьи. Мой собеседник имел в виду «Портрет сына» и другие произведения двадцатых годов, когда Пикассо «вернулся к Энгру», чтобы затем открыть новую серию своих деформаций. Такое объяснение неоклассической реальности носило бы слишком житейский характер, далекий от формальной дедукции, которая не случайно привела художника к его удивительному, хотя и временному восстановлению природы. В действительности мы имеем здесь дело с формулой высшей математики, и эти как бы реальные образы являются двойным замком модернистской рефлексии. Вся

их символика для подготовленного глаза состоит именно в том, что их создал Пикассо и создал после самого крайнего разложения форм в процессе дальнейшего отрицания натурализма, то есть реального изображения вещей. Художник, конечно, дает нам знать, что его возвращение к Энгру не является настоящим, а представляет собой род мистерии.

Такой же двойной смысл заложен в других течениях модернистского искусства, которые в эпоху временной стабилизации капитализма, после страшных потрясений конца первой мировой войны и соответствующих им неистовых анархических форм отрицания культуры, как дадаизм, абстрактная живопись или немецкий экспрессионизм, хотели вернуться к чему-то прочному и организованному. В Германии против истерии экспрессионистов выступила «новая вещественность» – весьма разнородное течение, в котором определилась явно выраженная правая ветвь, аналогичная течениям «консервативной революции» в политике. Представители этого направления – Александр Канольдт, Макс Унольд, Георг Шримпф – были приняты гитлеровской пропагандой как свои, то есть как художники национально-народного направления. «В те времена, когда во всей Германии, – пишет Кроль, – все больше и больше свирепствовал экспрессионизм в его дадаистических версиях, началось новое цветение ранее столь презираемого простого жизненного чувства, как новое искусство спокойной вещественности»<sup>24</sup>. Эта «спокойная вещественность» произвела в гитлеровские времена массу стилизованных пейзажей, возродивших, с известной модернистской дистанцией, холодные обобщенные формы немецкой романтики.

Прежде всего нужно дать читателю представление о живописи главного деятеля мюнхенской «новой веще-

---

<sup>24</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 97.*

ственности» – Канольдта. Александр Канольдт был при Гитлере с 1933 по 1936 год директором Государственного художественного училища в Берлине-Шенберге, а с 1936 года – профессором и руководителем мастерской в прусской Академии художеств. По своему художественному направлению он примыкал сначала к постимпрессионизму, затем принял участие в общем повороте модернистского искусства к мнимо реальным формам. Французский неоклассицизм, итальянское «новеченто» – вот параллели его «новой вещественности». Само собой разумеется, что философия искусства Канольдта ни на шаг не выходит за пределы модернизма, а его реальные формы это парадокс, не имеющий отношения к действительной картине реального мира. «Для «магического реализма» Канольдта характерны жесткость рисунка, преувеличенная пластика гладких, как бы сделанных из металла форм, статическая, упрощенная композиция. Все предметы, входящие в сферу его кругозора, приобретают фотографически точный и в то же время неправдоподобный в силу своей фантастической мертвенности характер»<sup>25</sup>. Программа Канольдта состояла в извлечении из традиционных форм старого искусства всех признаков строгой дисциплины – это и сделало его направление чем-то родственным мифу о Третьей империи.

Другая разновидность «новой вещественности» представлена Георгом Шримпфом. Она выражает одну из наиболее заметных тенденций немецкой живописи тридцатых годов. Пейзажи Шримпфа с внешней стороны кажутся простым возвращением от формализма к природе. Но первое впечатление обманчиво. Художник не без искусства подчеркивает свою принадлежность к одному из течений модернистской современности, и это достигается при помощи особого парадокса формы –

---

<sup>25</sup>Л. Рейнгардт. «Новая вещественность» и риджионализм.- В сб. «Модернизм», изд. второе. М., 1973, с. 213.

намеренного подражания псевдонародной олеографии. Даже сходство с пейзажами Каспара Давида Фридриха, немецкого живописца первой половины XIX века, не может ввести в заблуждение глаз, умеющий читать этот код. Шримпф не просто повторяет романтику, он пользуется ее внешними чертами, стараясь довести их до крайности, до чистого знака своей эстетической позиции. Глядя на эти пейзажи, наивный зритель может даже подумать, что перед ним добросовестный натурализм, как у нас принято называть такую живопись, – чрезмерная гладкость письма, сверхакадемическое подчеркивание контура, жесткость моделировки, тщательное изображение подробностей. На самом же деле Шримпф вовсе не натуралист в любом смысле этого слова, и его живопись – это глава из истории формалистических течений, а не действительное изображение природы. Этот искусственный синтез при всем его условном сходстве с миром реальных вещей остается внутренним делом модернистского искусства, демонстрацией отрицания экспрессионизма во имя «спокойной вещественности». Реальные черты играют у Шримпфа такую же роль, как срезы форм в кубизме или плоские пятна краски в абстрактной живописи. Да, такова именно семантика, семиотика, семасиология (как любят выражаться ученые мужи нашего времени) пейзажей Шримпфа. О возвращении к традиции XIX века при всей подчеркнутой традиционности такого искусства, вполне искусственного и мертвого, не может быть и речи.

На своем языке это признает и официальный критик тридцатых годов – Бруно Кроль. Он пишет о картинах Шримпфа и Ленка: «Совершенство технического придает им тот блеск, которым не могли обладать произведения прежнего натурализма»<sup>26</sup>. Как видит читатель, натурализм не является идеалом нацистской критики. Под

---

<sup>26</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 110.*

именем «технического» Кроль понимает опыт формальных экспериментов XX века.

К «новой вещественности» примыкал и весьма распространенный в гитлеровские времена социальный жанр, отвечавший демагогическим требованиям нацистской партии, которая называла себя «рабочей». Если не говорить о чисто ремесленных полотнах, в которых тенденциозные критики ищут наследие дюссельдорфской школы и прочих явлений жанрового реализма прошлого века, то наиболее «идеологической», если можно так выразиться, наиболее близкой духу нацизма является живопись художников, подобных одному из основателей мюнхенского Нового сецессиона профессора дюссельдорфской Академии Франца Доля.

Здесь, действительно, есть элемент социальной демагогии в области искусства. Простые люди представлены Додем в суровой и строгой манере, которая должна напомнить средние века через немецкое искусство эпохи романтизма и «бидермайера». Нарочито жесткая и холодная стилизация подчеркивает идею самоотречения личности в пользу целого. Перед нами псевдонародный миф о новом средневековье, миф, вытканый, так сказать, на современной основе. Фигуры Доля с искусственной наивностью выставляют себя, как на провинциальной семейной фотографии. Символика (ребенок с цветком в руке) также намеренно риторична. Непосредственная прелесть подобной ситуации принесена в жертву абстрактной манере художника, которая играет здесь главную роль и выражает его философию. Основная идея этой ветви модернистского искусства – синтез распавшегося художественного сознания на основе возвращения к прошлому. Разумеется, синтез является здесь чисто формальным. «Нашей целью должно быть объединение всех «измов», – писал Франц Доль<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 107.*

Чтобы неискушенному в этих «измах» читателю была совершенно ясна идейная основа подобной манеры изображения или, точнее, подобной философии, изложенной кистью на полотне, выберем в качестве параллели живопись другого выходца из мюнхенской «новой вещественности», одного из самых известных американских художников Гранта Вуда. По определению словаря Ганса Фольмера, он – натуралист<sup>28</sup>. Насколько можно доверять таким определениям, которые означают только, что художник пишет натуру так, что ее можно узнать?

«Американская готика» – лучшая картина Вуда, и было бы несправедливо отрицать присутствие в ней таланта, который заслуживал лучшего применения. Дело не в том, что Вуд учится у старых мастеров. Это неплохо. Дело в том, что он не учится у них главному – бескорыстной радости, которую доставлял им процесс реального изображения самых незначительных вещей, и той гуманной поэзии, которой согреты произведения подлинной готики. Можно ли этому научиться – вопрос спорный, но отучиться от ложных идей, которые препятствуют такому отношению к природе, вполне возможно. Художник подлинной готики не гонится за своим особым почерком, за каллиграфией эпохи. Все это выходит у него само собой. Другое дело «американская готика». Ее не интересует реальный мир, и не нужны ей ни красота, ни оригинальность пластического рельефа, ни влажное царство светотени, ни теплые, дружественные человеку гармонии красок зеленой природы. Все это даже вредно для этой системы изображения. Художника привлекает только заранее выбранная формула или условный прием. Необходимо провести его как можно более последовательно во всем, от готически вы-

---

<sup>28</sup>См.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts von Hans Vollmer, Bd. III Leipzig, 1953.

тянутой физиономии женщины до формы окна. Художник «американской готики» не ищет в реальном мире доступные живописи поэтические ситуации. Напротив, он резко сталкивает прозу и поэзию, фотографический аспект современности и демонстративную стилизацию на средневековый лад. Эта подчеркнутая двойственность необходима ему как пропуск в анатомический театр «современного искусства».

Вот почему только тенденциозный автор, заинтересованный в том, чтобы бросить тень на реальные формы живописи, может сказать, что такие двусмысленные формальные эксперименты являются возвращением к традиции. В старинной живописи, которой якобы подражают мюнхенская и американская неоготика, каждое дерево живет. У Гранта Вуда, напротив, оно представляет собой мертвую абстракцию, воспоминание о реальности, намеренно превращенной в труп. Здесь с нами говорит не природа, а только история стилей. Само искусство становится внешним средством, особым кодом для выражения посторонней цели.

Но в качестве знаков, излагающих определенную программу, все элементы изображения должны быть сведены к наиболее простому виду, присущему больше геометрии, чем живописи. Если, например, Грант Вуд изображает небесный свод, то в его лазури нет внутренней игры, которую с таким искусством умели передать старые мастера. В «американской готике» голубое небо напоминает скорее отмывку чертежа. Так же мертвы, залиты локальным цветом другие красочные пятна Вуда, ограниченные намеренно сухим, абстрактно-обобщенным контуром и сведенные в грубую, нередко ядовитую схему его неприятного колорита, оказавшего влияние на стиль американской торговой упаковки и рекламной графики популярных журналов. Именно превращение реальности в мертвое царство выражает мировоззрение художника, которое он старается обнаружить на каждом шагу.

И это мировоззрение родственно так называемому «правому радикализму», американскому «почвенничеству». Свои политические идеи, заимствованные из арсенала европейской «революции справа» и обращенные против самой Европы, Вуд излагал в памфлетах тридцатых годов. Но если бы даже мы не знали его реакционной публицистики, это искусство говорит само за себя. Близкое к живописи Доля, оно несет в себе ложную идеализацию простых людей, фермеров и рабочих в духе «пролетарского» фашизма Эрнста Юнгера или в духе «нового дворянства расы и почвы» специалиста по крестьянскому вопросу в гитлеровской партии – Дарре. Фермеры Вуда являются для него последним оплотом консервативного принципа старой Америки, враждебного свободному движению общественных сил, росту больших городов, борьбе классов и партий. Он хотел «подморозить» Америку, как хотел «подморозить» Россию Константин Леонтьев. «Живопись Вуда развивает идею холодного спокойствия, своего рода идеального состояния, в котором должен найти спасение мир»<sup>29</sup>. Такой консервативный псевдореализм (или, как пишут иногда на Западе, гиперреализм) известен теперь в различных национальных версиях, соприкасающихся с той или другой реакционной утопией на местной шовинистической подкладке.

Но оставим стилизацию типа «новой вещественности» и пойдем дальше. Другим составным элементом пестрого букета официально признанной живописи гитлеровского времени была грубая бутафория в духе провинциального неоклассицизма эпохи модерн, иногда с легким воспоминанием об искусстве Ганса фон Марре или обращением к Штуку. Все это неизбежно повторялось везде, где нужно было представить бравурную

---

<sup>29</sup>Л. Рейнгардт. «Новая вещественность» и риджионализм – В сб.: «Модернизм», с. 188.

аллегорию на государственные темы, живописное пере-ложение граммофонной пластинки с музыкой Вагнера. При всех своих нацистских качествах эти картины и фрески неповинны в особом натурализме (разве что в несколько более современном внимании к признакам пола). Зато сакраментальные «опускание деталей», «обобщение», «ритм», «лаконизм», «условная линия» – одним словом, весь необходимый ассортимент ходячих плоскостей наших поклонников «современного стиля» здесь налицо.

Нет только реализма, как нет и не может быть его в получивших печальную известность макетах обнаженных женских тел Циглера, писавшего их на вкус самого «вождя» и достигшего этим путем высокого положения. Бывший инструктор нацистского партийного аппарата стал президентом имперской палаты искусств. Однако Циглеру не удалось вполне удовлетворить своего заказчика, который нашел, что женскую грудь нужно писать иначе. По этой ли причине или по какой-нибудь другой ослепительная карьера Циглера имела мрачный конец. В 1944 году он лишился всех своих должностей, был арестован и бесследно исчез. Тоже в своем роде «мученик нацизма»!

Самодетельная мазня Адольфа Циглера принимается часто за доказательство натурализма гитлеровского искусства<sup>30</sup>. Мы уже говорили о том, что если под натурализмом понимать все, что похоже на жизнь, то Циглер, как и другие бездарности этого типа, – натуралист, если не реалист. Но так понимать эти слова нельзя. Тот вид сходства с жизнью, который мы находим в ничтожных изделиях Циглера, – не реализм и даже не натурализм. Это обыкновенная пошлая салонная живопись, впро-

---

<sup>30</sup>См. исследование циглериады в книге *Иозефа Вульфа Die bildende Kunst im Dritten Reich. Erne Dokumentation. Guttertshloh, 1963* и отзывы её у *Вольфганга Хютта (Deutsche Malerei und Graphik im 20 Jahrhundert Berlin, 1969, S. 405)*.

чем, с легким оттенком неоклассических приемов в стиле модерн. Что касается изображения того, что немцы называют *Schamhaag*, то можно было бы собрать большую коллекцию подобных деталей из современной и прежней модернистской живописи (например, из немецкого «веризма» начала двадцатых годов), причем точность изображения ни в чем не уступала бы великому искусству Циглера.

Наш краткий обзор свидетельствует о том, что в практике живописи, подчиненной политическим целям гитлеровской Третьей империи, царствовал не «натурализм», как принято утверждать в тенденциозной литературе, а *вчерашний день новаторства*, уже достаточно одичавшего и ставящего на первый план не изучение реальных форм природы, а условный стиль художника. Этот *вчерашний день* еще сохранил известную связь с реальными формами изображения, принадлежащими прежней истории искусства, и потому его легко представить в виде натурализма по сравнению с более крайними ступенями того же процесса, например искусственно-детской живописью художников-экспрессионистов из «Синего всадника» и группы «Мост». Все относительно на этом свете. Сторонники абстрактной живописи считают натурализмом всякое изображение реальных вещей, не исключая многих произведений Пикассо.

Но дело не только в относительности. Возьмем обнаженную красавицу, изображенную наивной кистью таможенного чиновника Руссо, столь известного теперь во всем мире. Что это, высший символ современного вкуса или беспомощный натурализм любителя? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно знать особый подтекст, как любят у нас писать, стоящий за этой манерой изображения. Есть такой подтекст и в том осадке старых изобразительных форм, который тенденциозное искусствознание хочет выдать за натурализм гитлеровских времен. Нельзя забывать, что реакционное движение умов после первой мировой войны выдвинуло общую

утопию нового порядка, состоящего в возвращении к старому. Мне уже приходилось писать, что это движение не было простым продолжением консервативной традиции. Нет, конечно. Это было воскрешением ее посредством *новаторства наоборот*, посредством «правого радикализма», иначе весь спектакль Третьей империи не мог бы увлечь никого и не мог иметь никакой ценности для тех империалистических сил, которые его поддерживали.

Именно это реакционное движение умов сделало возвращение к традиции, взятой в ее самом грубом и пошлом виде, чем-то совпадающим с изысканной философией таких новаторов, как Мартин Хайдеггер. То же самое происходило в области искусства. Во-первых, на примерах итальянского «новеченто» и немецкой «новой вещественности» мы уже знаем, что в определенном повороте мнимо реальные формы становятся последним словом модернизма. Во-вторых, даже там, где официальный вкус гитлеровской Германии склонялся к старой мещанской пошлости в обыкновенном смысле слова, то есть без всякой модернистской тайнописи, вложенной в нее художником, этот мнимый натурализм также имел свой подтекст. Умиление перед примитивной психикой и могучей сексуальностью штурмовика, которому должны были импонировать полотна Циглера и других мастеров этого жанра, было заложено в реакционной критике интеллекта, а это темное настроение широким потоком разлилось еще до взятия власти нацистами. «Стать буйволом», «стать свиньей» – такие рецепты очищения от скверны (на китайский лад) были известны немецкой литературе двадцатых-тридцатых годов, только в более европейских формах.

Без этого психологического парадокса трудно понять поведение многих интеллектуалов, таких как историк искусства Пиндер, рабски отдавший себя служению гитлеровской империи, и многие другие. Дух сознательного самоотупления, растущий из недр буржуазной ци-

визации XX века и овладевший всеми оттенками жизни в Германии этого времени, больше объясняет нам успех живописи Циглера, чем традиции натурализма XIX века. И разве в этом есть что-нибудь исключительное сегодня, когда все снобы мира преклоняются перед мазней доморощенных изобразителей, чьи произведения во вкусе пожарных, как говорят французы, ценятся на вес золота под именем «современного примитива»?

Если в ремесленной эклектике гитлеровских времен можно выделить что-то общее, это общее состоит именно в превращении *низшего* слоя современной пошлости в *высший* – круговорот, обычный для лаборатории современной буржуазной культуры. Гитлеровское искусство есть возвращение от парижского абсента к национальному пиву, и в формальном отношении оно лежит где-то на линии, соединяющей такие течения двадцатых-тридцатых годов, как «новеченто», неоклассицизм, «новая вещественность» с еще более новым и современным американским «популярным искусством», то есть возрождением дремучего мещанства в поп-арте.

Авторы сочинений о нацистских преследованиях «левых» художников (новое средство для оживления интереса к авангарду, который уже порядком надоел) старательно подбирают примеры провинциального жанра и прочие обломки старины в немецкой живописи гитлеровских времен, объединяя их общим понятием «натурализм». Однако эта терминология может только запутать дело. Принцип реального изображения не становится натурализмом оттого, что гитлеровская идеология в демагогических целях обещала вернуть искусство к здоровой народной традиции. Мы видели, что самый тип этого возвращения был записан в генетическом коде модернизированной буржуазной культуры, а то, что вышло из этого на деле, является либо одним из поворотов формального новаторства, либо самой жалкой кустарной самодеятельностью, стоящей за предела-

ми всякого стиля, если ее, конечно, нельзя рассматривать как явление «современного примитива».

Нужно раз навсегда отказаться от обозначения всего, что не подходит под мерку современных течений, словом «натурализм». Ибо то, что не подходит под эту мерку, есть целый мир искусства, прошедший разные исторические формы. Все эти формы, в том числе, разумеется, жанровая живопись прошлого века, могли иметь своих бездарных представителей, как и талантливых, могли породить множество подражателей и эпигонов, могли, наконец, опуститься до базарной пошлости. Именно засилье этой базарной пошлости, дешевого ремесла, прокладывающего себе дорогу при помощи спекуляции на официальных сюжетах или при помощи простого угодничества и лизоблюдства, мы видим в искусстве гитлеровского времени.

Было бы, однако, ошибкой думать, что в этой пошлости преобладают испорченные бездарной рукой черты реализма XIX века, хотя бы в духе дюссельдорфцев. Нет, преобладающим элементом консервативной рутины, заполнившей выставочные залы после изгнания экспрессионистов, были уже не остатки реалистической живописи прошлого века, а различные наслоения сменивших ее школ и течений раннего модернизма в провинциальном немецком зеркале.

#### IV.

Теперь несколько слов об отношении официального вкуса гитлеровского периода к двум важным явлениям новой европейской живописи – импрессионизму и получившему большое распространение в Германии экспрессионизму. Это, пожалуй, будет *experimentum crucis*, решающий опыт, необходимый и достаточный для верного понимания дела

Известно, что импрессионизм Либермана подвергся самому грубому третированию со стороны нацистских авто-

ритетов. На этом обычно ставят точку. Но Либерман был видным деятелем искусства Веймарской республики, почетным президентом прусской Академии художеств этого времени. Кроме того, он был «расово чуждый элемент».

Отсюда еще не следует, что нацистская эстетика отвергла всякий импрессионизм. Кроль, например, ставит себе задачу доказать, что немецкая идеалистическая направленность всегда сопротивлялась потоку разлагающих материалистических влияний и что немецкий импрессионизм, начиная с Уде и Коринта, Слефогта и Цюгеля, представляет собой более высокое расовое явление, чем французский. Нельзя сводить немецкого художника к «французику третьего ранга», пишет нацистский автор. «Таковы основания, которые вынуждают нас доказать, что немецкий импрессионизм не только решительно отличается по своей природе от французского, но что он, кроме того, означает страстную борьбу немецкого человека за свой собственный род в эпоху, наполненную всякими чужеземными влияниями»<sup>31</sup>.

После детального обследования «импрессионистического наследства» в Германии Кроль приходит к выводу, что оно отличается «национально-народным» характером, духовностью содержания и большей собранностью стиля, чем его параллели в других странах. Не будем следовать за ним в этих искусствоведческих разысканиях, основанных на грубом национальном чванстве, и приведем только его окончательный приговор. «Если угодно, – пишет Кроль, – можно отклонить этот импрессионизм как не соответствующий более нашим собственным жизненным потребностям, не удовлетворяющий их. Однако, во всяком случае, необходимо признать, что это мировоззрение и этот способ изображения в своей обоснованной законченности, как возможное отношение к миру, также имеет ценность от-

---

<sup>31</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 9.*

кровения. Импрессионизм – это новое годичное кольцо на растущем дереве духовного развития не только человечества вообще, но и немецкого человека в частности. Это кольцо было перекрыто другим – экспрессионистическим. Но мы все же должны сохранить убеждение в том, что и сейчас среди нас живут люди, которые выросли именно в этом замкнутом кольце, а не в следующем, и развивали это наследие дальше, обогатив его своим личным обаянием и новыми ценностями»<sup>32</sup>.

Так обстоит дело с импрессионизмом. Нет надобности приводить в качестве иллюстрации произведения упомянутых и неупомянутых в книге Кроля немецких художников импрессионистического оттенка. Они известны, и, во всяком случае, читатель может найти их в любой книге по истории искусства. Перейдем лучше к экспрессионизму. Этот вопрос был, как мы уже знаем, более острым в политическом отношении.

Из сообщения «Краткой художественной энциклопедии» и других литературных источников можно сделать вывод, что нацисты решительно отвергали всякий экспрессионизм. Я уже говорил о том, что нетрудно доказать присутствие другого взгляда даже у такого шеф-повара гитлеровской пропаганды, как Альфред Розенберг. Более подробное освещение этого вопроса дает нам книга Кроля. Автор старательно взвешивает каждое слово, принимая к руководству любое веяние, идущее сверху.

Отметим прежде всего, что Кроль безоговорочно признает справедливость экспрессионистского бунта против того же «натурализма». Он пишет: «Для критически мыслящего человека, сознающего свою ответственность, никогда не было легко оценить по достоинству в его фактической, его позитивной ценности искусство экспрессионизма, которое с 1910 года как новое годичное кольцо все более заметно перекрывало кольцо им-

---

<sup>32</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 62.*

прессионизма. Да, прежде всего было трудно схватить самую сущность этого своеобразного восстания. Программа совершенно ясна. Молодой экспрессионистический художник не хотел повторения натуры, которое еще можно было заметить в импрессионизме. Вот почему главу, посвященную экспрессионизму, можно было бы озаглавить: «Конец внешнего», или «Конец натурализма». Ибо цель его, собственно, лежала по ту сторону начала природы. Экспрессионизм хотел создавать свободные, самостоятельные в себе картины форм. Он хотел помнить о природе только как о первом поводе. Поэтому главу о нем можно было бы также назвать «Конец верного воспроизведения». Экспрессионизм искал не столько ценность красоты, сколько ценность выражения, оставляющего позади границы натуры».

Следуют обычные фразы модернистской риторики. Они призваны оправдать грубую ломку реальных форм как «переживания, обращенного вовнутрь, переживания потустороннего типа». В качестве особого достоинства экспрессионизма подчеркнуто его стремление «освободиться от оков только культурного, только прекрасного» и открыть дорогу «элементарным силам души». Это начало, в высшей степени ценное с точки зрения нацистского Цицерона, не получило, однако, дальнейшего развития. Подъем экспрессионизма был прерван первой мировой войной. Его корифеи Альберт Вайсгербер и Франц Марк погибли на западном фронте, а их начинания были испорчены. Такова, с точки зрения Кроля, «трагика этого юношеского восстания против превращения искусства в нечто внешнее»<sup>33</sup>, ибо у подражателей «настигнутый и крепко охваченный всеми фибрами души символ нового немецкого искусства превратился в наглядный образ саморазложения, знак распадающегося мира»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 90.*

<sup>34</sup>Там же, S. 80.

Итак, будучи в основе своей здоровым восстанием молодых художественных сил против консервативной старины, экспрессионизм все же противоречив. Свою задачу Кроль видит в том, чтобы освободить здоровое начало этого движения от позднейших наслоений. «Проблематика, обусловленная временем, – пишет автор, – лежит тяжким грузом на творчестве этих глубоких и трагических искателей пути, этих фаустианских борцов против дешевого академического рецепта и бескровной эстетической догмы. Пусть само время решит, где заблуждение вело этих искателей в бездорожье. Для нас достаточно того, что путь лучших был внутренним предчувствием и развитием»<sup>35</sup>.

Отсюда ясно, что официозное нацистское искусствоведение не отвергало бунт против реальных форм изображения жизни, еще сохранившихся в рамках живописи импрессионистов. Более того, сами реальные формы, отвергнутые экспрессионизмом, рассматриваются Кролем как ложное эпигонство – академическая и натуралистическая догма, мешающая духу вырваться в потусторонний мир. На этой основе происходит дифференцирование, и «хороший» экспрессионизм отделяется от «плохого».

Главную роль при осуждении «плохого» экспрессионизма играли, конечно, не художественные признаки, а расовое происхождение или политические связи с противниками нацизма. Посередине между добром и злом стоял Эмиль Нольде, который имел дерзость бунтовать против нацистского руководства и был превращен движением молодежи 1933–1934 годов в знамя новой национальной «революции в искусстве».

Может быть, те художники немецкого экспрессионизма, которые получили официальное одобрение в гитлеровской Третьей империи как предшественники

---

<sup>35</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 80.*

нацистской музыки, принадлежали к более умеренным модернистам своего времени? Может быть, это последние могикане академизма и натурализма? Не потому ли они были допущены если не в рай, то по крайней мере в чистилище? Такое предположение не имеет никакой реальной почвы. Перед нами типичные бунтари времен «Синего всадника» и группы «Мост». Читатель сам может убедиться в том, насколько они далеки от старой живописи.

Образцом художника, признанного в Третьей империи своим, несмотря на его ярко выраженную принадлежность к экспрессионизму, является Альберт Вайсгербер. Он начал свою художественную деятельность в качестве последователя югендстиля и немецких импрессионистов. В 1905–1911 годах Вайсгербер работал в Париже, где изучал Сезанна и Матисса. У себя на родине, в Мюнхене, он стал основателем так называемого Нового Сецессиона. По выражению Кроля, Вайсгербер является «одним из самых породистых (*rassigsten*) явлений искусства постимпрессионистского Мюнхена». В ходе развития он «стал на революционный путь к новому, к одухотворению и омоложению искусства», сохраняя, впрочем, по словам того же Кроля, «художественную традицию этого великолепного города»<sup>36</sup>. Если верить каталогу «Европейское искусство. 1912», изданному кёльнским музеем Вальраф-Рихарц серия «Амазонки» Вайсгербера достигает высшего синтеза «чувственного» и «символически-выразительного»<sup>37</sup>.

Другой художник экспрессионистского направления, канонизированный нацистским искусствоведением, это основатель «Синего всадника» – Франц Марк. По словам Кроля, он начал как «натуралист» (то есть

<sup>36</sup>*Bruno Kroll*. Deutsche Maler der Gedenwart. S. 82, 86.

<sup>37</sup>*Europäische Kunst*. 1912. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des «Sonderbandes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Köln», 1962, S. 80.

изображал стол похожим на стол), но в результате своего формального опыта Марк поставил себе задачу «перейти от изображения к преобразению». Отсюда видно, что вся лексика модернистских течений осталась без изменения и в гитлеровские времена. Как будто художники самых классических эпох не «преобразали» мир в духе своего идеала! Разве всякое «преобразование» требует ломки реальных форм, грубого отрицания их красоты и отказа от действительных образов жизни?

Разочарованный в людях, продолжает Кроль, Марк обратился к животным. С точки зрения формальных приемов живописи он развивался под влиянием Кандинского и французского кубизма, переходя от простой деформации к полной отвлеченности форм. Последние его работы, в которых уже трудно отличить что-нибудь реальное, поставили перед нацистским автором сложную задачу. Чтобы решить ее, он пускается в обычные банальности, которые читатель, без всякого сомнения, найдет в любой книжке, стремящейся оправдать абстрактное искусство высшими соображениями какой-то сомнительной философии. По словам Кроля, в последних картинах Франца Марка «погашен всякий остаток предметных форм». Они поэтому «стоят вне естественной творческой воли, и в присущем им хаотическом распаде форм и красок можно видеть нечто подобное отражению космического взрыва»<sup>38</sup>.

Если я не ошибаюсь, еще никто не решился применить к живописи Марка метод анализа, примененный Лениным к творчеству Льва Толстого. Но по отношению к экспрессионизму в целом слово «отражение» уже в ходу, и наши младомарксисты в погоне за аргументами, подкупающими социальные чувства публики, перенимают адвокатские фразы западных защитников этого направления, не стесняясь упоминать имя Ленина.

<sup>38</sup>*Bruno Kroll. Deutsche Maler der Gedenwart. S.S. 87, 90, 91.*

В заключение еще один, на сей раз комический эпизод. Мы отложили на время разбор удивительного тезиса, согласно которому пресловутый натурализм является «одним из самых отвратительных видов модернизма»<sup>39</sup>. Теперь настало время вернуться к этому открытию.

Конечно, в очень общем историческом смысле натурализм конца прошлого века можно рассматривать как раннее авангардистское течение. У Гюисманса или Гауптмана он непосредственно переходит в литературный символизм. Верно и то, что декадентство, вышедшее из отрицания натуралистической изобразительности, само питало неудержимую страсть к грубой физиологии, мистике пола и другим сильным эффектам, ломающим прекрасную иллюзию жизни. Достаточно вспомнить Пшибышевского и Ведекинда. Эта черта в известной степени принадлежит всякому модернизму. Она прогрессирует, и современную «революцию секса» в искусстве при желании можно назвать крайним развитием натурализма.

Но А. Дымшиц имеет в виду совсем другое. Что же он имеет в виду? Это можно узнать из его статьи в журнале «Москва» (№ 1 за 1969 г.) под директивным, как всегда, заглавием «Обогащать искусство».

Статью эту мне пришлось прочесть хотя бы потому, что автор ее сравнивает мою малость, *meine Wenigkeit*, как говорят немцы, с Веселым, Вацуликом, Свитаком, Блажеком, Прохазкой и прочими «безответственными литераторами в Чехословакии». Это, конечно, сильный аргумент. Но оставим его в стороне, не стоит отвечать на такие выходки. С другой стороны, статью А. Дымшица трудно с чем-нибудь сравнить по глубине анализа проблемы натурализма. Где вы еще найдете что-нибудь подобное? Вот почему ради пользы дела, ради читателя вернемся еще раз к этому сюжету.

---

<sup>39</sup>А. Дымшиц, Против схематизма. – «Литературная газета», 20 декабря 1966 г., № 150.

«В буржуазном мире, – пишет А. Дымшиц, – декадентское искусство резко делится по характеру и по формам существования на две «сферы». Это, с одной стороны, искусство элитарное, рассчитанное на небольшой круг потребителей – эстетов и гурманов. С другой стороны, это так называемое массовое искусство, своего рода эрзац-искусство, распространяемое огромным пропагандистским аппаратом буржуазного государства»<sup>40</sup>.

Итак, существует разница между декадентскими занятиями элиты и более грубыми средствами для развлечения толпы, которые буржуазная социология называет «массовым искусством». Это открытие сделано задолго до А. Дымшица, однако нельзя не признать, что автор статьи «Обогащать искусство» вносит в общедоступную схему нечто новое, и это новое можно считать его собственным творчеством. Согласно теории А. Дымшица, само декадентское искусство, да, именно декадентское искусство, делится на две сферы. И одной из них является массовое искусство, распространяемое пропагандистским аппаратом буржуазного государства.

Не знаю, почему наш автор думает, что в буржуазных государствах распространением детективных романов и пошлых кинофильмов занимается государственный аппарат, а не частные компании. Но сие не так важно. Гораздо важнее то, что он считает «Пещеру Лихтвейса», которую мы читали в детстве, или дешевые книжки в ярких обложках, излагающие неслыханные приключения сыщиков Ната Пинкертона и Ника Картера, чистейшим декадентством.

Итак, все есть декадентство. Декадентами были Верлен и Малларме, декадентами были и те мещане, которых они так презирали. Декадентство – это утонченные женщины Бердслея и голые красотки Бугро. Декадентство – это стихи Федора Соллогуба и водевиль «Теща в дом, все вверх дном». Вот образец тонкого дифферен-

---

<sup>40</sup>Журнал «Москва», 1969, № 1, с. 190.

цирования! А. Дымшиц борется против «упрощенчества», но его исключительная тонкость может в один момент произвести такое смешение понятий, что потом и концов не найдешь.

Быть может, слова о декадентстве «так называемого массового художества», творимого посредством «расхожих приемов», только оговорка? Увы, товарищ читатель, это не оговорка, а новая теория, имеющая прямое отношение к тому вопросу, которым мы с вами только что занимались. Еще недавно А. Дымшиц возмущался напоминанием об исторической связи между общим процессом модернизации буржуазной культуры и фашизмом. В чем состоит его собственный взгляд, понять было трудно; во всяком случае, он рисовал себя в глазах читателя более широким и «левым». Сейчас, видимо, смутное опасение за свою ортодоксию заставило его искать новый шахматный ход.

«В этой связи – пишет А. Дымшиц, объяснив нам все о «двух сферах» декадентства, – хочется кратко остановиться на одном вопросе, нередко запутываемом в нашем искусствоведении, занимающемся эстетическими проблемами XX века. Существует и бытует версия, согласно которой фашизм якобы преследовал декадентство и модернизм. Думать так – значит попасться на удочку пропаганды фашистов, из демагогических целей именовавших себя борцами против вырождающегося декадентского искусства».

Отсюда видно, что А. Дымшиц учится на ходу. Но так далеко не шел даже такой «упрощенец», как ваш покорный слуга. Конечно, многие идеи модернистов, например их обращения к иррациональным тайнам бытия, их добровольное варварство, сыграли печальную роль в создании той атмосферы, которой дышал европейский фашизм двадцатых-тридцатых годов. Однако сказать, что сожжение модернистских картин во дворе берлинской пожарной части не было преследованием модернизма, это уже слишком. Но, ради бога, не беспокойте-

тесь – А. Дымшиц только меняет терминологию! Ему ничего не стоит окрестить поросю в карася, а если вы полагаете, что поросенок все же не рыба, то он скажет, что вы попались на удочку фашистской пропаганды.

Указав на эту опасность, А. Дымшиц продолжает в своем докторальном тоне: «На самом же деле фашисты – сами злейшие декаденты – пытались вытеснить элитарный тип упаднического творчества так называемым массовым, но также декадентским искусством. Гитлеровцы в Германии в период «тысячелетнего рейха» не нуждались в эстетствующих эзотерических поэтах, сновидцах и тайновидцах, тешившихся иллюзиями своей социальной независимости. Их они действительно заставляли либо перестраиваться или замолчать. На смену декадентскому формализму шел грубый и пошлый декадентский натурализм»<sup>41</sup>.

Слова А. Дымшица о «сновидцах и тайновидцах», как и другие оттенки его рассуждений, не соответствуют конкретным чертам нацистского времени. Но не в этом дело. Позвольте все же узнать, какое искусство преследовали нацисты? По определению А. Дымшица, это – «формализм». Какое искусство они утверждали? «Натурализм». Чем же отличается эта схема от тенденциозных сказок западных вральманов, начиная с маститого Франца Роо и ниже, до составителя какой-нибудь радиопрограммы о советском искусстве? Ничем не отличается, кроме того, что А. Дымшиц прибавил к обычным выпадам против «натурализма» эпитет «декадентский». Но в этом ему, пожалуй, сделают уступку.

Итак, мы ничего не выиграли в результате всей этой процедуры. «Существует и бытует версия...» – пишет А. Дымшиц. Она продолжает «существовать и бытовать», несмотря на перемену слов. А. Дымшиц был возмущен тем, что в моей статье модернизм назван модернизмом.

---

<sup>41</sup>Журнал «Москва», 1969, № 1.

Он предлагал по отношению к «части кубистов и экспрессионистов» назвать это явление иначе. Лиха беда начало! Теперь совершается дальнейшее переименование, и натурализм становится модернизмом. Что мы выиграли от того, что называли черное белым, а белое черным? Ровно ничего. Хотите контрабандой, под чужим флагом провести сомнительный груз? Видимо, так.

Опасность «попасться на удочку» пропаганде покойных Геббельса и Розенберга в настоящее время менее велика, чем опасность «попасться на удочку» современной буржуазной пропаганды, украшенной всеми цветами лжедемократии, защиты новаторских поисков и критики реалистической традиции под именем «натурализма». Есть в этой пропаганде также немало фальшивых фраз о массовом искусстве и массовой культуре, ибо сама масса изображается ею как последний источник упадка и вырождения, источник фашизма и всякой тоталитарности. Может ли марксист отвлечься от этой современной ситуации, не делая уступки подобной идеологической схеме? Скажите сами, товарищ читатель.

К сожалению, схема, согласно которой фашизм совпадает с массовым искусством в духе натурализма и противоречит новаторству «сновидцев и тайновидцев», эта сказка наших дней, превосходно существует и даже бытует. Когда речь идет об отдельных лицах, лучше оспаривать их взгляды по существу, не прибегая к ссылкам на «удочку». Но по отношению к А. Дымшицу можно, пожалуй, сделать исключение. Ведь он кричит громче всех, дает указания, пишет статьи в повелительном наклонении и не останавливается даже перед политическими инсинуациями. Между тем наш грозный автор сам «попался на удочку» известной пропаганды.

Он «попался на удочку» этой пропаганды, ибо принял на веру ее ложный тезис, будто «натурализм», враждебный «элите», является эстетикой тоталитарных государств, другими словами – фашизма. Мы видели, сколь незначительно в этой схеме присутствие реальной ис-

тины и сколько в ней тенденциозной лжи. Другой стороной всей этой, по крайней мере сомнительной, теории является высокая оценка модернистского искусства. В целом или частично (как предлагает А. Дымшиц) его уже отнесли к передовой культуре нашего времени, борющейся против конформизма «человека одного измерения», массового обывателя, в защиту личности и свободы.

Эту точку зрения отстаивают ныне самые «левые» политические и эстетические авангардисты современного Запада, поклонники Мао, Фанона, Режи Дебре, но ее благословляют также вульгарные разносчики антикоммунистической пропаганды в печати и по радио. Распутайте этот узел, и у вас останется конфликт между передовым отрядом новаторов и отсталым мещанством, жаждущим традиционного реализма в искусстве. И эту ветошь, наполняющую статьи и книги определенного типа уже в течение целого столетия, нам хотят навязать как последнее слово тонкого марксистского анализа.

Ставить знак равенства между мифом об авангарде и борьбой против фашизма можно, только забыв недавнее прошлое. Это факт, что во многих странах Европы и Америки неофашизм поднимает голову. Но бороться с ним путем осуждения «массового человека» как опоры всякой тоталитарности значит подливать масло в огонь. Кто не понимает прошлого, тот обречен на его повторение.

---

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

---

## И ФАШИЗМ<sup>1</sup>

---

Вокруг этой темы выросли горы всякого суеверия и лжи – лжи наивной, верящей в себя, и лжи сознательной. Мне стыдно писать о ней спокойно, в почти академическом и приятном светском тоне, стыдно перед теми людьми, которые сложили свои головы за то, чтобы мы жили в свете, а не во тьме. Но есть один мотив, которому даже апостолы и революционеры девяносто шестой пробы считали возможным при случае подчинить все остальные соображения. Цель диктует средства. Автор хочет быть понятым, а для этой цели в данном положении вещей будет полезен спокойный анализ фактов.

Но прежде чем перейти к фактической части, необходимо всё же сделать несколько замечаний более общего характера. Материал, предлагаемый вниманию читателя, предполагалось поместить в сборнике, который открывался моей статьёй «Почему я не модернист?». Несколько лет тому назад она вызвала приступ бурной полемики, не похожей на обычные словесные турниры, действующие на читателя как таблетки от бессонницы. На сей раз был затронут общественный интерес, и страсти не улеглись до сих пор, если судить по откликам у нас и за рубежом.

Критический разбор этой статьи в одной иностранной газете был озаглавлен так: «Гвардия умирает, но не

---

<sup>1</sup>Эта незавершенная статья впервые была опубликована составителем настоящего сборника в журнале «Изм», М., № 1 (5), 1994 г.

сдаётся». В битве при Ватерлоо один из наполеоновских усачей в медвежьих шапках сражался до последней капли крови и пал на своём посту. Ему приписывают эти красивые слова. Вы сами понимаете, товарищ читатель, как лестно для меня такое сравнение (хотя оно предполагает, что моё дело потеряно) и сколько пользы я мог бы извлечь из подобных статей и ругательных передач по радио «Свободная Европа», будь моя ортодоксия более сообразительна и подвижна.

Но дело обстоит не так просто. Конечно, ругают меня по заслугам – всю жизнь я держался определённой идеологии, как принято говорить в таких случаях, и не собираюсь её менять, ибо не вижу для этого убедительных оснований. И всё же не знаю, достаточно ли этого для зачисления в старую гвардию. Есть и другие кандидаты. Боюсь, что они будут обижены таким выбором – не хорошо отнимать у других заслуженную славу.

Допустим, что идеология – это часы. С моей точки зрения, в часах главное – механизм, иначе они не могли бы идти в ногу со временем. Что такое маленькое колесико? Поставьте другое, лишь бы футляр был цел. Да, но если эта деталь не подойдёт, кто знает, что будет показывать стрелка на циферблате ваших часов? А если в результате постепенной замены механизма другим она вообще покажет что-нибудь несуразное, чему тогда будет служить самый крепкий футляр? Это безразлично только с очень узкой точки зрения, но с этой точки зрения легче всего ошибиться в расчётах.

Говоря без иносказаний, марксизм – это идея, убеждение, сознательная мысль, а не внешняя форма, совокупность условных фраз. Нет более высокой цели, чем способствовать развитию этой мысли, и нет другого пути для распространения её в умах наших современников, кроме подлинного марксистского просвещения и защиты сознания масс от обывательской буржуазной пошлости во всех её видах и оттенках. Разумеется, практика жизни может расширить горизонт

самого неразвитого человека с необычайной быстротой, но без сознательного элемента она способна также привести к большим неожиданностям. Вот почему мне кажется, что при всей ценности футляра, нужного для того, чтобы часы могли спокойно идти, жертвовать механизмом никак нельзя. Это никому не поможет. Я, разумеется, готов защищать механизм наших часов до последней детали, ибо вижу в нём совершенный инструмент для измерения времени, и мне отвратительно произвольное обращение с ним, будь это вчера, сегодня или тридцать лет назад. В этом смысле ругают меня за дело. Слуги реакции не ротозеи – они знают цену всему. Однако их приговор тоже не окончательный. Все люди способны ошибаться, а эти господа ещё и фальшивят. Причислив автора этих строк к старым усачам, они хотят сказать, что он защищает мёртвое дело, будучи по натуре или по службе консерватором и схематиком, если не хуже.

Но все эти речи нам приходилось слышать и с более близкого расстояния. Некоторые высказанные мною общие мысли о модернизме как явлении упадка буржуазной культуры, её перехода от демократии к реакции были отвергнуты не только людьми, вовсе не связанными какой бы то ни было марксистской традицией, но и некоторыми марксистами первой гильдии из тех, что рисуют себя прямыми блюстителем порядка в области идеологии. Кажется, они думают, что механизмом можно пожертвовать, лишь бы футляр был цел, или это выходит у них само собой, без всякой мысли. Во всяком случае, с *футлярным* марксизмом у меня старые счёты, и это прошу принять во внимание, когда речь идёт об усах.

Что же касается фразы «Гвардия умирает, но не сдаётся», то её историческая достоверность вызывает большие сомнения. Где-то мне приходилось читать, что старый наполеоновский солдат вовсе не обладал тем красноречием, которое ему приписывают. Из его хрип-

лой глотки, вместе с запахом спирта, вылетали только самые короткие афоризмы. Окружённый со всех сторон врагами, он сказал: «Merde!» – слово на русский язык неудобопереводимое, а им показалось «meurt», умирает. Так и возникла красивая легенда о старой гвардии.

Поклонникам реализма больше нравится правда, чем нас возвышающий обман, – это известно. Однако, помня опыт истории, стоит ли прибегать к сильным выражениям? Пожалуй, кто-нибудь не расслышит и сочинит, что «Гвардия умирает, но не сдаётся». Напрасно враги марксизма приписывают ему столь незавидную, хотя и блестящую обречённость. Поживём – увидим. Ваша правда, человек смертен, но это, если хотите, вопрос технический, а в принципе можно быть мёртвым даже в самые юные годы.

Если опыт старой марксистской литературы не включает в себе ответ на все вопросы, возникающие на почве современной культуры, то лишь потому, что указанные ею совершенно верно и точно исторические тенденции развились с тех пор не только в количественном отношении, но и в смысле многообразия более конкретных форм, включающих новые сложные противоречия и качественные оттенки. Чтобы понять всё это, необходимо следовать примеру всякой науки, то есть развивать сложившийся аппарат научных понятий, а не открывать колесо, ибо всё, что мы можем открыть, полагаясь на свой домашний опыт, – тоже система понятий, только более слабых, отсталых и далеко не свободных от предвзятости, от посторонних внушений. Мне иногда приходит в голову вопрос, почему повторение шаблонных фраз из марксистских учебников считается догматизмом, а переписывание общих мест из банальных западных книжек называется творчеством? Вопрос интересный, но, разумеется, риторический.

Однако возьмём наглядный пример. В первом номере журнала «Новый мир» за 1971 год напечатана статья

Андрея Нуйкина<sup>2</sup> «Нравственное. Духовное. Идейное». Автор рассматривает вопрос о происхождении фашизма и соответствующей ему позиции в области искусства. Вопрос существенный – и с нравственной, и с духовной, и с идейной, даже политической стороны. Но как вы думаете, где лежат причины этого незабываемого, ужасного явления, возникшего в центре культурной Европы и, к сожалению, ещё не изжитого?

Сорок лет назад писать о том, что фашизм увлѣк за собой широкие массы, считалось у нас большой ересью. В партиях Муссолини и Гитлера было принято видеть только организации подавления трудящихся, созданные реакционным финансовым капиталом. И вот теперь перед нами нечто прямо противоположное – новая плоскость, выдаваемая за современное творчество. С некоторых пор модно писать, что источником фашизма является «массовое сознание», «массовая культура», «масскульт» и прочие страшные призраки. По мнению Андрея Нуйкина, излагающего эту точку зрения более свободно, с некоторой творческой бесцеремонностью, массы жаждут культурных развлечений, но не могут подняться до чего-нибудь путного и застревают на стадии «полуучек». В этой «народной инфантильности» коренятся самые страшные явления века, в том числе и фашизм. «Переходная стадия полукультурности, – пишет автор, – таит в себе огромные опасности. Это «подростковый возраст народа». Возраст, как известно, чреватый всякими неприятностями. А. Нуйкин

---

<sup>2</sup>Нуйкин Андрей Александрович (р. 1931) – российский критик, политик, публицист. Автор книг: «Ты, я и счастье» (1964), «Где ночуют миражи» (1978), «Между нами, мужчинами» (1983), полемически заостренных публицистических выступлений эпохи перестройки. Депутат Государственной Думы Федерального Собрания РФ первого созыва (1993-1995), был членом фракции «Выбор России», членом Комитета по образованию, культуре и науке, заместителем директора НИИ киноискусства в г. Москве (сост.).

обещает, что со временем это пройдет и явится полная культурность, уже достигнутая многими докторами и кандидатами наук. Однако эксплуататорские классы искусственно задерживают народ в «подростковом возрасте», в состоянии «недокультурности», откуда и вера во всяких фюреров.

После этого можно было бы ожидать, что Андрей Нуйкин объяснит, какова истинная роль этих классов и реакционной идеологии, создаваемой их мозговым трестом, в таком явлении как фашизм. Вопрос этот не так прост, и сложность его была признана ещё Коммунистическим Интернационалом уже со времён Георгия Димитрова. Но автор статьи в «Новом мире» находится под гипнозом своей основной идеи, которую он, видимо, считает оригинальной, – во всём виновато стандартное мышление масс. А. Нуйкин пишет, что организаторы жалкой культуры получек (лишённых даже диплома и аттестата) «чаще всего – продукт её, они сами мыслят теми же категориями, исповедуют те же идеалы». Словом, в конечном счёте именно массовое сознание рождает фашизм. Никакого особенного «человека войны» не было, был только человек «массовой культуры», был и есть. «И пока он есть, любой мелкий филер имеет все основания мечтать о мире, лежащем у его ефрейторских сапог, любая гнусная идея может собрать легионы ревностных крестоносцев» («Новый мир», 1971, № 1, с. 195–207).

Трудно подозревать Андрея Нуйкина в том, что он является отпрыском благородного древа графов Сумароковых-Эльстон. По всей вероятности, деды его честно пахали землю. Откуда же этот достойный пера Достоевского пафос дистанции по отношению к народной инфантильности и вообще нижестоящим недоучкам? Автор не знает, что крестовый поход против человека «массовой культуры» является ходячей банальностью современной буржуазной аристократии на Западе, что её можно найти у кого угодно – от Ханны Арендт до

Отто Штрассера, бывшего соперника Гитлера, который не так давно издал книгу о происхождении фашизма и тоже возлагает ответственность на «массовое общество» (*Otto Strasser. Der Faschismus, Geschichte und Gefahr.* 1965. Фашизм, по Отто Штрассеру, есть «современная форма выражения глубочайшего недовольства массового человека», с. 82. Ср. особенно: с. 92–93 и др.).

Он не знает, что сам Гитлер и его мамелюки вели войну против «человека с улицы» («Asphaltmensch»).

Именно выражением духа массы был для них марксизм. «Еврейское учение марксизма отвергает аристократический принцип природы и ставит на место вечной привилегии могущества и силы численность массы, её мёртвый вес». Это слова самого Гитлера. В другом месте его нацистского катехизиса сказано: «Марксизм представляется химически- чистой попыткой еврея изгнать из всех областей человеческой жизни преобладающее значение личности и заменить её численным весом массы» (*Adolf Hitler. Mein Kampf. München, 1932. 10 Aufl. Ср.: SS. 39–40, 64–70, 498–499 и др.*).

Как же быть? Что скажут на это странные марксисты, открывшие корни фашизма в стадном сознании большинства? Не следует ли причислить к числу борцов против фашизма и самого Гитлера, поскольку он так яростно выражает протест личности против тупого конформизма масс? В поучение нашим критикам «массовой культуры» я позволю себе привести стихотворные строки, отпечатанные в официальном органе нацистской партии – «Фелькишер Беобахтер»:

*«Ich hasse  
die Masse  
die Kleine  
gemline,  
den Nacken gebeugt,  
die isst und schläft  
und Kinder zeugt.  
Ich hasse  
die Masse*

*die labme  
die zabme  
die heut an mich glaubt  
und die mir Morgen  
mein Herzblut raubt*<sup>3</sup>.

Трудно выразить ненависть и презрение к массе более ярко, но ничего исключительного в этом произведении нацистской лиры нет. Ибо вся пропаганда правых экстремистов в былые времена, как и сейчас, строится на антитезе творческого меньшинства, гениев расы, и враждебного им «тёмного сброда больших городов». В отдельных частностях при изложении подобной схемы у крайне правых есть свои особенности, свои отличия от других, более либеральных или более анархических выражений тех же идей, но завод в этой машине всегда один.

Нам говорят, что идеология фашизма была выражением стадного сознания массового обывателя, и забывают прибавить, что *содержанием* этой идеологии является миф об элите, состоящей из сверхлюдей, прирождённых руководителей, выражающих наиболее полно дух крови и почвы. Идея «иерархии» одинаково принадлежит как итальянскому, так и немецкому фашизму. И нигде на земном шаре такая система реакционных идей не может обойтись без ходячей фразы о новой социальной аристократии, враждебной подъёму масс в обычном демократическом смысле слова.

Можно сколько угодно третировать фашизм как бунт черни, носителей тёмного «бараньего сознания», ненавидящих интеллигенцию, утончённую культуру и твор-

---

<sup>3</sup>«Я ненавижу массу, мелкую, низкую, которая гнёт спину, ест, спит, рождает детей. Ненавижу массу инертную, покорную, которая сегодня верит в меня, а завтра выпустит из меня последнюю каплю крови». Автор – Борислав фон Зельков. Приведено в книге *Конрада Гойдена* «История германского фашизма», русск. перевод 1935 года, с. 77. Гойден дал себе труд прочесть «Фелькишер Беобахтер» со времён Эккарта и Розенберга до захвата власти нацистами.

ческие искания, но всё это будет ложь, если вы не скажете главного – что это «баранье сознание» фашистского типа, в отличие от «бараньего сознания» формальной демократии и старого либерализма, усвоило реакционные идеи, выработанные в конце концов той же буржуазной интеллигенцией в её попятном движении от гражданского идеала служения народу к презрительному взгляду на конформистское большинство.

У нас такие идеи назывались «веховскими» и своей новаторской дерзостью пугали даже многих носителей традиционного народнического либерализма. На Западе они возникли раньше. Одним из наиболее ярких проявлений этого потока идей, ведущих слева направо, было ницшеанство, нашедшее себе множество отражений и параллельных явлений в декадентской литературе и модернистском искусстве. Повернувшись спиной к демократическому стаду, модернизированная буржуазная интеллигенция давно мечтала о новом неравенстве наподобие средневекового сословного строя. По словам автора известной книги «Рембрандт как воспитатель» (1890 год), имевшей большое влияние на целые поколения образованных немцев, уже в те времена Германия была полна «скрытых социал-аристократов»<sup>4</sup>.

Люди, создавшие основы гитлеризма, стали прямыми наследниками этой декадентской мечты о новом обществе во главе с иерархией личностей и «харизматическим» вождём. Гитлеровские златоусты любили цитировать слова Лагарда, реакционера эпохи Второй Империи, – «нация состоит не из массы, а из аристократов духа». И тот факт, что близкий соратник Гитлера – Вальтер Дарре перевёл эту мечту о «новой аристократии» («Neues Adel») на язык скотного двора, есть уже следствие из ранее принятых аксиом. В деле вульгари-

---

<sup>4</sup>Как известно, Арно Гольц высмеивал кружок Пшибышевского в комедии «Социалисты-аристократы» (1896 год).

зации общих реакционных идей буржуазной интеллигенции нового типа школа Гитлера имеет, конечно, свои заслуги.

Всё это автор статьи в журнале «Новый мир» не знает и может не знать. Но как литератор, получивший образование в Советской России, может не знать печальный пример Иванова-Разумника, Мережковского и других критиков мещанства народных масс, пророков «грядущего Хама»? И помнит ли он, как относилось ко всем этим тонко написанным гадостям марксистское направление в русской культуре? Или мы уже «переменили всё это» в духе лекаря поневоле у Мольера?

Конечно, Андрей Нуйкин не сам сочинил свою теорию – и в этом можно видеть смягчающее вину обстоятельство. Он заимствовал её, кажется, у А. Гулыги, который выводит фашизм прямо из первобытной мифологии и современного стадного «бараньего» сознания масс<sup>5</sup>. Но А. Гулыга тоже не является автором этого открытия. Он заимствовал его в главных чертах из книжки Петера Гофштеттера, который начал свои исследования в области социальной психологии с германского вермахта 1937–1943 годов, а теперь является выдающимся представителем мнимой науки, объясняющей ужасы тоталитарных режимов сознанием толпы и мышлением в «стереотипах». Однако и сам Гофштеттер следует за такими авторитетными предшественниками, как Лебон, Сигеле, Ортега-и-Гассет, Гендрик де Ман, Адорно и другими теоретиками «растворения в массе», грозящего «нонконформизму» личности, а вместе с тем и всей современной культуре. В общем, теория происхождения фашизма, изложенная нашим автором, есть типичный продукт «массовой культуры» двадцатого

---

<sup>5</sup>Гулыга Арсений Владимирович (1921–1996) – российский философ, доктор философских наук. Автор статьи имеет в виду публикацию: Пути мифотворчества и пути искусства (заметки социолога) // Новый мир, 1969, № 5. С. 218–232 (сост.).

века, миф учёной обывательщины, состоящей из чистых «стереотипов», докатившихся, наконец, до наших передовых умов. Ничего оригинального в этом нет, да к тому же и неправда.

Статья Андрея Нуйкина является пространной рецензией на сборник «Искусство нравственное и безнравственное», вышедший в 1969 году. Одних участников сборника он одобряет, другим делает авторитетные критические указания, но цель его возбуждённой статьи состоит, видимо, в критике двух авторов, пишущих против модернизма, – Э. Ильенкова и П. Палиевского. Обе статьи написаны не худо, и критика А. Нуйкина ниже своего предмета. Но пусть нас интересует здесь только один вопрос – что является эстетическим эквивалентом фашистской «массовой культуры»? А. Нуйкин не уклоняется от ясного ответа на этот вопрос.

«Относительно формы: человек «массового искусства» модернистские штучки-дрючки вывешивает на стены только ради моды, притом именно штучки-дрючки, дешёвку, бессодержательные выкрутасы, но в душе он предпочитает реализм. Жизнеподобие доходчивее, требует меньшей подготовленности и мозговых усилий. Фашисты тоже предпочитали реалистическую манеру, исключавшую всякую двусмысленность и неопределённость. Модернизм в третьей империи преследовался с ожесточением» («Новый мир», № 1, 1971, с. 211).

По правде сказать, Андрей Нуйкин пишет без особого вкуса, хотя он возвысился над недочеловеками массового искусства, верящими в жизнеподобие и реализм. В своих «штучках-дрючках» он – совершеннейший литературный моветон. Сказывается и некоторый недостаток «культурки», или, по научному выражению Адорно, «семиэрудиции». В самом деле, неужели наш автор думает, что для понимания Гентского алтаря Ван-Эйка или библейских эскизов Александра Иванова нужно меньше «подготовленности и мозговых усилий», чем для понимания трёх пятен масляной краски на гладко покрашен-

ном холсте? К тому же плоды мозговой работы не измеряются одними усилиями – это зависит также от качества мозга и плодотворности его занятия. Но мы знаем теперь, по крайней мере, что *реализм – это фашизм*. Такая откровенность заслуживает доверия. Большинство авторов, пишущих по существу то же самое, предпочитает более двусмысленный термин «натурализм».

В статье есть лёгкая оговорка. Как видим, указывает А. Нуйкин, реалистическая манера сама по себе, без учёта идей, выражаемых художником, признаком настоящего нравственного искусства служить не может. Вы только доказали, что она служит признаком безнравственного искусства. Если же автора следует понимать в том смысле, что реализм и модернизм одинаково пригодны для выражения хороших идей, как и плохих идей, то он сильно заблуждается.

В качестве признака подлинного искусства «реалистическая манера» имеет глубокое нравственное значение; она, говоря словами Канта и Гердера, является *символом* нравственности. Грубый нажим на чувства зрителя, сладкая идеализация, ложная значительность, искусственный пафос, тёмное глубокомыслие, манерная претензия – всё это и многое другое в том же роде противоречит честной натуре художника, всё это ложь, которой не место в искусстве. *Нельзя истину доказывать ложью*, сказал однажды Белинский, и он был прав. Вот почему хорошим идеям не безразлична форма, в которой они выражаются.

Бывает плохой реализм, не соответствующий своему понятию, но реалистический характер формы сам по себе имеет глубокое содержание, ценное для каждого материалиста. Реальность формы свидетельствует о том, что вне нас существует действительный мир и наше сознание в принципе не пустая фантазмагория, исторический сон, но отражение этого мира, которому свойственна объективная истина. Сознание человека подобно «картине» в её отношении к «модели», писал В.И. Ленин, пре-

красно понимая, что аналогия между художником и всяким нормальным человеком имеет принципиальное значение. В основе сознательной деятельности человека лежит принцип сходства, изобразительности. В принципе наше сознание не является знаком, безразличным к тому содержанию, которое оно выражает. Изображение шире, «первичнее», если можно так выразиться, всякого знака. Чтобы стали возможны какие угодно условные знаки и составленные из них кодовые системы, необходимые для передачи наших идей, должна существовать возможность идентифицировать определённые образы-картины и на этой основе *стихийно или сознательно* принять известное условие, то есть систему обозначения. Думать иначе – всё равно что делать опыты барона Мюнхаузена по выколачиванию лисицы из её шкуры.

Как видно, недоучили чему-то Андрея Нуйкина, и в том он, отчасти, не виноват. (Многое нужно было бы сказать автору статьи «Нравственное. Духовное. Идеиное», особенно насчёт идейного. Но я принял известное условие и не хочу подражать наполеоновским усачам.) В конце концов, А. Нуйкин плывёт по течению, делая, правда, более энергичные движения, чем другие. Нельзя требовать от каждого, чтобы он самостоятельно победил все испытания времени, все виды идейной непогоды, стихийного отталкивания от лучших идей. Исторически развивающийся аппарат научных понятий, способных формировать нашу мысль, удерживая её от падения в обывательское ничтожество (откуда прямой путь к реставрации самых *худших* идей), требует непрерывной духовной работы. Большие завоевания трудно совершить, но ещё труднее их удержать. Вспомним хотя бы судьбу передовых идей эпохи Просвещения после французской революции.

Чем выше мысль, тем более сложной задачей является её постоянное воспроизводство и развитие, тем более она чувствительна. Драгоценные завоевания марксистской мысли, стоившие нашему народу не дёшево,

также нуждаются в непрерывном обмене веществ с окружающей жизнью, иначе они легко могут быть превращены в мёртвые формулы, музей революционной теории. Между тем непрерывность процесса духовного воспроизводства была нарушена теми явлениями, которые известны теперь под именем догматизма. Печальным наследием этого времени является обыватель, способный считать догматизмом всё, что требует строгой мысли, выходит за пределы домашних мнений и, связывая современность с лучшей исторической традицией, отстаивает то, что «жизнью взято раз».

Я никого не хочу называть обывателем – это было бы грубым словом. Но нельзя отнять у литературы право указывать на опасность ретроградных настроений в общей форме. Обыватель – существо беспамятное. Он всегда «чистая доска», *tabula rasa*, всегда готов начать всё с начала. Он сомневается в научной истине, но, во имя свободы мнений, может признать существование ведьм. Особенно мрачную роль играет его легковерие, доступность невежественным, но активным внушениям. В этом теоретики «массовой культуры» правы, но правы они больше всего по отношению к самим себе. Когда речь идёт о пришельцах из космоса и других фантазиях в духе «засушенной запятой» Лескова, это только смешно, но бывают и более серьёзные сдвиги на почве той же склонности к легковерию и вытекающих из неё поисков духовного барина. Кто будет этим барином – западный Хайдеггер или наш отечественный Константин Леонтьев, желавший подморозить Россию на византийский лад, это уже дальнейший вопрос. При столь расстроенной системе координат вполне возможно, что автор «Записок отшельника», реакционный писатель времён Александра III, окажется в лагере свободных исканий, а Плеханов с его критикой средневековых идей кубизма будет причислен к тоталитарному мышлению масс, требующих «жизнеподобия» и «реалистической манеры». Это совсем не выдуманный парадокс, а точное изобра-

жение особой логики, сделавшей за последние годы некоторые успехи, весьма заметные.

Легенда о закономерной связи между фашизмом и реальными формами изображения жизни является только одним из примеров подобной логики, и вы видите, товарищ читатель, что эта легенда стала у нас уже явлением «массовой культуры» – даже у нас. По крайней мере, её излагают как нечто само собой очевидное на страницах самых распространённых журналов. Неудивительно, что попытка выразить прямо противоположную точку зрения, давно известную в марксистской литературе, вызвала бурю протестов, и ваш покорный слуга был сожжён *en effigie* на двух собраниях Москвы и Ленинграда.

Один из моих противников прислал мне забавное письмо, в котором сказано, что сам я – модернист, эпатирующий большинство. Мысль, не лишённая остроумия, ибо в наши дни эстетика модернизма и соответствующие ей вкусы – примерно то же самое, что сто лет назад букет Маккарта. Другими словами – это ходячая банальность, медный пятак.

В наши дни критики «массовой культуры» ходят толпами, и вся эта «масса» видит в защите марксистской традиции род жёлтой кофты, надетой, чтобы их эпатировать. Итак, мы становимся оригинальными? Это не плохо и даже естественно. Серьёзная мысль марксизма всегда отличалась оригинальностью без всякой позы. Стоит только стереть с неё что-то внешнее, не имеющее отношения к делу, и превосходство марксистского анализа над «динамикой групп» и другими слабыми теориями, беспомощными перед лицом таких явлений, как фашизм, будет очевидна.

Оставим в покое фантастическую гипотезу о происхождении фашизма из первобытной мифологии. Это может увести нас слишком далеко в сторону. Для нашей цели важно другое. Бесспорно, Гитлеру удалось создать невиданный ранее аппарат насилия, в который были

втянуты большие слои людей. Ему удалось также создать систему подчинения, поддержанную ещё более широкой массой немецкого народа, особенно мелкой буржуазии города и деревни. Но вывести гитлеризм из психологии немецкого мещанства и «конформистского» обывателя так же нельзя, как нельзя вывести учение Маркса из психологии рабочих.

Гитлеризм – это идея, общественное учение. Вы можете ругать его как угодно (он этого заслуживает) и можете называть его создателей недоучками, невеждами. С точки зрения подлинной высокой науки это будет верно. Однако в обычном смысле слова Хаустон Стюарт Чемберлен, Шпенглер, Мёлер ван ден Брук, Людвиг Клагес, Хаусхофер и другие реакционные умы, причастные к этому учению, вовсе не были невеждами. Трудно назвать недоучкой активно примкнувшего к нацизму Мартина Хайдеггера или далеко не бездарного историка философии Альфреда Боймлера, под чьим непосредственным руководством студенты берлинского университета жгли книги во время официального аутодафе 12 мая 1933 года. Всё это больше похоже на безумие учёных людей, чем на тёмное проявление стихии «недокультурности» мещан-обывателей, знающих только дорогу в кино.

Нет, нельзя назвать недоучками тысячи университетских профессоров, писателей и художников, принадлежавших к свите фашизма в Италии и Германии. Не был, например, недоучкой, впитавшим в себя психологию «массовой культуры», всемирно известный лидер неогегельянства Джованни Джентиле, министр просвещения (1922–1924 годы) и сенатор при Муссолини. Стоит ли продолжать этот список?<sup>6</sup> Скажем только, что непосред-

---

<sup>6</sup>Применительно к Германии см. словарь писателей, приложенный к ценной книге: *Ernst Loewy. Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Ein Documentation mit einem Vorwort von Hans-Jochen Gram. Frankfurt a/Main, 1966; Ernst Stockhorst. Fünftausend Kopfe. Wer war was im Dritten Reich. 1967.*

ственных создателей «мировоззрения» национал-социалистической партии и прямых наставников Гитлера – декадентского поэта Дитриха Эккарта и автора «Мифа двадцатого столетия» Альфреда Розенберга тоже нельзя считать «недокультурными» посетителями пивной, конформистски настроенными обывателями. Совсем нет. Да и сам Гитлер, не будучи «доктором», как Геббельс, умел не хуже других бросать в умы своих слушателей тёмные фразы, насыщенные всякой декадентской мифологией, подхваченной им в постоянном общении с фантазёрами из реакционной интеллигенции.

Фашизм – это идея, учение, так же как марксизм, хотя между ними нет ничего общего, хотя они прямо противоположны по своему общественному направлению. Фашизм – это реакционная идея. Однако фашизм, как всякая другая общественная идея, не вытекает непосредственно из психологии какого-нибудь широкого или узкого круга людей. Все социальные идеи рождаются из отражения общественной реальности *в целом*, хотя могут быть и бывают превратным отражением этой реальности. Врач сам может нуждаться в приёме у психиатра, но нельзя сказать, что все люди – только пациенты. Даже в своих дурных делах они вменяемы и ответственны перед объективной истиной. Было бы полным непониманием современного общества думать, что фашизм – случайность, создание невежд, прервавших своим грубым вмешательством спокойный процесс развития европейской культуры. Это скорее – крайний вывод из реакционного направления её же собственного развития, естественный, хотя и не обязательный результат всей эволюции буржуазного мышления в эпоху империализма. Чтобы понять какую-нибудь другую крайность, нужно прежде всего обратить внимание на обыкновенные явления, из которых она растёт.

Если опасный ход мысли рождается в умственной лаборатории тонких и развитых людей, не имеющих понятия о том, какое употребление можно сделать из их

химических формул, тем более важно установить присутствие яда в подобных формулах. Ложные идеи, ходячие фикции – не простая забава праздных умов. Это общественная сила, особенно если они достигают заманчивой простоты, опускаясь до уровня вульгарных дешёвых штампов, доступных каждому. Это сила, без которой никогда не могли бы произойти факты, ужасные факты, возмущающие всех. Как французская революция была подготовлена развитием теории естественного права, так реставрация Бурбонов не могла совершиться только силой штыка, без обратного движения умов к идее авторитета божьей милостью. Самые тёмные стихийные настроения, ведущие к взрывам, более грозным, чем атомная бомба, нуждаются в отвлечённом выражении, своего рода высшей математике, которую разрабатывают люди мысли вдали от грубой толпы.

Для того чтобы превратиться в силу, меняющую облик мира, идея должна перейти в сознание масс, найти себе отзвук в их сердцах, зажечь их страстным стремлением к действию. Реакционные идеи тоже становятся материальной силой, когда они владеют массами, – силой страшной и разрушительной. Но для того чтобы овладеть сознанием масс, они должны быть прежде всего *идеями*, а идеи создаются людьми, участвующими в процессе духовного производства, то есть – мыслящей частью общества. Эти люди называются интеллигенцией. Они примыкают к разным общественным силам, и созданные ими идеи, хорошо или плохо, выражают определённые позиции, возможные в классовой борьбе данного времени.

Мы знаем, какую роль в процессе возникновения социалистической идеологии рабочего класса играла революционная интеллигенция и профессиональные революционеры, вышедшие преимущественно из её рядов. Такую же роль в создании фашизма играла реакционная интеллигенция и, если угодно, профессиональные контрреволюционеры – богема в офицерских

мундирах, отчаянные авантюристы, привыкшие убивать, участники тайных союзов, которых под сенью Веймарской республики было великое множество, словом, белая гвардия. Простите за эти простые истины – они на наших глазах заплыли каким-то скверным искусственным жиром.

С тех пор как Гитлер отделался от опеки основателя его партии слесаря-самоучки Дрекслера и таких узколобых правых радикалов, как учитель Штрайхер, он постоянно выдвигал на первый план так называемое мировоззрение национал-социалистической партии.

Можно сказать, что весь первый период развития национал-социализма, до превращения Гитлера в главу государства, окрашен именно рекламой «мировоззрения». Достигнув своей цели, став неограниченным государем, фюрер, естественно, стал бояться чрезмерных умствований, даже в самом реакционном духе, и творцы «мировоззрения» не получили мандат на исключительную монополию. Так, например, в качестве последователя «мировоззрения» Гитлер частным образом высказывал языческие, антихристианские и антицерковные взгляды, но в роли государственного мужа он удерживал Розенберга от конфликтов с вероисповеданиями, и на пряжках солдат немецкой армии было начертано «Gott mit uns». Таким образом, декадентское богоборчество первого периода (усиленное расколом с группой братьев Штрассер) не удержалось, хотя, например, тот факт, что Геринг крестил свою дочь, вызвал протесты рядовых членов нацистской партии<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Как передать все огорчения, которые эта непоследовательность доставила бедному Розенбергу? Не смея назвать истинного виновника своих неудач, он борется за «мировоззрение» как лев, при ироническом отношении к его усилиям со стороны других членов мафии. См. политический дневник Розенберга: *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs aus den Jahren 1934–35 und 1939–40. Hrsgb. von H.G. Seraphim. Göttingen-Berlin-Frankfurt*

При всём возвращении к рутине традиционной германской государственности, новая власть всё же нуждалась в особом идейном механизме, сложившемся ещё в годы подъёма. И если наша цель – понять эти особые черты нацистской идеологии, которые отличают её, например, от консервативных программ других буржуазных партий, уступивших дорогу Гитлеру, то неразумно сводить нацистскую идеологию к старым мещанским предрассудкам, как это делают историки, желающие забыть её очевидную связь с общей модернизацией буржуазной мысли на самом высоком уровне. В стремлении доказать своё алиби многие представители этого уровня отказываются от «Мифа двадцатого столетия» Розенберга весьма презрительно. Но кроме размашистой фразёрской манеры изложения, не выдуманной самим Розенбергом, а принятой всеми противниками академического стиля в Германии, всеми наследниками Ницше, самыми модными авторами, как Шпенглер, и кроме грубой расовой теории, тоже известной в более интеллигентных версиях, «Миф двадцатого столетия» ничем особенным не отличается от других образцов современной гностики, признанных в качестве последнего слова философской мысли.

Можно сколько угодно издеваться над так называемым мировоззрением фашизма или нацизма, объявляя его «эkleктикой» и «мешаниной». Всё это не лишено основания. Но если такие политические волки, как Гитлер и Муссолини, нуждались в этой «мешанине», трудно отделаться от неё словами презрения. Чем же добилась она такого успеха?

---

a/Main, особенно SS. 50, 74, 78, 83, 86, 97, 100, 105, 116, 165. Письма по поводу крестин у Геринга приведены в документальном издании: *Leon Poliakov und Josef Wulf. Das Dritte Reich und seine Denker.* Berlin, 1959. Ницшеанские речи Гитлера против религии см., например, в книге: *Henri Picker. Hitlers Tischgespräche im Führershaupt quartier. 1941–1942.* Bonn, 1951, S. 352.

Чтобы понять значение любой идеи, нужно исследовать её объективную матрицу в самой исторической действительности. После первой мировой войны Италия и Германия были самыми острыми точками общего кризиса старой Европы. Здесь ближе всего казалось пламя социальной революции, и когда революционное решение назревших общественных противоречий не совершилось, здесь дальше всего зашла в своих кровавых экспериментах реакция нового типа.

Прежние идеи парламентаризма, формальной демократии, свободной игры экономических сил, прежняя вера в прогресс и вера церковная, освятившая в прошлом веке торжество буржуазных наций, всё старое мировоззрение, словарь идей и мотивов, без которых не совершается в обществе ни одна его функция, даже материальное производство, словом – всё, «чем люди живы», по словам Толстого, пришло в расстройство. Сам по себе этот кризис был громадным шагом вперёд, подтвердившим пророчество великих социалистов. Не может быть ничего прочного там, где в основе общественного прогресса лежит преступление против большинства, где каждый шаг непоследовательной и внешней цивилизации куплен ценою рабского компромисса в пользу более сильной стороны. Нет ничего удивительного в том, что после первых сильных подземных толчков это нелепое, хаотическое, грубо сколоченное здание классового общества зашаталось снизу доверху.

Но реальные силы революционного социализма на Западе были недостаточны, чтобы заменить в сознании народов всё обветшавшее новым общественным идеалом. Задача, стоявшая перед ними, в свое необъятной широте выходила за пределы экономических интересов и непосредственного опыта рабочего класса, требуя ответа на все вопросы национальной и международной жизни. Идеи коммунизма должны были поднять на уровень революционной сознательности общее разочарование в буржуазной цивилизации, охватившее солдата,

пережившего муки окопной войны, обнищавшего городского обывателя и крестьянина, уловить все отгаливания от передовых форм современного образа жизни, вызванные его невыносимой казёнщиной и либеральным лицемерием, направить скованную прежними условиями массовую энергию в сторону подлинной пролетарской культуры будущего. Это не свершилось. А если массовая энергия, доведённая до точки кипения, не находит себе прямого выхода, она всегда может стать добычей контрреволюции.

Опытная буржуазия Западной Европы, умеющая приспособливаться ко всякому изменению обстановки, рано почувствовала наличие этого вакуума и, несмотря на колебания в собственной среде, открыла дорогу политическим группам, способным заполнить его самым лёгким способом – путём обновления старой гнили в кричащих формах мнимой революционности. Место солидных парламентариев заняли авантюристы последнего разбора, готовые с театральным эффектом представить себя главарями народных масс. Дело, конечно, не только в искусном обмане, которым широко пользовалась фашистская пропаганда, имея для этого большие денежные средства. Чтобы обмануть людей, нужно найти в них способность обманываться. За Муссолини и Гитлера была негативная сила открытых вопросов, которые ещё не могла решить, по крайней мере практически, классовая политика революционного социализма в старых, запутанных сложным наследством странах буржуазной Европы. Одним из таких роковых вопросов стал вопрос национальный, близко затрагивающий личность в её конкретном жизненном опыте.

Реакция нового типа никогда не могла бы иметь успех без её подкупающей, хотя и насквозь фальшивой логики. Нужно понять эту логику, а не рассматривать то, что произошло в Италии и Германии как простую массовую истерию обывателя, жаждущего хлеба и зрелищ (*реалистических*, конечно). Иначе все наши заклина-

ния и презрительные слова ничего не стоят. В чём же, собственно, была эта логика? По существу она ничем не отличается от общей «переоценки всех ценностей», столь характерной для буржуазной культуры эпохи упадка. Гитлер сам хорошо понимал этот факт. Своё пришествие к власти он называет «триумфом мировоззрения, из которого следует переоценка всех ценностей» (см.: Norman H. Baynes. *The Speeches of Adolf Hitler*. London, 1942, vol. I, p. 516). Такое свидетельство было бы важно даже без заключённого в нём повторения известной формулы Ницше – кумира всех сомнительных новаторов последнего столетия.

Конечно, разница между ницшеанской «переоценкой всех ценностей», вошедшей в тысячи разных донкихотских бальзамов для лечения современной культуры, и гитлеризмом есть. Но это – разница в тоне и степени, разница между изящным парадоксом теории и её практическим применением на площади. Существо дела – одно и то же.

В наши дни у Ницше много защитников, объясняющих что такие формулы немецкого философа, как истребление слабых и господство высшей расы, зависимость истины от силы и право на ложь, следует понимать в условном смысле – как выражение протеста против отвратительного лицемерия буржуазной филантропии и её прогрессивных фраз. Мы это понимаем. Но понимаем ли мы, что проповедь насилия, нашедшая себе множество последователей в толпе людей, примкнувших к Муссолини и Гитлеру, тоже не была простым развитием тупой жестокости обывателя, что кулак для выбивания из головы всяких идей может быть идеей, окружённой неким сиянием популярной философии, претендующей на глубину и современность? Эта философия для толпы обращалась к её грубой рефлексии, к её разочарованию в более прогрессивных формах жизни и несла в себе парадокс, повторяющий более элементарно открытия таких мыслителей декадентской

эпохи, как Ницше. Другими словами, это было варварство не первичное, а вторичное, прошедшее через внутренний надлом и внушавшее своим адептам сознание превосходства над плоскими, устаревшими представлениями более культурного слоя буржуазного общества.

Историки фашизма жалуются, что аргументы противников Гитлера часто не доходили до сознания масс. Но винить в этом «массовое сознание», доступное только грубым страстям, по меньшей мере смешно. Эти аргументы не доходили прежде всего вследствие их внутренней слабости. Ибо клеймить варварство самыми суровыми словами – это ещё не аргумент против него. Как это ни странно, нельзя отрицать, [что] варварство может быть привлекательным, и при известных условиях оно кажется заменителем смелого, дерзкого, не признающего никаких компромиссов и презирующего всякую слабость, всякую эпигонскую созерцательность действия. Нужно понять этот факт, то есть понять врага, не позволяя ему занять более сильную позицию. В противном случае ваша аргументация, даже произнесённая с пафосом, готовым на любое самопожертвование, доказывает лишь, что сами вы лучше других.

Реакция нового типа соблазняла умы утопией «нового порядка», построенной на *преувеличенной* критике либеральных цивилизаций XIX века. Такая критика имеет свойство переносить огонь с действительных недостатков буржуазного общества на достижения этой эпохи. Так, например, сближение народов на почве братства всех трудящихся было тенденциозно смешано с бесцветным, великодержавным космополитизмом в духе адвокатских речей американского президента Вильсона. Причину всех социальных бедствий видели в демократических завоеваниях народных масс. Вина за общее омертвление культурной жизни под властью казённых государственных учреждений и частного капитала была возложена на успехи разума, просвещения, науки. Большой находкой для подобной «переоценки

всех ценностей» явилась распространённая на исходе первой мировой войны, но хорошо известная и до неё парадоксальная критика цивилизации с точки зрения более примитивной, но органической культуры. Книга Шпенглера «Закат Европы» и вызванные ею споры – только один из более шумных ударов этой волны. Даже революционный марксизм был объявлен продуктом либерального эпигонства и ещё хуже – исчадием дома Ротшильда.

Немецкий писатель Бодо Узе долгое время не мог найти свой истинный путь. Выходец из прусской военной семьи, он примкнул к подпольным террористическим организациям немецкой белой гвардии, был участником капповского путча и членом тайного «Союза Оберланд», затем перешёл к «левым» фашистам из группы братьев Штрассер и лишь в 1930 году, убедившись в том, что всё это движение насквозь пропитано ложью, порвал с национал-социализмом. Его книга «Наёмник и солдат», вышедшая пять лет спустя, является замечательным документом, рисующим психологическую атмосферу, в которой был возможен моральный успех правых экстремистов. Описывая социал-демократическую демонстрацию рабочих, их мирное пение, речи ораторов и всю ту обстановку политического культурничества, пролетарского по форме, но мещанского по существу, Бодо Узе даёт нам понять, что в глазах отчаянных молодых боевиков, мечтавших о возрождении сильной Германии, это было травоядное стадо. И мы действительно на время испытываем двойственное чувство и даже протivoестественную симпатию к молодым хищникам, презиравшим гуманные фразы пастырей этого стада, готовым на самые кровавые преступления, как мы иногда в романе или пьесе сочувствуем уголовному преступнику.

Лишь убедившись в том, что борьба за интересы народа требует истинного героизма, и отделив его на практике от военной позы правых радикалов, от мни-

мого героизма ницшеанской бестии, Бодо Узе почувствовал себя солдатом революции, а не наёмным убийцей. Он сражался в Испании, а его книга, как и последующие сочинения, сыграла большую роль в борьбе немецких коммунистов.

Какое значение эта модернизация идеологии имела с точки зрения реальных сил капиталистического строя? Громадное. В ходе своего классового опыта правящий слой буржуазной Европы усвоил простую истину, известную его предшественникам в древнем мире. Само разложение существующего общества может служить на время источником его возрождения, регенерации. Конечно, плоды этого открытия достались всему правящему классу не в равной мере. Больше всего они отвечали интересам самой дерзкой элиты централизованного капитала, мечтавшей об экономическом цезаризме, способном опереться на растущий снизу бунт маленького «чумазого» («авторитарной» или «фашистской» личности, по терминологии, принятой в западной науке), чтобы прижать более старомодную аристократию толстой мошны. Карьера Муссолини и Гитлера была сделана.

Новая форма капиталистических империй нуждалась в своих якобинцах справа. Не принимая крайних выводов фашистского «тоталитарного государства», господствующие классы более либеральных капиталистических стран усвоили многие его уроки, чему примером служит возрождение сильной исполнительной власти в лице современных монархо-президентов, активное вмешательство правительства в экономику, особенно в пользу военно-промышленного комплекса, и многое другое. Всякий «режим личной власти» нуждается в плебисцитарной основе, то есть в опоре на более мелкий люд для некоторого обуздания капитала в его собственных интересах или, во всяком случае, в интересах его наиболее современной и влиятельной фракции. Таким образом, фашизм есть только самое грубое проявление социал-империализма вообще. Вот почему

нельзя совершенно отделить фашистское «мировоззрение» от других, более культурных форм *современной* буржуазной идеологии, таким образом – от буржуазного общества!

Вопреки распространённой версии, согласно которой фашизм есть крепкий кулак для выбивания из головы левых идей, этот кулак был окружён сиянием философии, претендующей на глубину и современность.

Несмотря на то, что идеи социал-империализма, выдвинутые ещё в конце прошлого века англичанином Джозефом Чемберленом и Сесилем Родсом, могут рассчитывать на инстинкт мелкого собственника и даже на предрассудок рабочего, реальные интересы масс в последнем счёте противоречат их собственным ложным представлениям. Тем более яркими красками должна сиять реакционная утопия в умах обманутых ею людей.

Особая важность «мировоззрения» для правых партий нового типа, для правых радикалов, вытекает именно из безнадёжного противоречия между формой и содержанием их деятельности. Отсюда также неопределённо широкий, «мифологический» стиль «мировоззрения». Весьма характерно с этой точки зрения красноречие Муссолини и Гитлера, игравшее большую роль в том движении, которое вынесло их на поверхность. Речи Вильсона – детская игра по сравнению с искусством этих шаманов социальной демагогии обволакивать содержание дела общими фразами самого туманного свойства. Их фраза держится на пределе абстракции, она насыщена патетическим отрицанием старого, рисует величие будущего, ворочает широкими представлениями и картинками, общими символами добра и зла в их мировой борьбе.

Во всяком, даже демократическом буржуазном обществе публичные функции, право и справедливость, культура и просвещение, словом, весь идеальный мир несут на себе отпечаток известного формализма. Это – неизбежное следствие противоречия между гражданским

пафосом буржуазной демократии и тем, что она даёт в действительности. Но, вопреки своим обещаниям, фашистские «революции справа» не устраняют этот недостаток формальной демократии. Напротив, они доводят формализм всей общественной помпы до крайнего напряжения, скрывая бессодержательность своих революционных фраз (как это заметил даже такой наблюдатель, как Раушнинг). В период кризиса старого классового общества, когда весь умственный строй эпохи рушился, фашистский миф двадцатого века был попыткой заполнить открывшуюся пустоту галлюцинацией при свете дня.

Но отсюда не следует вовсе, что этот опыт «коллективного сновидения», при всей своей неизбежной туманности, лишён известной внутренней структуры, как любят теперь писать, отвечающей его исторической матрице в мире действительном. Иначе он никогда не мог бы найти себе столько последователей. Говоря точно и ясно, эта структура есть *парадокс авангардизма*, состоящий именно в том, что каждый момент назревшей в сознании людей критики устаревших форм их собственной жизни преувеличивается до перехода в нечто обратное, в свою же собственную противоположность.

Не две идеологии одной партии, но две стороны одного и того же социального парадокса, лежащего в основе её «мировоззрения», – вот что существенно для неопределённости этой системы идей, в которой каждый мог бы найти то, что ему нужно. Позвольте объяснить вам, товарищ читатель, в чём заключается этот парадокс, и вы поймёте, как презрение к демосу может увлечь за собой толпу.

Возьмём формальное равенство буржуазной демократии. Оно лицемерно и ограничено, ибо разъединяет мелкие горошины социального целого и подчиняет их крупной собственности. Она не нуждается в открытом юридическом неравенстве для своего господства. Естественный вывод отсюда гласит, что необходимо даль-

нейшее углубление демократии, переходящее в постепенную ликвидацию материального неравенства и полное уничтожение классов.

Другое дело, парадокс авангардизма – ответ на тот же социальный вопрос. Если внешнее равенство демократии – ложь, да здравствует спасительное честное неравенство, или «иерархия» (по терминологии итальянского фашизма), существовавшая в былые сильные и счастливые времена. Неравенство лучше уравнивает шансы для всех способных чего-нибудь достигнуть биологически ценных людей. Оно создаёт более органическое сплочение коллективной жизни вокруг выдающихся личностей, несущих на своём челе печать господства.

Чем это не философия для маленького «чумазого», лезущего вверх, для каждого кузнеца своего счастья, ненавидящего всё, что выше его, и всякое спокойное обладание, бунтующего против крупной собственности во имя перераспределения благ в свою пользу? Бывает и реакционная философия для обиженных судьбой, бывает и ложный, рабский смердяковский поворот великой идеи справедливости, и много других оттенков зла духовного, соблазнительного для смертных. Но пусть кто-нибудь, знающий хоть немного историю общественной мысли последнего столетия, попробует отрицать, что этот парадокс придуман задолго до Гитлера, придуман людьми гораздо более высокого культурного уровня, чем «богемский ефрейтор», и, разумеется, не бездарными. Нет, ложь талантлива, хотя талант этот сам по себе бездарен.

Итак, за что, в конце концов, стояла фашистская идеология – за личность или за массовое сознание? За личность в её исключительной, иррациональной, агрессивной форме, за личность как «бестию дела» и «сверхживотное» Ницше. Она стояла также за коллективные формы жизни, за массовое сознание – как нераздельное, слепое лоно почвы и крови. Другими словами, личность и масса, то и другое, хорошо для фашистской идеоло-

гии, если каждое из этих понятий повернуть против своего демократического содержания. Вот в кратких словах парадокс авангардизма, принятый этим «мировоззрением».

В такой неопределённости есть что-то определённое, товарищ читатель, и не советую вам доверять распространённым взглядам людей, желающим представить фашизм каким-то испарением примитивной толпы. Ибо в своей примитивности, именно примитивности, ревущая толпа поклонников фюрера сходилась с последним словом самой изысканной буржуазной мысли. С этой точки зрения, принципиальная примитивность гитлеровской агитации, обращённая к грубым инстинктам, совсем не противоречит «мировоззрению», созданному реакционными фантазёрами, как Розенберг, насыщенному всякой лжефилософией и столь же ложной эстетикой. Ведь эти фантазии выдвигали именно примитивность как идеал, который практически применялся нацистами в их площадной агитации и погромах.

Но почему же вы называете такие изуверские фантазии парадоксом авангардизма? А как прикажете называть идеи «революционера-охранителя» Нафты в романе Томаса Манна «Волшебная гора» – идеи, входившие в силу ещё до первой мировой войны, тогда как общие либерально-гуманистические рассуждения его противника Сеттембрини были явно обречены на отступление? Напомню вам этот спор, которому, между прочим, внимал с открытым ртом один будущий лейтенант прусской армии, только что принятый в юнкерское училище. Правда, Лео Нафта – член иезуитского ордена, и его реакционные фантазии носят до некоторой степени церковный характер, в духе социального католицизма папы Льва XIII. Но в них так ясно отразились настроения декадентствующей интеллигенции начала века, сменившей былое преклонение перед утончённостью прогресса жаждой чего-то примитивного, особенно крови, правда, пока ещё в форме чистой риторики, что

католическая власть чахоточного карлика не играет здесь почти никакой роли. Нафта вполне мог бы стать автором книги почище, чем «Миф двадцатого столетия», если бы его происхождение не повлекло бы... [рукопись прерывается].

Посредством таких политических софизмов, допускающих перевод на язык уличной демагогии, логика отрицания старого, вместо того чтобы служить передовой ступенью к более высоким формам общественной жизни, стала логикой дьявола – источником самых ретроградных движений современности. Бунт против канонов и догм старой буржуазной культуры перешёл в отречение от лучшего наследства прежней истории – особый род грубого нигилизма, окрашенного цветом самой чёрной реакции... [рукопись обрывается].

---

## Приложение:

---

---

### ПИСЬМО МИХ. ЛИФШИЦА – Г.М. ФРИДЛЕНДЕРУ<sup>1</sup>

---

Комарово 22.IX.[19]60 г. (черновик)<sup>2</sup>

Дорогой Юра!

Вы заставляете меня заниматься дипломатической перепиской. Это удобнее Вам – издали легче смотреть голубыми глазами. Но, дорогой Юра, в наше время все смотрят голубыми глазами, а что делают? Хочу верить Вашей искренности, но мы с Вами знаем из нашего общего Маркса, что «благородное сознание»<sup>3</sup> в подобных случаях немногого стоит.

Вы не обижены и мною. Я говорил с Вами мягко по сравнению с тем, что понимал и чувствовал. Ведь Вы же

---

<sup>1</sup>Фридлендер Георгий Михайлович (1915–1995) – примыкал к «течению» 30-х годов Мих. Лифшица и Г. Лукача (в него входили также Е. Усиевич, И. Сац, В. Александров, В. Гриб и др.), был учеником Мих. Лифшица. Доктор филологических наук, академик РАН. Руководитель академического издания ПСС Ф.М. Достоевского в 30 томах, а также участник ряда других академических изданий русских классиков. Автор книги «Достоевский и мировая литература» (1979; Гос. пр. СССР, 1983). Почетный президент Международного общества Достоевского, почетный доктор Ноттингемского университета (Великобритания). Член Союза писателей Санкт-Петербурга (сост.).

<sup>2</sup>Письмо приводится по машинописной копии из архива Мих. Лифшица (папка «Книга живота моего»).

<sup>3</sup>Диалектика «благородного» и «честного сознания», их переход в низость и подлость играют важную роль в «Феноменологии духа» Гегеля и в работах Маркса. См. об этом: *Лифшиц Мих.* Философия искусства Карла Маркса // *Лифшиц Мих.* Соб. соч. в трех томах, т. 1, М.: 1984, с. 144–158 и др. (сост.).

для меня младенец, которого я некогда вытащил из соляного чана<sup>4</sup>. Мне больно, что Вы хотите стать разбойником, и все еще как-то не верится. Но Вы должны знать, что голубые глаза для меня ничто.

Есть старый анекдот. Еврей-выкрест лежал на пляже. Кто-то подошел к нему и сказал: «Одно из двух – или снимите крест или наденьте трусики». Так вот, милый Юра, нужно решиться на что-нибудь, среднего не бывает. Или снимите крест или наденьте трусики.

Я хочу верить Вашей искренности, но Вы, должно быть, обманываете самого себя, говоря, что не предполагали возможности истолкования Вашей новой позиции как попытки втереться в «хорошее общество». Нет, Вы предполагали это. В противном случае – Вы давно поговорили бы со мной на эту тему, как бывало раньше, постарались бы обсудить вопрос и выяснить истину, если Вас что-то смущало. Но Вы затаились и решили поставить меня перед совершившимся фактом, отлично зная, как я, да и все другие люди, для которых это может иметь значение, истолкуют эти маневры (ибо невозможно их истолковать иначе). Будучи дилетантом на поприще иудаизма<sup>5</sup>, Вы чувст-

<sup>4</sup>Вероятно, Мих. Лифшиц имеет в виду, что благодаря участию в «течении» 30-х годов Г.М. Фридлиндер не был насквозь «просолен» идиотизмом вульгарного марксизма (сост.).

<sup>5</sup>Автор письма, очевидно, имеет в виду тактику предательства хриstopродавца Иуды, которая была свойственна, разумеется, многим без различия национальности и вероисповедания – от иудаизма и христианства до марксизма. Возможны также ассоциации с известными словами Маркса, которыми он характеризовал *еврейство* как воплощение духа всякого *буржуазного* общества: «Какова мирская основа еврейства? *Практическая* потребность, *своекорыстие*. Каков мирской культ еврея? *Торгашество*. Кто его мирской бог? *Деньги*. Но в таком случае эмансипация от *торгашества* и *денег* – следовательно, от практического, реального еврейства – была бы самоэмансипацией нашего времени». *Маркс К.* К еврейскому вопросу // *К. Маркс и Ф. Энгельс.* Соч. Изд. второе, т. 1, с. 403 (сост.).

вовали укоры совести. Этим, видимо, объясняется тот кисло-страдальческий вид, с которым Вы встретили меня на сей раз, и различные попытки предупредить события, вроде Вашей фразы о приспособленчестве или неожиданного заявления о недостатках критики тридцатых годов. Напрасно, друг мой, боялись. Даю Вам полную свободу, будьте совершенно спокойны – ничто не связывает Вас. Грош цена тем идейным связям, которые держатся на моральном вымогательстве. Я не упрекал Вас ни в чем и сейчас не упрекаю. Нужно только внести ясность в это дело – или снимете крест или наденете трусики.

Сами виноваты, что мне приходится объяснять Вам это, да еще в письменной форме. Но раз уж пришлось – позвольте привести Вам еще один пример, показывающий, что поза «благородного сознания» никогда не бывает совершенно искренней. Вы возмущаетесь или удивляетесь тому, что я толкаю Вас на путь академической науки, презираемой Вами. Ну-ка, загляните в себя, прежде чем обижаться! Я Вам сказал и готов повторить еще раз: лучше скромная академическая карьера, чем самое благоразумное политиканство. В тысячу раз лучше. Если бы Вы, презирая академическую науку, решили отказаться от всяких компромиссов и говорить только то, что Вы думаете, или молчать, питаясь акридами и диким медом – я сказал бы, что Вы святой человек. Но Вы презираете академическую науку, считая, что на этом основании Вам все позволено, даже приспособленчество и критиканство. Это – другой род презрения.

Никто не требует от Вас подвигов, но требовать обычной академической порядочности можно от каждого. Она соблюдается даже в рамках честной буржуазной культуры. И с коммунистической, и с научной точки зрения лучше быть добросовестным специалистом – если не чувствуешь в себе способности на подвижническую жизнь, – чем Эльсбер-

гом<sup>6</sup> или Мейлахом<sup>7</sup>. Вот что я Вам сказал, и мне неловко читать Ваши демагогические, извините, выверты на счет академической науки. Вы не лицемер по натуре, но иудаизм до всего доведет. Пришла же человеку охота сделать себя несчастным!

Вы сводите вопрос к Вашему отношению ко мне. Пусть так – разберитесь, пожалуйста, каково это отношение на деле. Вы любите меня, я знаю, и все же ...

---

<sup>6</sup>Эльсберг Я.Е. – литературовед, в прошлом – член РАПП, одна из самых одиозных фигур советского времени. Воспроизводим здесь примечание редакции журнала «Новое литературное обозрение» к публикации в этом журнале (№ 88) архивных заметок Мих. Лифшица Pro domo sua:

«Эльсберг Яков Ефимович (1901–1972) – литературный критик «напостовского» направления, затем -автор многочисленных работ по теории и истории литературы. Ему приписывают кражу денег из кооперативного издательства «Круг» еще в 1920-е годы (см. книгу: *Шапирштейн-Лерс Я.Е.* Во внутренней тюрьме ГПУ (записки арестованного). Бодайбо, 1924). Позднее он был преподавателем МГУ и литературным секретарем Л.Б. Каменева; после 1953 года достоянием гласности стали доносы Эльсберга на писателей и литературоведов (Л. Пинского, И. Бабеля и др.), включая близких знакомых; после XXII съезда КПСС он был исключен из Союза писателей (Правление не утвердило решение московской организации), но остался научным сотрудником ИМЛИ – его имя тем временем стало нарицательным. Об Эльсберге в 1930-е годы см.: *Любимов Н.* Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 2. М., 2004. С. 18–23. Лифшиц полемизировал с Эльсбергом в 1957 году по вопросу о соотношении метода и мировоззрения писателя, но эти материалы были опубликованы лишь в начале 1980-х годов: *Лифшиц М.А.* Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 546–550.» – Примеч. ред. Нового литературного обозрения.

<sup>7</sup>Мейлах Борис Соломонович (1909–1987), – советский литературовед. Окончил литературный факультет МГУ (1931). С 1935 ведёт научную работу в Пушкинском доме. Профессор ЛГУ (1947–66). Автор книги «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX – начала XX вв.» (1947, 4 изд. 1970; Государственная премия СССР, 1948), работ о жизни и поэзии А.С. Пушкина, по методологии литературоведения.

Е. Эткинд приводит следующие характеристики М. Азадовским работ Мейлаха: «...биографический очерк о Пушкине Б. Мейлаха,

Помните того бойца из «Конармии»<sup>8</sup>, который сказал очкастому интеллигенту: «Любите Вы нашего брата, как кошка мышку»? В чем состоит любовь – в дружеских услугах и в том, что Вы готовы подарить мне даже Шеллинга или в том, что Вы приедете из Ленинграда в Москву, чтобы хоронить меня, когда я дам дуба?<sup>9</sup> И, пролив искренние слезы, Вы отправитесь в совет нечестивых, чтобы вместе с ними почтить мою память вставанием. Мы все так гуманны и доброжелательны! Даже Белецкий<sup>10</sup>, угождающий Эльсбергу, Анисимову<sup>11</sup> и Храпченко<sup>12</sup>,

написанный каким-то подлейшим суконным языком» (июнь 1949 года); «...это, ведь, такой евнух, что всякая сколь-нибудь живая и полнокровная мысль около него замерзает» (ноябрь 1950 года); о сб. «Поэты-декабристы»: «Это потрясающая по невежеству и безграмотности халтура» (3 мая 1951 года)// *Эткинд Е.* «Поздние уроки. Читая переписку М.К. Азадовского и Ю.Г. Оксмана (1944–1954)».

<sup>8</sup>Имеются в виду литературные персонажи И. Бабеля (сост.)

<sup>9</sup>В 1983 году Г. Фридлиндер приехал из Ленинграда в Москву и выступал на гражданской панихиде Мих. Лифшица в Академии художеств СССР.

<sup>10</sup>Белецкий Александр Иванович (1884–1961), – литературовед, академик АН УССР (1939) и АН СССР (1958). директор Института литературы им. Т.Г. Шевченко. Вице-президент АН УССР В числе прочих его работ – книга «Карл Маркс, Фридрих Энгельс и история литературы». М., 1934.

<sup>11</sup>Анисимов Иван Иванович (1899–1966) – советский литературовед, начинал печататься в периодике РАПП. С 1952 года – директор Института мировой литературы им. А.М. Горького, автор работ по социалистическому реализму. О Сучкове и Анисимове см. в очерке «ИМЛИ» (Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: НЛО, 2001. С. 251–253). – (Примеч. редакции журнала НЛО к публикации архивных заметок Мих. Лифшица).

<sup>12</sup>Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) – советский государственный деятель, литературовед, академик АН СССР (с 1966 года). В 1939–1948 годах – председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР; снят с должности как «не обеспечивший правильного руководства Комитетом». В 1948–1963 годы – старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького. Одновременно в 1954–1957 годах главный редактор журнала «Октябрь». С 1957 года – заместитель секретаря,

чтобы получить местечко в Институте Горького, по Вашим словам, в глубине души очень уважает меня. Как это приятно! Глубина души издавна является удобным местом для хранения подобных чувств.

Вы пишете, что всегда «восхищались» моими работами. Если бы это было сказано в Вашей книге, а не в частном письме, я, конечно, просил бы Вас убрать такое заявление. Даже тех восторгов, которые Вы расточаете в Вашей книге не одному десятку авторов, было бы для меня слишком много, ибо я хорошо знаю, что почти никаких работ у меня нет. Подавляющая часть моего духовного труда не находит прямого выхода. Но Вам также известно, что в начале тридцатых годов мне удалось проделать небольшую щель в самозатягивающейся резине современного мирового духа. Отсюда произошел, хотя и слабый, но все же толчок вперед для марксист-

---

в 1962–1966 годах – исполняющий обязанности академика-секретаря, в 1967–1986 годах – академик-секретарь Отделения литературы и языка АН СССР. См. замечание Олега Проскурина: «Уже в 50-х годах Храпченко был объявлен главным нашим гоголеведом, в 60-х – главным толстоведом. Потом, когда в моду вошла теория, он стал главным официальным теоретиком литературы – основоположником “историко-функционального” и, кажется, “структурно-исторического” метода» (<http://www.roslavl.ru/history/favorit/hrapchenko/proskurin.html>). Книги его издавались и переиздавались чуть ли не ежегодно. За эпохальный труд «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» он получил в 1974 году Ленинскую премию. В начале 80-х вышло его Собрание сочинений в четырех томах – честь для литературоведа неслыханная! Без подобострастных ссылок на труды М.Б. Храпченко не обходилась в те годы ни одна «идейно выдержанная» литературоведческая работа. Его книгу «Н.В. Гоголь» (1936) резко критиковал на страницах «Литературного обозрения» (приложение к «Литературному критику») М.А. Лифшиц в рецензии, опубликованной под псевдонимом: *Иванов И.* Стыдливая социология // Литературное обозрение. 1936. № 8. С. 38 и след (см.: *Арсланов В.Г.* Критика «нечистого разума» (Философская публицистика Мих. Лифшица) // Вопросы философии. 2005. № 7. С. 111–113). (Примеч. редакции журнала НЛО к публикации архивных заметок Мих. Лифшица).

ской мысли. Я мог бы радоваться, глядя на то, как моя галантерея превращалась у нас в ширпотреб, а через третьи руки пошла даже гулять по всему миру, если бы это не было так вульгаризировано. Мне вскоре пришлось замолчать, но я все же успел почти *ex nihilo*<sup>13</sup> – прошу это заметить! – произвести из Маркса и Энгельса небольшую эстетику.

Эта моя микроскопическая заслуга до сих пор не дает покоя гадам разных поколений. Они давно стараются всеми способами затоптать это дело в грязь, сравнять меня с землей, чтобы и памяти не было! Вместо того, чтобы говорить об уважении, которое питает ко мне Белецкий, Вы бы лучше сообразовались в своих поступках с этим реальным фактом. Вы же – из любви ко мне – идете навстречу этой малопочтенной, но достаточно сильной банде. Я могу простить малодушие, даже измену. Я знаю, что силы человеческие ограничены. Но что – Вас мучают или не дают Вам есть? Какого рожна Вам надо? Куда Вы лезете? Вы достаточно благополучный товарищ и могли бы безупречно и безопасно прожить хорошую жизнь – никто бы не упрекнул Вас за это. Так нет же, тянет человека в болото какая-то Достоевщина. Что же Вы думаете, зря Вас гладят по шерстке? Вы нужны этой клике литературных чиновников и христопродавцев, нужны не только потому, что Вы образованы и кое-чему научились у старых друзей, а еще потому, что Вы сговорчивы и оказываете себя готовым на приспособленчество. Стало быть, из Вас можно сделать орудие против такого аутсайдера, как я. И действительно – сделали. Избавьте меня от необходимости доискиваться, сознательно или «объективно» Вы стали картой в их игре.

Когда два года назад Вы спросили меня, не буду ли я возражать, если Вы напишите книгу о взглядах М[аркса] и Э[нгельса] на литературу, мне не понравился этот

---

<sup>13</sup>Из ничего (лат.).

вопрос<sup>14</sup>. А сами Вы не знаете, как Вам надо поступать? Вы прекрасно изучили мой характер и не сомневались в том, что я отвечу – вольному воля. Вы говорите в своем письме, что Маркс едва ли не Ваша основная жизненная тема<sup>15</sup>. Очень рад. Спросите, однако, любого человека, даже самого презренного представителя академической науки – и он Вам скажет, что еще до Вас это была моя жизненная тема. Хорошо ли, друг мой, при живом человеке отнимать у него небольшое его наследство? Так поступали у нас по отношению к «репрессированным», и там была хоть тень сомнительного оправдания. Я же не «репрессирован» никем, а только утеснен литературными йэху и прочей нечистью. Чем же можно объяснить попытку воспользоваться моим выморочным имуществом, если нельзя истолковать это как желание присоединиться к такому хорошему обществу?

Я понимаю, что Вы исходили из установившегося широкого взгляда на мою духовную собственность и с полным правом ждали от меня философского отношения к моим жалким лаврам. Друг мой, я так и отношусь к этому делу. Если наши коммунистические идеи, после многих испытаний, восторжествуют, мне ничего не надо. Если победит чумазый<sup>16</sup> – мне и подавно ничего не надо. Речь

<sup>14</sup>Речь идет о книге Г.М. Фридендера «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» М.: 1962; 1968; 1983. (сост.).

<sup>15</sup>В период горбачевской «перестройки» Г.М. Фридендер изменил свое отношение к марксизму, но перед смертью включил работы К. Маркса в составленный им Заветный список литературы из 30 книг, поставив их на 7-е место – после Библии, сочинений Платона, Монтеня, Канта, Шиллера и Гегеля (сост.).

<sup>16</sup>«Чумазый» – Колупаев, Развуваев и им подобные – собирательный образ Салтыкова-Щедрина: «По всей веселой Руси, от Мещанских до Кунавина включительно, раздается один клич: идет чумазый! Идет, и на вопрос: что есть истина? твердо и неукоснительно ответит: распивочно и на вынос!». См.: *Салтыков-Щедрин М.Е. Убежище Монрепо // Салтыков-Щедрин М.Е. Соб. соч. в 10 т., т. 6, М.: 1988. с. 427 (сост.).*

идет сейчас не обо мне, а о Вас, это – Ваша нравственная проблема, от решения которой зависит и мое отношение к Вам. Научные достижения граничат с моральным потенциалом и способностью литературного выражения. Кто равнодушен к тому и другому, тот не будет иметь ничего, кроме – может быть – дачи, машины и преждевременной старости (последнее уже не «может быть», а совершенно точно). Вы имеете право отвергнуть мораль и стать на юридическую точку зрения – никакой монополии на Маркса у меня нет. Разумеется, но я никогда не претендовал на такую монополию. Вы, вероятно, знаете, что в деле публикации известных писем М[аркса] и Э[нгельса], исследования об отношении Маркса к Фишеру и т.д. дело не обошлось без моей инициативы, хотя лавры – и по заслугам – принадлежат другим лицам. Если память мне не изменяет, то именно я добился, чтобы одному неизвестному тогда ленинградскому юноше<sup>17</sup> заказали статью о литературных взглядах Энгельса, а также исторические комментарии, которые с такой важностью упоминаются в Вашем предисловии.

Я и сейчас с радостью приветствовал бы каждое Ваше исследование, относящееся к Марксу и Энгельсу, охотно помог бы Вам словом и делом. Вы меня хорошо знаете. Да вот беда – то, что я прочел в Вашей книге, не есть исследование, а есть именно «смесь халтуры с приспособленчеством», по Вашему точному выражению. Вы говорите, что работали над этим два года. Возможно, – ведь даже физически такую громадную рукопись нельзя приготовить в меньший срок. Вы говорите в своем письме: «это – весьма серьезная работа». Так как я всего не читал, то я должен поверить Вам, и действительно верю, что в Вашей работе имеются какие-то части, отражающие серьезный труд и собственные достижения. Я верю в это, но я вижу также собственными глазами, что эти

---

<sup>17</sup>Речь идет, конечно, о Г.М. Фридендере (сост.).

плоды Вашей добросовестности окружены смесью халтуры и приспособленчества или, точнее, политиканства. Зачем Вам это? Лавры Мейлаха не дают спать? Почему серьезные исследования, если они имеются, не могут быть напечатаны как таковые, без примеси пошлости?

Непонятно. Или совершенно понятно, но только в одном единственном смысле. Сами по себе Ваши исследования были бы научной работой, но под названием «Карл Маркс и вопросы литературы» (недаром это название навязывает Вам Белецкий) и в своей нынешней оправе – они только «жучки в епанечках»<sup>18</sup>, украшающие весьма стыдное дело. Вы ставите вопрос о смысле Вашей работы. Она отвечает социальному заказу банды рвачей и выжиг, она поддерживает легенду, творимую Рюриковыми<sup>19</sup> и К?. Им важно доказать, что никакого Лифшица не было, что в марксизме всегда была и пребудет во веки

<sup>18</sup>В словаре В. Даля: «Епанча – ж. широкий безрукавый плащ, круглый плащ, бурка. Женская епанча, епанечка, короткая, бористая, безрукавая шубейка; (...). Не по плечам епанча! Не по плечу епанечка. Не к роже рогожа, не к лицу епанча! Жучки в епанечках, девицы (...).

Жук: Только жук, в навозе живучи, да чисто обихаживается. (...) Попалися жучки в ручки (в боярские ручки). Жучки в епанечках».

Из комментариев В.А. Запалова к стихотворениям Державина: *Блестят и жучки в епанечках*. «Т. е. посредственные мысли, хорошо сказанные, чистым слогом, делают красоту сочинения».

Скорее всего, в письме Мих. Лифшица «жучки в епанечках» употреблено в смысле: «Не к роже рогожа, не к лицу епанча!».

<sup>19</sup>Рюриков Борис Сергеевич (1909–1969) – советский критик, литературовед, публицист. Окончил историко-филологический факультет Горьковского педагогического института (1932). Работал в газете «Правда», «Литературной газете» (в 1953–55 гг. главный редактор), в аппарате ЦК КПСС, главным редактором журнала «Иностранная литература» (1963–69 гг.). Статьи Рюрикова о марксистско-ленинской и революционно-демократической эстетике, искусстве социалистического и критического реализма вошли в его сборники «Литература и жизнь» (1953), «О богатстве искусства» (1956), «Коммунизм, культура и искусство» (1964), «В.И. Ленин и вопросы литературы» (1970) и др. (сост.)

чистая рюриковщина. Сами они ничего не знают, поэтому Лифшиц оставался, по крайней мере, «эрудированным» товарищем, которого нельзя вполне оттеснить от Маркса и Энгельса. Но вот, слава богу, нашелся другой «эрудированный», который на все согласен и, к тому же, готов подтвердить, что никакого Лифшица не было.

Да, сударь, Вы это подтверждаете, несмотря на все Ваши клятвы, предназначенные для литературного употребления. Вы говорите, что цитируете меня много раз. Ах, Юра, Вы так искренне наивны, Вы цитируете меня, наряду с миллионами других лиц, до Эльсберга включительно, цитируете в самых неожиданных местах, например, по поводу Реймаруса<sup>20</sup> или там, где мне приписывается честь проведения параллели между статьями Маркса и Ленина о печати<sup>21</sup>. Ваша книга открывается беспардонной компиляцией из моей статьи к хрестоматии (до цитаты из Канта включительно)<sup>22</sup> – почему Вы здесь меня не цитируете?<sup>23</sup> Вы пишете в своем частном письме: «Что касается моего отношения к Вашим

<sup>20</sup>Реймарус Герман Самюэль (1694–1768), – немецкий философ и филолог, его книга «Размышления о художественных инстинктах животных» упоминается Мих. Лифшицем в работе «Эстетические взгляды Маркса» в числе сочинений, которые изучал молодой Маркс (сост.).

<sup>21</sup>Вероятно, имеются в виду те страницы работы «Философия искусства К. Маркса», где речь идет о принципе партийности литературы, свой действительный взгляд на который Мих. Лифшиц не мог с полной ясностью высказать по цензурным условиям и потому ограничивался сведением его к требованию со стороны Гегеля и Гете *определенности* в научном и художественном творчестве; см. *Лифшиц Мих.* Соч. в трех томах, т. 1, с. 131–137 (сост.).

<sup>22</sup>Вероятно, речь идет о предисловии Мих. Лифшица к изданной им в 1937 году хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (практически новой, по сравнению с составленной вместе с Ф.П. Шиллером хрестоматии 1933 г.), в котором цитируются слова Канта о суждении вкуса и о «радикально злом в человеческой природе» (сост.).

<sup>23</sup>Не ссылается на работу Мих. Лифшица Г.М. Фридлиндер и в том месте опубликованного текста книги, которое, по словам Мих.

работам, то о нем в книге сказано прямо и определенно много раз». Так ли это? Вы действительно ставите меня на одну доску с академиком Белецким? Вы действительно «прямо и определенно» сказали в своей книге, каково происхождение Ваших идей о Марксе и Энгельсе? – Видите, как нельзя доверять своему собственному «благородному сознанию».

Вы скажете, что выразить Ваше действительное отношение к истории вопроса об эстетических взглядах М[аркса] и Э[нгельса] Вам помешали независимые от Вашей воли причины. Это уже другой разговор. Я знаю, что такие причины существуют. Знаю, что они будут действовать и в дальнейшем процессе рождения Вашей книги. Они, без сомнения, независимо от Вашей воли, приведут к значительному сокращению – *не нужных мне, поймите это!* – ссылок на мою фамилию. Мне не раз приходилось слышать фразы: «Знаете, я ссылался на Вас, но редакция мне вычеркнула». Вы это смутно подозревали заранее, а, может быть, Вы более наивны – я верю в Вашу наивность. Но скажите на милость – неужели, взявшись за эту тему, Вы не подумали о том, что Вам рано или поздно придется выразить Ваше отношение к взглядам известного Вам Лифшица на взгляды Маркса? И как Вы рассчитывали это сделать, зная все независимые причины? Наивно, слишком наивно.

И потом – независимые причины могут заставить нас молчать, но они не могут и не должны быть поводом для лжи. Вас никто не тянет за язык, почему же Вы так охотно говорите неправду? Должен ли я считать это признаком любви ко мне? – Да, Ваше предисловие – сплошная неправда, изложенная очень словоохотливо и в том барабанном стиле, которого теперь стараются избегать

---

Лифшица, представляет собой компиляцию (до цитаты из Канта включительно) из статьи Мих. Лифшица, см. Г.М. Фридендер, «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» М.: 1962; с. 15–18. – (сост.).

даже Рюриков с Ермиловым<sup>24</sup>. Вы не можете себе представить, как это неуклюже и бесславно, даже с точки зрения приспособленчества.

Вся история изучения и даже собирания наследства Маркса и Энгельса изложена ... Но я не могу говорить об этом. Скажу только, что Вы совершенно ложно излагаете историю опубликования известных писем Маркса и Энгельса. Вы добровольно, без всякого принуждения, стараетесь навязать читателю некую легенду, отнять реальные заслуги у определенных лиц, например, у Ф.П. Шиллера<sup>25</sup>. Не можете сказать правду – молчите. Кто Вас тянет за язык? Вы утверждаете, что исследование эстетических

---

<sup>24</sup>Ермилов Владимир Владимирович (1904–1965) – литературный критик и публицист, лауреат Сталинской премии (1950). В конце 1920-х годов был редактором журнала «Молодая гвардия», с 1928 года – один из лидеров РАППа и ближайших сподвижников А. Фадеева. В 1932–1938 годы – главный редактор журнала «Красная новь». Активный участник полемики против «Литературного критика» во второй половине 1930-х годов. В 1946–1950 годы – главный редактор «Литературной газеты», активный и убежденный участник всех погромных кампаний сталинского времени; в 1950–1960-е годы – сотрудник ИМЛИ. З. Паперный, близко знавший его в конце 1940-х годов, позднее писал: «Он был живой, остроумный человек, писал легко, непринужденно... Точнее говоря непринужденно писал то, к чему его принуждали – указаниями, предписаниями, телефонными указаниями по проводам разного калибра. Был он человек способный. Во-первых, способен был на многое. Во-вторых – одаренный. ... Он не только приспособлялся, но верил, пускай как собака верит в хозяина – называйте как хотите, – при всех его лихих зигзагах, поворотах, разворотах на 180 и т.д.» *Паперный З.С.* Бывали дни веселье... // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 720, 725. (Примеч. редакции журнала НЛО к публикации архивных заметок Мих. Лифшица).

<sup>25</sup>Шиллер Франц Петрович (1898–1955) – литературовед, доктор филологических наук, профессор. Работал в Московском государственном педагогическом институте им. В.И. Ленина, Институте красной профессуры, Большой советской энциклопедии. В 1923–33 гг. вместе с Мих. Лифшицем трудился в Институте Маркса и Энгельса над расшифровкой более 40 000 фотокопий оригинальных документов архива К. Маркса и Ф. Энгельса. В 1933 г. опубликовал

взглядов М[аркса] и Э[нгельса] началось еще до Октябрьской революции и что самая большая заслуга в этом принадлежит Мерингу. Это – явная неправда. Правда состоит в том, что взглядам Маркса и Энгельса на искусство не придавали серьезного значения. Вы пишете, что моя работа была следствием решения 1932 года<sup>26</sup>. Это не так. Она была написана и набрана еще в 1931 году<sup>27</sup>, а возникла, собственно, еще в двадцатых годах (первый вариант был напечатан в журнале Вхутеина<sup>28</sup> в 1927 или 1928 г.). Вы пишете, что сочинение А.И. Белецкого<sup>29</sup> «серьезный научный труд» и не боитесь оскорбить своего старого друга сопоставлением этого «труда» (в котором что-то нелестное говорится и обо мне) с работой, которая все же, как бы плоха она ни была, дала Вам пищу духовную на всю жизнь, что видно даже из Вашего последнего произведения. Зачем Вам эта ложь? Вы утверждаете, что мы с Шиллером и Белецким «подвели итоги сделанному в предшествующий период в области

---

ликована составленная Ф.П. Шиллером и Мих. Лифшицем хрестоматия «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». По ложному доносу был арестован органами НКВД и сослан на Колыму. Освобожден в 1946 г. без права проживания в административных центрах. В 1947–48 гг. работал учителем немецкого языка в средней школе Омской области. Страдая туберкулезом легких, цингой, неоднократными кровоизлияниями в мозг, частичным параличом, он вынужден был в 1948–52 гг. жить в Пушкинском доме инвалидов в Омской области, где продолжал работать над монографиями. В 1952–55 гг. переведен в Дом инвалидов на станции Тинская Красноярского края, где и умер. Реабилитирован в 1951 г. (сведения из интернета).

<sup>26</sup>Это утверждение сохранено Г.М. Фридендером в опубликованном тексте его книги, см. «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» М.: 1962; с. 5–6 – (сост.).

<sup>27</sup>Вероятно, речь идет о статье «Эстетические взгляды Маркса», которая легла в основу работы *Мих. Лифшица* «Философия искусства Карла Маркса» (сост.).

<sup>28</sup>К вопросу об эстетических взглядах Маркса // Журнал Объединения кафедр общественных наук ВХУТЕИНА. 1927. № 1.

<sup>29</sup>Имеется в виду книга *А.И. Белецкого* «Карл Маркс, Фридрих Энгельс и история литературы». М., 1934.

изучения эстетических взглядов М[аркса] и Э[нгельса]». Это неправда, рассчитанная неправда. Вы прекрасно знаете, с каким трудом мне удалось пробить дорогу изучению эстетических взглядов Маркса. – Если бы не арест Ангарова<sup>30</sup>, который тогда начальствовал над идеологией, моя работа вообще бы не могла появиться. Спасибо Луначарскому за поддержку, но разве Вы не знаете, что вся господствовавшая тогда «социология искусства» топтала ногами идеи Маркса? Вы, значит, хотите утвердить в общественном сознании версию моих злейших врагов и хотите, чтобы я это санкционировал? Оказывается, никакой вульгарной социологии не было – это я тогда был вульгарным социологом, как пишет Храпченко.

Далее, Вы изволите утверждать, что и после нас с Белецким, «особенно в послевоенные годы» – столь продуктивные, как известно – появился ряд новых советских исследований по этому вопросу. Хотелось бы их увидеть, но подозреваю, что это тоже тенденциозная выдумка. Короче говоря, схема или, как Вы сами пишете, «смысл» Вашего предисловия состоит в том, что *до меня* писали об эстетических взглядах Маркса, *при мне* писали и *после меня* пишут. Я, собственно, как бы и не существовал, а если и существовал, то разве лишь для того, чтоб служить пьедесталом для великих послевоенных исследователей от Рюрикова до Фридендера.

---

<sup>30</sup>Ангаров (Зыков) Алексей Иванович (1898 – ?) – родился в Енисейской губ, сын крестьянина, закончил семинарию, член ВКП(б) с 1919 г., зам. зав. культурпросвета отдела ЦК ВКП(б). С 1931 года (очевидно, после ареста Д. Рязанова) ученый секретарь и зав. сектором Института К. Маркса и Ф. Энгельса, член-корр. Коммунистической академии, делегат XVII съезда партии. Многочисленны его публикации в изданиях Комакадемии, в том числе «К вопросу о классовой борьбе и диктатуре пролетариата». Дату его ареста установить не удалось, реабилитирован в 1955 г. (Российский государственный архив СПИ, фонд 17, опись 10, ед. хран. 124632; архивные данные предоставлены для настоящего издания Г.А. Багатурия (сост.).

Удивительно, что Вы не постеснялись дать мне это прочесть и, должно быть, хотели, чтобы я санкционировал Вашу версию. Думаю, что такое не напишут даже конкуренты Ваши – Иезуитов<sup>31</sup> и прочие. Они не будут меня цитировать, и только. Зная мой характер, Вы, вероятно, думали, что отделаетесь несколькими ироническими фразами с моей стороны. Нет, сударь, есть мера во всем. Примирительное отношение к подобной пошлости само по себе есть пошлость. От меня Вы ее не дождетесь.

Далее, Вы начинаете в приподнятом духе экспонировать собственные научные заслуги и оканчиваете торжественным аккордом: «Задачу своего труда автор видел не только в обобщении собственных исследований, но и в подведении хотя бы основных итогов той большой коллективной работы, которая и т.д.» Скажите, пожалуйста, какой культ личности! Наш коллектив<sup>32</sup> никакого поручения «подводить итоги» нашей работы Вам не давал. Ни по должности, ни по самостоятельности Вашей научной мысли (в тех частях, где Вы «подводите итоги») никакого права на это у Вас нет. Вы делаете компиляцию из меня и других авторов, довольно примитивную, хотя и напыщенную. Назвать эту компиляцию «подведением итогов» по меньшей мере нескромно. «Обобщайте» собственные исследования, а нас не трогайте.

Наконец, мы доходим до высшей точки всей Вашей конструкции. Автор сообщает, что в некоторых случаях его взгляды «*существенно расходятся*» с выводами «*предшественников*» и обещает «*научно обосновать*» правильность выдвигаемой им «иной точки зрения на те же вопросы».

<sup>31</sup>Иезуитов Андрей Николаевич (р. 1931 г.) – доктор филологических наук (1973). Окончил Ленинградский государственный университет (1954). В 1959–96 работал в Институте русской литературы (Пушкинский Дом): заведующим сектором, заместителем директора по научной работе (1981–83), директором (1983–87), главным и ведущим научным сотрудником (1987–96). Автор работ по проблемам философии, эстетики, истории и теории мировой и русской литературы, пушкиноведению.

<sup>32</sup>Имеется в виду вышеупомянутое «течение» 30-х годов.

Как-то я никогда раньше не слышал от Вас об этих «существенных расхождениях». Что это Вас так вразумило? Уж не с Белецким ли Вы расходитесь? Нет, на это Вас не хватит. Всякому дураку понятно, кого Вы имеете в виду под именем «предшественников». Здесь не будет двух мнений – так что напрасно Вы в своем письме отводите мне глаза. Если «предшественники» больше не нужны и даже стесняют Вас – ступайте с миром. Но я уже сказал Вам у самого синего моря – обратного хода не будет.

Перемену веры Вы называете «творческим пересмотром». Бог Вам судья! Язык Ваш здесь – традиционный, ренегатский. «Ни одно из высказываний Маркса и Энгельса о литературе и искусстве не может служить для современного историка искусства и эстетики “непререкаемой догмой”». Не знаю даже, что сказать Вам на это. Видно, не так много было в Вас марксистского, если Вы способны написать такую фразу. А чьи высказывания, по Вашему, могут быть догмой? И это Вы говорите в такое время, когда все свиное стадо устремилось против марксизма, когда главная опасность состоит в безыдейности, беспринципности, явном и прикрытом крикливой ортодоксией ревизионизме!

Для Вас судьбы марксизма это игра, область приспособления к любому течению умов, любому ходячему настроению, простое условие для опубликования Ваших «собственных исследований»? Так, что ли? Если так, то я, старый осел, глубоко заблуждался относительно Вас, или же – человек, действительно, странное животное.

В общем, предисловие Ваше явно свидетельствует о желании отречься от старых товарищей и примкнуть к хорошему обществу. Так оно и будет понято, если даже Вы измените отдельные формулировки и сделаете их еще более замысловатыми. То, что Вы не от всего отказываетесь, а только меняете вехи в «некоторых вопросах» – вовсе не заслуга Ваша. Кто же отказывается от того, что может пригодиться? Даже прямые враги этого не делают, стараясь зарыть нас в землю.

Что касается письма Вашего, то Вы обманываете самого себя – если это не благородная форма прощания с прошлым. Вам хотелось бы и капитал приобрести, и невинность соблюсти. Желание понятное, намерение доброе, оно рисует Вас в лучшем свете. Но, голубчик, этого не бывает. Чем-нибудь нужно пожертвовать.

Я понимаю, что Вы можете еще апеллировать к науке. Совпадение Вашей новой позиции с потребностями свиного стада – чистая случайность. Вы добросовестно занимались собственными исследованиями и в ходе этих исследований пришли к существенным разногласиям с Вашими предшественниками. Разве этого не бывает? Зачем непременно подозревать Вас в дурных намерениях?

Вы обещаете «научно обосновать» Ваши разногласия. Я познакомился с двумя – тремя такими «разногласиями» и больше и читать не хочу. О науке здесь не может быть и речи. Видно только желание отмежеваться.

Вы утверждаете в своем письме, что Ваши маневры не касаются меня, а только каких-то вульгаризаторов. Не знаю – кто эти предшественники-вульгаризаторы, но на стр. 73 Вашей рукописи адрес указан довольно точно. Вы пишете здесь, что Ваши предшественники выводили эстетические взгляды Маркса только из немецкой философии, а Вы обещаете показать их связь с другими источниками – английской политической экономией и французским социализмом. Что же – это Шиллер связывал эстетические взгляды Маркса с немецкой философией или еще кто-нибудь? Признаюсь, это моя вина. Меня взбесило, что Вы в благопристойно – невинной форме повторяете подлое обвинение, которое годами выдвигали худшие враги Вашего любимого друга – обвинение в том, что мы приближаем Маркса к идеализму Гегеля. Вы и здесь будете утверждать, что Ваш укол не относится ко мне? А если бы он относился к кому-нибудь другому из Вам известных лиц, то мне было бы слаще? Я не говорю уже о том, что эту гениальную идею насчет экономистов и социалистов Вы подобрали, конечно, не у Эльсберга.

Да и несколько цитат от Адами Смита и Оуэна, добытых посредством перелистывания избранных сочинений, без всякого анализа, без всякой мысли, не есть наука.

На стр. 459 и далее Вы бросаете упрек критике тридцатых годов в том, что она, будто бы, преувеличивала отрицательную оценку не то буржуазной культуры вообще, не то реализма второй половины XIX века, не то декадентства. Понять толком ничего нельзя, как во всякой беспринципной эклектической каше. Видно только, что Вы хотите потрафить тем скотам и мерзавцам, которые давно стараются загадить лучшую страницу в истории нашей критики. Где же Ваш новый научный взгляд? Ничего нет, никакой аргументации, кроме – и так и эдак, с одной стороны, с другой стороны ... Манера путать карты вполне достойная тех, кому Вы хотите угодить в этой мазне. Почему в качестве отрицательного примера выбран Шиллер? – Потому, что он был *нашим* попутчиком. Является ли он, действительно, типичным образцом преувеличенной критики «маразма», «звериного оскала», «упадочной буржуазии» и т. п.? Ничего похожего. Типичные образцы подобной вульгаризации были даны Анисимовым и прочей бандой. Именно вульгарная социология и рапповская критика преувеличивала отрицательную оценку упадочной буржуазной культуры, воспевая настоящие гимны «поднимающейся буржуазии». Напротив, кто отстаивал идеи Маркса и Ленина, тот говорил о противоречиях капитализма в целом. И эта точка зрения была связана с более справедливой оценкой реалистических явлений в поздней буржуазной культуре. Кто же, собственно, опирался на письмо Энгельса об Ибсене и русских реалистах? Не путайте карты, адресуйте не к мертвому Шиллеру (погибшему в самых тяжелых условиях), а к ныне здравствующему и процветающему подлецу Анисимову и к старым вульгарным социологам и рапповцам, Эльсбергу. Наша тенденция заключалась не в поругании [произведений] реалистической литературы, когда бы она ни появлялась, а в защите ее. Непонятно

мне, как можете Вы делать вид, что Шиллер виновен в какой-то недооценке прогрессивной и революционной литературы, если именно он больше всего поработал (и очень серьезно) над изучением этой области.

И вся-то Ваша премудрость, весь научный вывод сводится к тому, что ко второй половине XIX века нужно подходить «дифференцированно». А к первой половине можно подходить иначе? Что за плоскости? На большее силенок не хватает, зато их хватает на то, чтобы подбросить нашим врагам ценную идейку. Вы утверждаете, что «тридцатые годы» (известно, кто, Шиллер здесь только псевдоним) повторяли ошибку Лассаля насчет единой реакционной массы. До этого Рюриков, Храпченко, Эльсберг сами еще не додумались. Теперь-то они, конечно, широко воспользуются этим оружием и Вас, невинного сорокалетнего мальчика, по головке погладят<sup>33</sup>.

Последний пример – Ваши рассуждения о Золя. Вот уж, действительно, «лучше бы я был котенком и кричал Миау!». Если здесь что-нибудь можно понять, то Вы утверждаете, что Золя *меньший реалист*, чем Бальзак, но не *меньшая ступень реализма*, чем он. Вертитесь, как черт на сковородке, а приведенный материал так ясно говорит о позиции старого учителя коммунизма<sup>34</sup>, что просто стыдно за Вас перед публикой. Можно ли так извращать

<sup>33</sup>В отличие от других участников «течения» – В. Александрова, Е. Усиевич, И. Саца, да и самого Мих. Лифшица – Г.М. Фридендер стал в 60-е и последующие годы «приличным человеком» и серьезным ученым в глазах российского и зарубежного литературного бомонда. В частности, как об этом уже говорилось, он получил прекрасный научный заказ – подготовить Полное собрание сочинений Достоевского, стал академиком АН СССР и лауреатом Государственной премии СССР (сост.).

<sup>34</sup>Речь идет об известных словах Энгельса из его письма английской писательнице М. Гаркнесс: Бальзака «я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего...» // К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М.: 1957, с. 11 (сост.).

ясные слова Энгельса лишь для того, чтобы угодить современным ничтожествам. И главное – у Эльсберга Вы что ли научились этому директивному тону, этой манере указывать всем на то, в чем они уклоняются и как им нужно смотреть «на то, на се». И все это – без всякой аргументации, без тени понимания вопроса. Да, мне неловко за Вас, что Вы сочетаете такую претензию с такими плоскими, беспомощными рассуждениями. Видимо, Ваша новая позиция ни к чему лучшему привести не может – ведь форма, как известно, определяется содержанием.

Я должен был сказать Вам все это, чтобы очистить свою душу. По-видимому, Вы находитесь в состоянии душевного кризиса. Примите мой донкихотский бальзам. Если это питье Вас не вылечит, если не возмутятся здоровые силы Вашей натуры, то Вы погибший человек. И тогда Вы мне совершенно не интересны. Вы потеряете своих старых друзей, а новые ... Впрочем, зачем мне пугать Вас? Скажу только, что настоящего подлеца, вроде Ермилова, из Вас не будет – кишка тонка.

Мы с Лидой<sup>35</sup> Вас искренне жалеем и хотим думать, что Вы все-таки очнетесь от скверного сна. Ради этого я и потратил столько сил и нервов, которых, поверьте, у меня не так много, на это дурацкое послание. Терпеть не могу подобных объяснений, но предоставить Вас судьбе Вашей и просто отвернуться – не могу. И Вы знаете, *почему*; не хочу говорить жалких слов.

Что Вам теперь делать? Хотелось бы заставить Вас самого подумать об этом – Вы нашкодили, Вы и разбейтесь. Но, все-таки, скажу.

Я бы положил это печальное произведение в ящик. Но Вы этого не сделаете. *Вторая линия обороны*: можно издать книгу «Энгельс и вопросы литературы», привлекая,

---

<sup>35</sup>Лидия Яковлевна Рейнгардт – жена и соавтор Мих. Лифшица (книг «Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт» (1968) и «Незаменимая традиция. Критика модернизма в классической марксистской литературе» (1974), доктор искусствоведения (сост.)

где надо, и Маркса, и сохранив из всего тома только то, что является научным исследованием. *Отступление, но еще не позорное бегство*: издать книгу под названием «Маркс и Энгельс о литературе», оставить компиляцию и безусловно выбросить все политиканство, все приспособленчество, до реверансов перед всякими ничтожествами включительно. Если Вам непременно хочется перечислить все труды Соловьева, Пажитнова<sup>36</sup> и др., можно приложить список литературы. В этом случае Вам нечего ссылаться на меня по поводу Реймаруса и т. п. Достаточно будет, если Вы скажете в предисловии, что опирались на книжки Ваших предшественников и упомянете, *в крайнем случае*, меня и Шиллера. Это будет хуже, чем второй вариант, но все же еще не гадость. Разумеется, весь очерк истории изучения эстетических взглядов Маркса, все Ваше трескучее предисловие нужно выбросить.

Очень рад, что мое письмо окончено на 14-й, а не на 13-й странице. Дай Вам бог – я имею в виду нашего марксистского бога – выпутаться из этой скверной истории и продолжать жить спокойно и счастливо.

Большой привет Нине<sup>37</sup>. Надеюсь и на ее любовь к Вам.

*Мих. Лифшиц*

---

<sup>36</sup>В своей книге «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» (М.: 1962) Г.М. Фридендер ссылается на статью Э.Ю. Соловьева «К. Маркс о враждебности капитализма искусству» (Вопросы философии, 1958, № 5) и книгу Л.Н. Пажитнова «У истоков революционного переворота в философии» (М.: 1960) – оба эти автора принадлежали к тому кругу философов, которых Мих. Лифшиц в те годы иронически называл «младомарксистами». Оба они, подобно другому «младомарксисту» Ю.Н. Давыдову, позднее стали активными анти-марксистами. Об отношениях Мих. Лифшица с «младомарксистами» см. воспоминания Н.А. Дмитриевой «М.А. Лифшиц» (МИР ИСКУССТВ. Альманах. – М.: 1997. с. 66–88.) (сост.)

<sup>37</sup>Петрунина Нина Николаевна – пушкинист, доктор филологических наук, жена Г.М. Фридендера.

---

«МЫШИ КОТА ХОРОНИЛИ...»<sup>1</sup>

---

Дискуссионный клуб при Институте театра и музыки (г. Ленинград). Обсуждение книги Мих. Лифшица и Л. Рейнгардт «Кризис безобразия» (М.: изд. «Искусство», 1968 г.) 5 марта того же года. Были афиши по городу и продажа билетов. Зал битком набит молодежью. Президиум собрания: Пузис<sup>2</sup>, Сапаров, Гор<sup>3</sup>.  
Вступительное слово В.А. Сапарова. (Институт театра и музыки)

---

Доклад Л. Копелева<sup>4</sup> (докладчик не приехал, доклад читается): Книга Лифшица – это «модернизм без берегов». У Лифшица, как у Плеханова, есть только Ренессанс – все остальное распад. Лифшиц стремится присо-

---

<sup>1</sup>После публикации статьи «Почему я не модернист?», книги «Кризис безобразия» и статьи «Либерализм и демократия» в ряде творческих организаций СССР (например, в МОСХе) прошли бурные дискуссии в связи с полемикой Мих. Лифшица против модернизма как духовной болезни эпохи. На одной из них присутствовал Г.М. Фридлендер, приславший Мих. Лифшицу свою запись содержания докладов. Заголовок к этим документальным свидетельствам, выразительно рисуящую духовную атмосферу времени, дан Мих. Лифшицем. Публикуется впервые. (сост.)

<sup>2</sup>Пузис Генрих Борисович – советский критик, см. о нем в статье Мих. Лифшица «О принадлежности Марксу статьи “Эстетика” в “Новой Американской Энциклопедии”» // Лифшиц Мих. «Карл Маркс. Искусство и общественный идеал». М.: 1979, с. 275–282.

<sup>3</sup>Гор Геннадий (Гдалий) Самойлович (1907–1981) – русский советский писатель, фантаст.

<sup>4</sup>О Л. Копелеве см. примечание № 4 в публикации рецензий Мих. Лифшица на рукописи А.И. Солженицына (сост.)

единиться к пресмыкающимся. Его книга только словесный гипноз. Статья «Почему я не модернист?» – позор, и автор скоро будет ее стыдиться. Он неправильно освещает историю Баухауза. Из Баухауза вышел Гропиус – классик современной архитектуры. Баухауз был закрыт Герингом. Лифшиц посредством вырванных цитат нападает на Пикассо, которого любят миллионы. У Лифшица нет даже бытовой порядочности. В его концепции нет логики, это продолжение сектантского догматизма.

Художник-конструктор *Вячеслав Затемицкий*: Книга вредная, мешает развитию современного искусства. Без завоеваний модернизма оно невозможно.

*Г.Б. Пузис*: Мы не должны предоставлять венграм самим решать вопрос, кто ревизионист, а должны ими руководить<sup>5</sup>. Лифшиц нас разоружает. Профессор Дымшиц<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Это – реакция Г. Пузиса на следующие строки Мих. Лифшица из его статьи «Либерализм и демократия»: «Страшные сказки о моей причастности к школе «венгерского литературоведа и философа Дьердя Лукача» я читаю уже десять лет (точнее – почти двенадцать лет, после того, как Лукач вошел в правительство Имре Надя в 1956 г. и побывал в румынском концентрационном лагере после подавления венгерского восстания советскими танками. – сост.), и кажется мне эта кампания не страшной, а смешной. То ли порох отсырел, то ли другая причина – огня все нет. Читал я грубые инсинуации Го Мо Жо, читал и скользкие наветы Г. Пузиса, Ю. Давыдова и других соратников А. Дымшица. С грустью вижу, что люди привыкли рассчитывать на окрик, на аргументы, не имеющие отношение к науке, на то, что им ответить нельзя... Но время идет вперед, и, если уж очень просят, почему не ответить? Просите, и дано вам будет. Вот мой ответ. Розыск догматиков и ревизионистов, особенно в чужих странах, не является делом частных лиц». // *Лифшиц Мих.* Либерализм и демократия. М.: 2007, с. 296. (сост.).

<sup>6</sup>Дымшиц Александр Львович (1910–1975) – литературовед, критик, рупор советского партийного официоза, зам. главного редактора журнала «Октябрь», противостоявшего журналу «Новый мир» А. Твардовского. В шестидесятые и последующие годы – одновременно и либерал, упрекавший Мих. Лифшица в догматизме, что не мешало ему характеризовать того в письме (1968 г.) в Отдел

уже ответил ему. Лифшиц, Лукач и Лефевр<sup>7</sup> – «марксоиды», как пишет З. Моравский в Польше, а не марксисты.

Художник *Н.В. Стерлигов*, ученик Малевича: Книгу не читал и читать не будет. Все это уже говорила тетушка Клода Моне сто лет назад. Она жива и вышла замуж за Лифшица, но не молчит, а пишет. Это пишет мещанин. Я достаточно слышал это всю жизнь. Авторы книги – бездарности, а бездарности всегда ругают других. Они мешают художнику работать.

*Изергина А.Н.*<sup>8</sup> (Эрмитаж): Кубизм – важное явление в истории искусства, открывшее перед ним новые возможности. Глез и Метценже, по оценке Пикассо 30-х годов, плохие художники и не могут рассматриваться как теоретики кубизма. Современники вообще не компетентны в оценке искусства. Аполлинер ничего не понимал в живописи – на разборе его взглядов нельзя основывать критику. Плеханов был велик в «Развитии монистического взгляда на историю», но слаб в оценке кубизма, которого не понял. Высказывания самих кубистов (например, Брака) субъективны, и на них нельзя опираться. Материалом должны быть сами картины, но Лифшиц и Рейнгардт их не понимают и толкуют крайне субъективно. Фактически они совпадают в своих оценках с Бердяевым и фашистской эстетикой. Статьи их – вредные, это словесный гипноз, а не наука. Это невежество. Раньше я была за ликвидацию запасников и открытие «левых». После статьи Лифшица в «Вопросах фило-

---

культуры ЦК КПСС как ревизиониста, ученика Г. Лукача, осудившего введение советских войск в Чехословакию. Это письмо А. Дымшица опубликовано в Венгрии А. С. Стыкалиным. (сост.).

<sup>7</sup>Лефевр Анри (1905–1991) – французский социолог и философ, теоретик неомарксизма.

<sup>8</sup>Изергина Антонина Николаевна (1906–1969) – научный сотрудник Эрмитажа. С 1937 по 1952 годы заведовала в музее отделением западноевропейского искусства XIX века.

софии»<sup>9</sup> я пересмотрела свое мнение – наш теперешний зритель не подготовлен к пониманию «левых» художников, а спутником и результатом выставок явятся новые разоблачающие книги и статьи, которые еще больше отпугнут и дезинформируют зрителя.

*В.Б. Кривулин*<sup>10</sup>: Должен в чем-то защитить книгу. В области искусства сейчас есть разные группы с разными вкусами и взаимным непониманием. Это – не результат невежества тех или других, а закономерное явление. Кубизм – не модернизм, он уже перестал быть живым. Стоит ли так много говорить о живописи прошлого? С начала XX века центр общественных противоречий переместился из области борьбы классов в область противоречий между личностью и государством. Соответственно этому искусство начало уходить в область личной психологии. Но в XX веке это явление временное. Нужны общеобязательные нормы в жизни и в искусстве. Господствующее государство отвечает тенденциям истории.

*М.С. Каган*<sup>11</sup> (Ленинградский Государственный Университет): Критикует предшествующих ораторов за то,

---

<sup>9</sup>Речь идет о статье «Либерализм и демократия», где Мих. Лифшиц предлагал: «Нужно предоставить тем, кому нравится кубизм, абстрактное искусство, поп-арт и все, что угодно, их гражданское право наслаждаться своими радостями. Препятствием могут быть только контрреволюция, порнография и прочие эксцессы, да и здесь нужно быть очень осторожным в окончательных суждениях. Но почему бы не открыть для обозрения всех Малевичей и Кандинских, которые хранятся у нас в запасниках, и не выставить их в специальном помещении?» // *Лифшиц Мих.* Либерализм и демократия. М.: 2007, с. 324–325 (сост.)

<sup>10</sup>Вероятно, имеется в виду Кривулин Виктор Борисович (1944–2001) – поэт, прозаик, эссеист, общественный деятель, окончивший филологический факультет ЛГУ в 1967 г.

<sup>11</sup>Каган Моисей Самойлович (1921–2006) – советский эстетик, философ. В 1938–1941 гг. учился на романо-германском отделении филологического факультета Ленинградского университета.

что они спорили о частностях и ловили «блех» вместо разоблачения концепции. И книга, и статья в «Вопросах философии» написаны с большим литературным блеском и с подавляющей логикой. Но между ними – противоречие. Со статьей я согласен и поддерживаю ее основные идеи. Книга же, хотя она искренняя, основана на глубоком и явном заблуждении авторов. Она ошибочна. Корень этих ошибок в эстетической концепции искусства, основанной на теории отражения. Это – «ренессансная» теория, которая давно устарела. Кроме того, Лифшиц вообще не очень силен в живописи.

*В.А. Санаров* (Институт театра и музыки): Не согласен с Каганом. В книге и статье нет логики. Одна противоречит другой. Разбор эстетических ценностей в книге подменяется их политической дискредитацией. Тезис о том, что «левые» в 20-е годы хотели уничтожить классику, неверен. Я изучал газету «Искусство Коммуны» и статьи Пунина<sup>12</sup> – в них этого нет.

---

С февраля 1946 г. – преподаватель Ленинградского (Санкт-Петербургского) университета, вначале исторического, затем философского факультетов. Основные сферы педагогической и научной деятельности – эстетика, теория деятельности, философия культуры, история мировой культуры. Критический разбор его взглядов содержится в памфлете М.А. Лифшица «Бессистемный подход».

<sup>12</sup>Пунин Николай Николаевич (1888–1953) – искусствовед, идеолог футуризма, «левого искусства», пропагандист Татлина и Малевича. Возглавлял в 1918–1921 г. Петроградский отдел изобразительных искусств Наркомпроса, исполнял обязанности комиссара Русского музея и некоторое время – Эрмитажа. С 1932 по 1935 г. – профессор на кафедре всеобщей истории искусств, заведующий кафедрой истории искусств в Институте живописи, скульптуры и архитектуры. Репрессирован в 1949 г., умер в лагере в 1953 г.

По свидетельству дочери Мих. Лифшица А.М. Пичикян, Лифшиц рекомендовал ей книгу Пунина по теории и истории искусства для подготовки к поступлению на искусствоведческое отделение исторического факультета МГУ (сост.).

*Е.Ф. Ковтун*<sup>13</sup> (Русский музей): Не согласен с Каганом. Нельзя оправдывать Лифшица. И теоретик может верно судить об искусстве, но у Лифшица нет контакта с искусством. Его эрудиция – холодный огонь. В его статьях нет позитивного начала. Я убежден в том, что он нигилист китайского типа, последователь Мао. Он против всего искусства XX века. «Почему я не модернист?» мог бы сказать и Геббельс. Кроме того, Лифшиц – европоцентрист, его взгляды абсурдны с точки зрения неевропейского искусства.

*Е. Г. Эткинд*<sup>14</sup>: Лифшиц не «трубадур официоза», а «трагическая фигура». В 30-е годы он сыграл большую роль в развитии нашей духовной жизни, но с тех пор жизнь изменилась, а он стоит на той же позиции. Когда спорят с Лифшицем, фактически спорят с Самариным<sup>15</sup>. Он честный человек, которому «рубля не накопили

<sup>13</sup>Ковтун Евгений Фёдорович (1928–1996) – учёный-искусствовед, специалист в области русского авангарда.

<sup>14</sup>Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) – филолог, переводчик, эмигрировал из РФ в 1974 г., был профессором Сорбонны. В библиотеке Мих. Лифшица хранится книга Е. Эткинды «Поэзия и перевод» (Л., 1963) с дарственной надписью от автора: «Михаилу Александровичу Лифшицу, мастеру памфлета, неукротимому и беспощадному борцу с пошлостью – от одного из бесчисленных благодарных ему читателей. Е. Эткинд. 10 марта 1964».

<sup>15</sup>Самарин Роман Михайлович (1911–1974) – советский литературовед, автор сопроводительных статей и редактор изданий многих зарубежных писателей. С 1947 года – заведующий кафедрой истории зарубежных литератур, декан (1956–1961) филфака МГУ и одновременно заведующий отделом зарубежных литератур Института мировой литературы АН СССР. Активный участник антисемитских кампаний конца 1940-х – начала 1950-х годов. О неблагоприятной деятельности Самарина в ИМЛИ см.: *Евнина Е.* Из книги воспоминаний // Вопросы литературы. 1995. № 4. С. 230 и след. Ср. с попыткой апологии Самарина: *Николюкин А.Н.* Роман Михайлович Самарин: миф и реальность. Письмо в редакцию // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 2. С. 167–175. (Примеч. редакции «Нового литературного обозрения» (№ 88) к публикации архивных заметок Мих. Лифшица «Pro domo sua»).

строчки», но исторически так получилось, что в вопросах искусства он занимает ту же позицию, что и они. Необходимо его от них отделить и спорить с ним иначе.

*В. Соловьев* (молодой критик): У Лифшица идеал Винкельмана, он не понимает боли и скорби, а они тоже необходимы, как это понимали еще в 20-е годы Тынянов и Шкловский. Я за новаторство и «непохожесть» в искусстве.

---

ИЗ ПЕРЕПИСКИ<sup>1</sup> МИХ. ЛИФШИЦА

---

С Г.М. ФРИДЛЕНДРОМ ПО ПОВОДУ СТАТЬИ

---

«ПОЧЕМУ Я НЕ МОДЕРНИСТ?». 1966–1967

---

Г. Фридлиндер – Мих. Лифшицу. 28. XI. [1966 г.]

Дорогой Миша!

(...) ... пользуюсь случаем, чтобы высказать Вам некоторые свои недоразумения и несогласия, вызванные Вашей статьей. (...).

Помимо того, что мне кажется, что модернизм сейчас не «главная опасность», у меня есть и другие – теоретические – сомнения, связанные с рядом мест Вашей статьи.

Мне кажется, что модернизм – это не сумма идейных принципов, а *реальное движение*, возникшее в определенных условиях, отражающее их и могущее быть понятым только именно как движение, а не как сумма статических выводов.

Поэтому мне представляется странной мысль, что можно отделить модернизм от модернистов и их реального творчества. Модернизм – не внешнее явление по отношению к творчеству художников-модернистов. Без модернизма не было бы и модернистов. Модернизм не только задерживает, но и *способствует* проявлению и развитию определенного типа способностей, умения, талантов и т. д. Он создает благоприятную почву для их развития и стимулирует его. Поэтому, по-моему, нельзя сказать, что есть хорошие модернисты, но модернизм

---

<sup>1</sup>Письма (или их копии), хранящиеся в архиве Мих. Лифшица, публикуются впервые (сост.).

всегда плох. Эти стороны находятся в известном диалектическом соотношении, и без одного нет и других. Если есть хорошие модернисты (хотя бы относительно), то и модернизм не есть просто отрицательная величина.

Вы сами (хотя и мимоходом) сравниваете модернизм с анархизмом. Но анархизм тоже не просто отрицательная величина. Он включает (или может включать в себе в определенных условиях) и элементы бунта, протеста, критики и т.д., ценные для просвещения трудящихся. Анархист может быть противником социалиста и может быть его соратником. Но и *анархизм* (а не только анархисты) может быть фазой развития к социализму, может быть его смутной, незрелой формой и т.д., а не обязательно его антагонистом. Итак, и здесь, по-моему, дело обстоит сложнее, чем у Вас (*в данной статье!*) получилось.

Я вполне понимаю, что все, что я пишу, довольно элементарно и Вам известно лучше, чем мне. Но в статье Вы почему-то этим пренебрегли – и именно это вызывает мой протест!

Наконец, сопротивление вызвали у меня и некоторые мелочи. Почему я должен верить, что у Бакунина было «революционное сердце»? Современники (начиная с Белинского) считали его как раз крайне «головным», рассудочным и холодным человеком – да и жизнь его особого «сердца» не выказывает. Он был большой позер, любил «себя в революции», а не саму революцию, а к окружающим людям относился крайне безразлично. Не могу я согласиться и с тем, что Кафка – «больной» художник. Больной *человек* – да! – но искусство его, по-моему, вполне здоровое, с юмором, с широким горизонтом, с игрой, с отворачиванием ко злу, с постоянной мыслью о необходимости активно действовать – хотя бы это и ни к чему не вело. В этом смысле он здоровее многих «здоровых», например, по мне – здоровее «здорового» (и прославленного у нас) Бунина и многих других (сомнительных на мой взгляд) псевдореалистов плохого вкуса, весь реализм которых в узком кругозоре и равнодушии к людям (как у Бунина).

Ну ладно, на этом кончаю, не сердитесь! (...) Буду рад, если Вы сочтете мои возражения достойными полемики.

*Ваш Ю.*

Мих. Лифшиц – Г. Фридлиндеру. 5.XII.1966  
(черновик письма)

Дорогой Юра!

(...) Что касается Вашей критики, спасибо за нее, но трудно на все ответить – не имею никакой возможности, ибо, с момента возвращения из Болгарии, уже совершенно подавлен спешной работой. Иллюзия будущей счастливой жизни рассеялась, как дым.

На основные Ваши сомнения мне, вероятно, придется ответить в печати, если состоится печатная дискуссия. Я, во всяком случае, стремлюсь к тому, чтобы противная сторона получила возможность высказать свою оценку статьи, какова бы ни была эта оценка.

Отвечу Вам сегодня только на одно Ваше критическое замечание. Вы пишете, что Бакунин всегда считался человеком головным, рассудочным. Возможно, согласен, но это лишь потому, что его пламенный фанатизм был бешенством рассудка. Это часто бывало с революционерами такого типа. И это – важная историческая черта. Но сделать из своей жизни то, что сделал из нее Бакунин, без революционного сердца, оставаясь рассудочным человеком в обывательском смысле слова, нельзя – поверьте. (...).

*Мих. Лифшиц,*

Мих. Лифшиц – Г. Фридлиндеру. 7.III.1967  
(черновик письма)<sup>2</sup>.

Дорогой Юра!

(...) Что касается наших с Вами расхождений по вопросу о модернизме, то расхождения по тому или друго-

---

<sup>2</sup>Письмо Г. Фридлиндера, на которое в данном случае отвечает Мих. Лифшиц, в архиве Мих. Лифшица не найдено (сост.).

му вопросу всегда найдутся. Мы с Вами давно уже отделились друг от друга, причина, по всей вероятности, в несходстве характеров. Надеюсь, это не помешает нам поддерживать дружбу «по государственной линии».

Возразить Вам позволю себе только в одном пункте. Вы совершенно неправы, утверждая, что я живу в башне из слоновой кости. У меня есть молодые друзья, неплохой чеканки, которые меня поддерживают<sup>3</sup>, есть и сочувствие у более широкого читателя. Надеюсь на лучшее, хотя понимаю, что благополучная часть общества перекрашивает свою идеологию.

(далее зачеркнуто – сост.): А вот Вы, боюсь, дичаете среди Ваших индюков, налитых глупой спесью. Читали ли Вы письмо Лихачева и К<sup>о</sup> целиком, включая и то предисловие, которое он обязательно хотел поместить? (...).

*Ваш [Мих. Лифшиц]*

Мих. Лифшиц – Г. Фридлендеру. 17.III.1967  
(черновик письма)<sup>4</sup>.

Дорогой Юра!

Я не сержусь, но Вам нужно иметь в виду, что у меня тоже есть нервы (...). Притом на этот слабый аппарат всегда была непомерная нагрузка – так и в данный момент. (...). Что же касается Ваших возражений, то ссылка на былые времена означает, как будто, что мне однажды удалось Вас убедить<sup>5</sup>. Почему же Вам не доверить (поверить? – сост.) мне немного и на этот раз или, по крайней

<sup>3</sup>Мих. Лифшиц имеет в виду, вероятно, в первую очередь философа Э.В. Ильенкова, который написал для журнала «Новый мир» рецензию в поддержку книги «Кризис безобразия», но она не была опубликована (сост.).

<sup>4</sup>Письмо Г. Фридлендера, на которое здесь отвечает Мих. Лифшиц, в архиве Мих. Лифшица не найдено (сост.).

<sup>5</sup>Речь, вероятно, идет о полемике 30-х годов по поводу вульгарной социологии и оценке советской литературы как по преимуществу иллюстративной (сост.).

мере, подождать немного, зная, что я и без того в осаде? Ну, допустим даже, что я в чем-то ошибаюсь, психологически, хотя бы, дружба говорит на другом языке. В Вас вдруг проснулась принципиальность, а принципиальные Ваши соображения повторяют ходячие мнения и это не может меня не огорчать, если хотите, даже раздражать. Я ведь не прошу у Вас помощи, дайте мне, по крайней мере, самому справиться с очередным проявлением стадности. Я отстал от жизни, я сижу в башне из слоновой кости... Кто это говорит? Если бы я послал Ваше письмо Дымшицу или Эльсбергу – то-то эти передовые люди современности обрадовались бы такому союзнику!

Вы знали Померанца тридцать лет назад с хорошей стороны, ну и прекрасно. Вам показалось, что его статья не лишена смысла – это уже хуже. Она мне кажется дурацкой, невежественной мелко-интеллигентской трепотней. И я Вас не сумел убедить. Померанц опубликовал в стенной газете Института философии продолжение своей полемики против меня – люди делятся на интеллигентов и хамов, из хамства происходит и фашизм, и маоизм и т.д. Все это может Вам нравиться или нет, что касается меня, то я издавна принадлежу к людям, которые стоят на стороне «хамова племени» и, потратив на это свои лучшие годы, не собираюсь отказываться от старого вероисповедания. Мережковский, Бердяев и др. писали о хамстве получше Померанца, и я не согласен с тем, что передовая точка зрения современности состоит в том, чтобы воскресить (особенно дурно, когда это делается в мещански-разжиженном виде) всю эту кадетскую муру. Наплевать на Померанца.

Вы были на выставке Пикассо и она показалась Вам изящной, озорной на французский манер, а не мрачно-нигилистической. Значит, Вы тоже хотите такими софизмами зачеркнуть тот факт, что в современном мире существует так называемое современное искусство, которое ставит себе целью отрицание, скажем, «традиции

Ренессанса», как пишет Гароди. В таком случае, я предпочитаю Гароди. На Западе, где нет надобности в таких софизмах, люди прямо говорят о том, что традиция Ренессанса кончилась и пора возвращаться ко временам фетишей и чурингов<sup>6</sup>. Это – точка зрения, хотя тоже достаточно блудливая, а уж наши желто-розовые слюни перед Пикассо заслуживают только хорошего русского ругательства.

Дорогой Юра, если бы я был даже совершенно один, мне достаточно общества таких друзей, как Ленин. Его взгляд на все это не подлежит никакому сомнению, таким был бы и взгляд Плеханова, Меринга, Маркса – одним словом, всей нашей традиции. Наплывы буржуазных идей и отталкивание от марксизма, только отчасти оправданные его карикатурным вырождением – все это уже бывало. И это тоже пройдет, а «малодушным посмеяние», как писал известный Вам поэт.

*Прельстась добычей боевой  
Теперь в раскаянье своем  
Рекут: возьмите нас с собою.  
Но вы скажите: не возьмем.*

Что там у вас за окружающая «злоба и клевета». Надеюсь, не из-за меня?

Будьте здоровы, не «переживайте» наших, как Вы пишете, частных расхождений. Ссориться не будем. Претензий к Вам у меня никаких нет – я и не думал, что Вы будете вмешиваться в эти споры на моей стороне и никого вообще не увлекаю. (...)

*Ваш [Мих. Лифшиц]*

<sup>6</sup>Чуринга – дощечка или камень с рисунком, предмет культа у некоторых австралийских племен (прим. изд.).

---

М.М. Кораллов. КАК ПОЯВИЛОСЬ ЭССЕ<sup>1</sup>

---

21 октября Восьмого Високосного. Утро. Знал я умельцев, исполнявших любую работу в срок. Неспособных куда-нибудь с чем-нибудь запоздать. Надо мною властвует ЗПМ – Закон Последней Минуты. Много раз убеждался: карта моя своенравна, как хочет, так и ложится. Подтверждение – вчерашний звонок. Составитель данного сборника решил уточнить, нет ли погрешностей в ссылке на мой давний рассказ, почему и как напечатан был очерк, или эссе, «Почему я не модернист?» Нет ли погрешностей? Нет. В каждой из строк примечания – правда. Только правда. Но не вся, а сотая ее часть.

Итог разговора: «Напишите хоть три странички. Сборник готов, сдан в издательство. Срок вчера».

Года три назад мне предлагалось сесть за статью. Не сел. Повеленья ЗПМ не услышал. Сейчас приказ четок: «Теперь или никогда».

Среди студентов МГУ – остатки бывших ифлийцев<sup>2</sup>. Знаменитый до войны институт в Сокольниках, с которым связаны имена Твардовского, Симонова, Самойло-

---

<sup>1</sup>Речь идет о появлении в «Литературной газете» статьи Мих. Лифшица «Почему я не модернист?».

Кораллов Марлен Михайлович – (р. 1925) выпускник филфака МГУ. В 1949 г. был арестован, реабилитирован в 1955-м. Критик, публицист, литературовед, кандидат филологических наук. Член Русского ПЕН – центра, Союза театральных деятелей, правления «Московского мемориала».

Эти воспоминания написаны для настоящего сборника, публикуются впервые (сост.).

<sup>2</sup>Студенты Института философии, литературы и истории.

ва, Наровчатова (и не только поэтов), уже превращается в легенду. Именно от ифлийцев слышу я впервые имена Михаила Лифшица, Владимира Гриба, рассказы о спорах «благодаристов» с «вопрекистами», о талантах, погибших в Отечественную, о неожиданных сложностях в жизни уцелевших. В Ленинке, в Историчке я погружаюсь в довоенный лифшицианско-лукачевский «Литературный критик».

Однажды узнаю, что Лифшиц читает лекции по эстетике в недавно созданном Институте международных отношений. С милой подружкой заглядываем туда, робко обращаемся к Михаилу Александровичу и получаем благосклонную санкцию: «Милости прошу». Случались и другие встречи. К примеру, в Театральном обществе на Пушкинской Борис Пастернак в небольшом кабинете читал перевод гетевского «Фауста». Возник краткий, разумеется, но, оказалось, памятный разговор с Лидией Яковлевной, Михаилом Александровичем.

Арест. Лубянский карцер. Лефортовский. Не до эстетики?

В одной из лубянских камер я недолго отсыпался на койке, еще теплой от Наума Коржавина. Неожиданный поворот принял спор об «этом чокнутом» с бывшим власовцем, возвращенным из зоны на переследствие. Дважды плененный на дух не переносил «московских стихов с подвываньем». Я с «Эммочкой» познакомился, когда «Дезик», распрощавшись с армией, женился на Ляле Фогельсон. Эммочка – сопляк? Да, конечно. Вечно хлюпавший нос вытирал рукавом. Но «чокнутый»?

На ресторанно-многолюдном юбилее в честь юбиляра, прилетевшего из Бостона в Москву, восьмидесятилетний Эммочка вновь подтвердил: «Я и был чокнутый». Надежные свидетели – Лазарь Лазарев, Бенедикт Сарнов.

В одной из лефортовских камер состоялась первая встреча с Борисом Леонтьевичем Сучковым. После смерти члена-корреспондента АН СССР, директора ИМЛИ им. Горького, между прочим – издателя десятитомника

Томаса Манна, сочинений Франца Кафки, Кнута Гамсуна, Стефана Цвейга и еще многих, многих первоэрандников, о нем упрямо не вспоминают. Но до ареста в середине 1947-го светская Москва за каждым его шагом следила пристально. Еще зеленый – и уже главный редактор «Интернациональной литературы»! Да он во всех коллегиях! Пишет сам...! Именно Сучкову (вместе с отцом Юлиана Семенова – Ляндресом) поручили возглавить издательство, дали валюту. Именно их обязали поддерживать за кордоном литературу, благосклонную к СССР, победителю во Второй мировой...

Не забыл я стишки: «Сучков и Ковальчик прикрыли журналчик»...

Вторая встреча состоялась в казахском лагере, третья – в сибирском, четвертая – самая долгая – в Москве. Похороны в особняке института на улице Воровского подтвердили: закрыта и многослойна была доверху набитая драмами жизнь бывшего зэка, беспощадно оборванная инфарктом.

Беседы в камере предполагали сдержанность. В лагерях тормозные наши системы переключились на другую скорость, в истории всемирной, в искусстве отечества вряд ли остался сюжет запретный, затененный, не подлежащий освещению и досмотру. Аспирантуру Борис Сучков завершил в канун войны, одновременно со Львом Копелевым, «благодаристов» и «вопрекистов» знал наизусть.

На волю Сучков вышел раньше, чем я. До партийной реабилитации занимал скромную должность в Гослите. Когда я возвратился в Москву, счел своим долгом пойти навстречу. Сделал ход осторожный, мудрый, верно понятый мною не сразу. Предложил подготовить сборник статей эстетических... Клары Цеткин. Я удивленно переспросил, вспоминая недавнее прошлое: Целкин, Цицкин?

Не мог предложить мне Сучков ни Томаса Манна, ни Франца Кафку. Прежде всего по мотивам гуманным:

я рухнул бы под тяжестью эдаких глыб. Клара Цеткин была предложена как посильный урок. Если выдержу экзамен, то обрету «право жительства» в литературной губернии. Хрестоматийная Клара отпускала мне лагерные грехи. К тому же договор на сборник обеспечивал вторую пару брюк, галстук... Не пустяки!

Чудны дела твои, Господи.

Супротив кинотеатра «Форум» проживала уроженка Ростова-на-Дону, в девичестве Софья Рысс, с предвоенных лет Софья Либкнехт, сумевшая в 1933-м году, когда Гитлер пришел к власти, за кратчайшие часы собрать и отправить в Москву громадный архив левой немецкой социал-демократии. На протяжении четверти века архив оставался закрытым даже для вдовы Либкнехта, законной владелицы. Он приоткрылся как раз тогда, когда я начал работу над сборником.

Взахлеб читал я запретное, листал невиданную прессу, беспардонно вникал в интимную переписку. Именно в отдалившемся прошлом отыскал я ключ к современности.

Заявку на сборник выступлений Розы Люксембург – о литературе, искусстве – я подал в Гослит без подсказок, без поддержки со стороны.

Скромная, беленькая, небольшая книжица, в которой речь шла о «душе русской литературы», о Владимире Короленко, о европейской музыке, прозе, живописи неожиданно потребовала сверхусилий. Ответственный сотрудник архива ЦК КПСС, дававший порою «добро», а нередко жесткие рекомендации издательствам и авторам, чутко воспринимал изменения обстановки. Трижды пришлось идти на переделки в предисловии, составе, комментариях.

Внутреннюю рецензию на сборник я просил написать Михаила Александровича. Понятно – от имени Гослита. Привести выдержки из отзыва не составило бы труда. Надо ли? Беседы о первом поколении марксистов, о сложности их судеб были не менее существенны

для меня, чем письменный отклик. От Михаила Александровича я впервые услышал, что очерк о Розе Люксембург в начале двадцатых годов напечатал Георг Лукач.

Не утаил я от рецензента, что знакомство с архивом Карла и Розы, что комментарии Софьи Либкнехт по множеству возникших вопросов вполне меня убедили: реабилитация убиенных вождей «Спартака» входит в повестку дня. Они в близком родстве с жертвами ГУЛАГА.

Оттепель завершалась уже при Хрущеве. Нестандартный уход на пенсию означал приход заморозков. Вчера еще мне казалось естественным, что «Новый мир», «Театр», «Иностранная литература», словом, толстые журналы, весомые издательства меня привечают, печатают. Я ведь старался, выкладывался. В середине шестидесятых я стал ощущать: холодает.

Чудны дела твои, Господи.

После провала Всеволода Кочетова на посту главы «Литгазеты» и серии проколов редакторов весьма маститых, газету доверили Александру Чаковскому. Как водится, началось укрепление штаба. Обогащение команды. Из «Вечерней Москвы» пришел в «ЛГ» Виталий Сырокомский. Уверенный, что лично для него анкетные погрешности кандидатов в штат – никакая помеха. Прошрое списано. Дело – прежде всего. Подружка заикнулась насчет меня. Удачи не допускала, но вдрут?

Я глубоко уважал солдатско-лагерный закон: не напрашивайся, не отказывайся. Фатализм экономит энергию. К тому же вечно жив интерес к неизведанному: «Риск – благородное дело».

Портфель мини-отдела «литературоведения и эстетики» до удивления пуст. В ящиках письменного стола, в шкафу – отходы макулатуры. Естественно, начинаю обзвон по совету старших, которым нужна продукция. Подписчикам не скажешь: «Извините, авторам недосуг...» Возненавидел я рекомендованного Б. На каждую просьбу Любимый Начальством отвечал, как загружен, занят, задавлен Замыслом. Терпеливо выслушивал я псевдо-

исповедь, молча угрожая Авторитету: «Заткнись, зануда, задавлю». Исполнился теплых чувств к Щербине Владимиру Родионычу, поставщику статей неперменных, официозных. На лаконичные мои просьбы заместитель директора ИМЛИ отвечал четко: «Сейчас пришлю». И не подвел ни разу. Правда, курьер доставлял не восемь необходимых страничек, а папку, в которой двести-триста. Щербина мыслил блоками. Я за десяток минут подгонял их друг к другу. Непременно возвращал остаточки, спрашивал: «Посмотрите гранки, Владимир Родионович?»

– Я вам полностью доверяю, Марлен Михайлович...

Но жизнь шла. И событий хватало. Предполагалось, что на вопросы-проблемы следует откликаться серьезно. Известно мне было, что год или два назад, откликаясь на письмо чешского коллеги, Михаил Александрович отправил в Прагу эссе. Не статью, сработанную в нашском стиле, а именно эссе. Мой вопрос автору звучал патриотично: отчего пражанам дозволено читать эссе, а москвичам не показано? Желудки наши кое-что повидали. Переварим.

Не вникал я тогда, отчего у автора столько сомнений и колебаний по поводу публикации в «ЛГ». Проверить догадки не мог. Присланный «сверху» куратор литературы, мой прямой начальник Евгений Кривицкий строил преграды любому замыслу: как бы чего... Поэтому я жаждал получить эссе. Тогда бы возникла вторая задача, тоже далеко не простая: убедить, что эссе надо печатать. Чак (Чаковский), конечно, знал, что Кривицкий пока еще не сечет ничего. Но не спорить же со своим комиссаром, посланцем ЦК. Приходилось знакомить с азбукой дела. Сыр (Сырокомский) вторгаться в сферы Кривицкого не спешил; хватало забот в собственной епархии. Настоящую цену Михаилу Лифшицу знал «Тер» – Тертерян Артур Сергеевич. О его иронии, свободе от иллюзий писать бы да писать. Однако по поводу «ЛГ» накопился уже пуд мемуаров. Спорных, но доставлявших неизменное удовольствие. Сюжет благодарный.

Наконец-то победа! Чак вынес решение: эссе напечатаем при условии – вслед за Лифшицем сразу выступит Некто авторитетный. Свободному органу нужна свободная дискуссия. Надеюсь, понятно?

Как не понять... Значит третья задача – найти Авторитетного. Чтобы сзади и спереди – Спиноза, с обоих боков – д'Артаньян.

По весомым соображениям решился на поединок умудренный Герман Александрович. Недошивин. Знакомый не со вчерашнего дня. Мэтр, известный любому искусствоведу. Грех не поверить на слово...

Сумрачный Чак – не против. Скептический Тер сказал бы «За»... Ухожу на неделю в глухую молчанку, не слышу вопросы: где Недошивин? Затем считаю дни. Часы. Догадываюсь, что ждать обещанного три года – обычай догазетных времен. Вечерком решаюсь на последний звонок.

– Хорошо, присылайте курьера.

– Лифшица засылаю в печать?

– Да. Впрочем, курьера лучше бы утром. Пройдусь по страницам еще раз.

Вскоре я понял, что звонить бессмысленно. Безжалостно. Наверное, Мэтр понял, что после дуэли с Лифшицем останется он в читательской памяти как Мариэтта Шагинян – героем фельетона. Но ведь обязан был проронить одно словечко: «Простите». С той поры не звонил я Герману Недошивину. Не простил.

При отсутствии оппонента вопрос дискуссионный становился четко установочным. Обретал характер официозный. У отдела не было крючков, которые зацепили бы полемистов авторитетных, весомых. А к невосомым не влекло. Однако же... На горизонте не виднелось призывников – в атаку шли добровольцы.

Обычно сонливая почта удивила энергией пробуждения. Вскоре начала изумлять. Раньше отдел не пользовался ее особым вниманием. Теперь лестное, желанное становилось утомительным. Буря, что ли, разразилась

на Цветном бульваре, у Самотеки, где квартировал в ту пору орган Союза писателей? Нам бурь не надобно. Нам подавай систему.

Эссе потребовало отдельной папки. И следующей. Поначалу мой принцип распределения писем был наивно-географическим: Москва, Питер, Ташкент, Львов, Ереван, Донбасс... Дней через несколько я понял, что он крайне поверхностен. Если и плодотворен, то ограничено. Интересней расклад по профессиям. Искусствоведы, художники, архитекторы – одна команда. Физики, биофизики, инженерия – другая. Пенсионеры – особая статья. К любому принципу следует добавлять иерархию просвещенности. Академики, доктора наук... Напрашивался принцип условно-технологический. Тексты, отпечатанные на машинке. Написанные от руки. Продиктованные редакционной стенографистке.

Долой принципы! Долой закон, требующий отвечать каждому, кто направил в «ЛГ» послание. Законов строгих и справедливых в кодексе уголовном большая тыща, а я один. Не исполнять же все подряд. В итоге я складывал в папки многое, почти все, что с разных точек зрения вызвало интерес. Оскорбленных невниманием прошу не гневаться. Выше себя не прыгнешь.

За сорок лет папки эти кое-что испытывали. В дружеских руках, увы, отощали. Сейчас одна, но упитанная снова передо мной. Вчитываясь в давненько забытые тексты, с огорчением признаю, что мой прежний подход к ним был узко-ведомственным. Желания напечатать автора, которого сам оценил лет двадцать назад и которого по-тихому зажимают – а должны бы читать громко – диктовали теперешний курс «отдела эстетики». Смеею сказать, курс, достигший цели. Эссе «Почему я не модернист?» бурно обсуждалось в Союзе художников, во всех его отделениях. Эссе читала страна.

Нынче я за голову схватился, пытаюсь вникнуть в переклеенные, перечеркнутые отрывки, в изуродованные кусочки будущей дискуссии: «Осторожно – искусство!»,

«Осторожно – человечество!». Почему изуродованные? Потому что, начиная утро с просмотра почтовых приношений, я выбирал минуту заглянуть к Кривицкому.

– Дискуссия возможна. Необходима. Материала сколько угодно. Хорошо бы уложить его... (мхатовская пауза). В три полосы?

Кривицкий молчал как партизан. Я корректно ждал. Случай из ряда вон. Нужна санкция сверху. Пробил он, долгожданный час, и Кривицкий сказал: «Одна полоса».

– Что мне с ней делать, с полосочкой? У меня до сотни авторов, и десяток из них не ужмешь, не порежешь. Из Питера поступил текст, в котором пять страниц и четыре подписи: Лихачев, Максимов, Лидия Гинзбург – сплошь доктора наук, четвертый – писатель. Удостоил чести чешский академик Кольман. Сотрудники Третьяковки. В одном тексте 36 страниц. Померанц прислал восемнадцать убористо напечатанных, а к ним еще постскриптум – семь страниц...

Опускаю прочие доводы, ходы дипломатические, глупые, зряшные. В моей колоде все карты обнаружили бессилие – тузы, короли, дамы. Понятно: полосу спустили сверху вниз. Так что Кривицкий на шаг не отступил бы. Двенадцать страниц – уважаемым оппонентам, восемь – Лифшицу. Итого двадцать. Полоса.

Сообщаю предлагаемый расклад Михаилу Александровичу. Подробный разбор поступившей почты завершаю скорбным вздохом: такова реальность. Признаюсь, что недоваренная каша мне не очень по вкусу. Лифшиц к душевным моим переливам относится с пониманием. Обещает прислать ответ без задержки. И верно, позвонил раньше, чем я робко надеялся. Но... Курьер привез дюжину страниц. Поллиста, означавших, что «проект» (так теперь именуют свои догадки господа проектанты) летит к хорошо знакомым чертям. Нехорошо. После очередного звонка и «позитивно» завершеного разговора опять посылаю курьера. Не надо злорадных усмешек. Получаю сверхполосу, двадцать

четыре страницы. Печатный лист. С пометками лично для меня. На полях.

Совершенно уверен, что Лифшиц не опускался до дешевого обмана. До бессмысленной демагогии. Соглашаясь на сокращения, он, видимо, собирался сдерживать слово. И садился его исполнять – но приходили новые мысли. Брали в плен. На чашах весов перетягивали хитроумные выкладки господина заказчика. Газетка как-нибудь перетопчется...

Третий опыт сокращения нокаутировал меня двумя полосами. Загнал в тупик. Я склонялся к выводу, что на мой газетный пасьянс пора положить с прибором. И впредь его не раскладывать. «ЛГ» со всей ее эстетикой хороша в меру. Она полезна разным желудкам, но вряд ли каждому. Сколько раз выбирался я живьем из карцеров, неужели сейчас усташусь вольной волюшки?

Но опять это треклятое «но». Заварить кашу, и сразу в кустики – неприлично. Ведь уговаривал напечатать эссе, пробивал его. А теперь, не выхлебав миску, швырну ее... В лицо благожелателю, на радость противнику? Последний шанс – идти к Чаку.

Нынче хороший тон требует поливать Чаковского гордым презрением. Дескать, ты, поливальщик с верхотуры – чистый ангел, а он – грязный циник. Вообще и всегда. Разумеется, циник. Вообще и в частности. Почему, однако же, малость не поразмыслить? До прихода Чака в «ЛГ» срок пребывания Главных в непыльной этой газете составлял в среднем годика полтора. Чак продержался на этом посту четверть века. Точность выкладок, строгость хронологии меня сейчас мало волнуют. Приму поправки в любую сторону. Пускай педанты сами прикинут, сколько Генеральных секретарей ЦК, членов Политбюро, причастных к Идеологии, зубров державной Словесности, скрипя зубами, смирились, что именно этот Бальзак Флоберович токует на ее Казбеке-Эльбрусе. На ее пике, вершине, которую окрестил сам Пушкин: «Литературная газета».

Напомню: когда на посту Главного стоял Всеволод Кочетов, тираж «ЛГ» упал до двухсот, допустим, трехсот тысяч. При Чаке он поднялся до шести миллионов. Подчеркну: во времена «расцвета застоя». Ни до, ни после Чака ни одному из Главных забраться так высоко не мечталось. Отчего же не допустить, что на сей раз цинизм не исключал трезвого подхода к реальности и отвечал запросам, вкусам не только «узкого круга» верхов, далеких от народа, но также «прослойки» интеллигентов, которая шире, народнее...

Чак выслушал молча. Похоже, что уловил настрой подчиненного. Завершил аудиенцию двумя словами.

– Две полосы.

Ни единого вопроса. Через годы встретились в Переделкино. Постаревший Чак гулял, верней, еле плелся по улице Серафимовича. Раскланялись молча. Узнал ли? Неужели «две полосы» – последнее, что я услышал от бывшего Главного? Нет, нет. В памяти еще случай, когда Чак вытащил «эстетику» из тупика.

Константин Симонов дал знать, что судьба творения Михаила Булгакова решена. Начались поиски мудрого рецензента. Столичные мэтры разгонялись на подвиг – и уползали в кусты один за другим. Столичные мэтры пасовали перед Мастером. Перед Маргаритой. Дельные книги пошли гораздо позднее, но газете-то невтерпеж. Елена Сергеевна успокаивала: «Если и Мастер, и Маргарита увидели свет, то дождетесь и критиков». Позвонил я в Нижний Новгород. В ТЮЗ, где работал завлитом до неприличия юный Толя. Как ни странно, юнец справился с Мастером, овладел Маргаритой. Запоздало извещаю: без вмешательства Чака статья бы не прошла (фамилия Толи давно известна не только в Москве – Смелянский).

Возвратившись с «двумя полосами» из обширного кабинета Главного в узкий пенал отдела литературоведения, я оборвал телефонные разговоры со всеми авторами. Взял в руки ножницы. «Сначала я вас, братцы, порежу, а вы меня, так и быть, погодя. Лады? Наоборот не хочу».

Свою версию статьи отправил Михаилу Лифшицу курьером без предварительных объяснений. Назавтра в узкий пенал литэстетики Михаил Александрович вошел тоже без предварительных звонков, согласований. Накаленный добела.

– Я служил на флоте!

Дальше – матерком. Признаться, школьным до малохольности.

– Что мне ваш флотский, Михаил Александрович!

Преподнес лагерный, со сдержанными изысками. Когда-то он назывался «семиэтажным». Сегодня и четырнадцать этажей – забава для младшекласников. Лифшиц застыл у двери. До-о-лгая пауза. Оцениваю ее высшим баллом. Хватило и выдержки, и юмора, всего хватило для единственного верного хода в партии, идущей к эндшпилю.

– Ни-че-го...

Не могу сказать, что с матерком дело пошло. Однако же заскрипело. Сдвинулось с мертвой точки.

Перескакиваю через семь этажей. В понедельник вечером, когда готовый тираж, согласно твердому графику, подлежал отправке в почтовые отделения, заседала вся редколлегия. На изодранном экземпляре верстки резолюция Лифшица: «Прошу снять». Час, в котором она появилась, угадать не берусь. Твердо, однако, знаю, что мой час миновал: лимит времени и места на эту заметку уже исчерпан. Вынужден уклониться от подробного, от макси-разбора дискуссии, возникшей по поводу эссе. Есть и другие причины уклоняться от погружения в нее. Чересчур широка она для заметки. Освещать ее, как хотелось бы, размашисто и вольно, невозможно. Я корректно предупрежден: дискуссии и наследию Михаила Лифшица посвящен весь этот сборник – по капризу обстоятельств мной не прочитанный. Вторгнуться в него означало бы совершить бестактность. Постараюсь не допустить ее, рискнув добавить под занавес несколько слов.

У седовласого, почтенного, но еще памятливого читателя должно возникнуть недоумение. Ничего не сказал я о полемической статье Александра Дымшица – против Михаила Лифшица. Но она появилась в «ЛГ». Редактору позволено ее одобрять, осуждать, лишь умолчать о ней он не вправе. Разве не так?

Именно так. Я вздохнул с облегчением, когда из Ялты (а может, из Мисхора, из Анапы – конверт с почтовым штемпелем ушел в корзину) пришла статья Дымшица, проводившего на юге отпуск. Статья освобождала эссе «Почему я не модернист?» от жестко-официозной установочности. Статья придавала эссе изначально заданную ему дискуссионность. Напомню: эссе откликалось на просьбу чешского журнала. Не подстраивалось, а настраивалось (видимо, и стихийно, и сознательно) на стиль «западный». Родилось еще в «оттепельную» пору, а появилось в трех подвалах «ЛГ» уже в «откатную». Речь в эссе шла, прежде всего, о трагических судьбах, о кризисе современного искусства. Мерси боку Дымшицу. Благодаря его отповеди «Анализ против схематизма», напечатанной 20 декабря, месяца через два после не увидевшего свет плода Германа Недошивина. Подчеркну: напечатанной без всякого промедления и раздумий со стороны Кривицкого, без малейшей правки с моей стороны. Увы, увы, отповедь придала разговору фарсовый привкус с низкопробным оттенком. Сталкивать Лифшица с Дымшицем? В черных снах такая пляска не могла мне присниться. Но карта легла именно так. Говоря по-научному, фатально сложилось. Значит, должны быть причины...

Вытаскиваю их из закоулков памяти. Что-то где-то Дымшиц печатал по поводу сочинений Маркса и Энгельса об искусстве. Пройти мимо классиков не позволяли темперамент, расчеты, обстоятельства. Следовательно, именно Дымшиц их наследник, а Лифшиц – соперник, коварно затмевающий роль его и заслуги.

Дымшиц в ту пору ждал (и получил) назначение в ИМЛИ им. Горького. Входить в академический институт

предпочтительнее, исполняя роль борца за свободу – против мракобеса Лифшица. Возникает сакраментальный вопрос: как же оно приключилось, что Лифшиц – мракобес, а Дымшиц – борец за свободу? Вопрос бескрайний. Поэтому ответ на него я ограничу стремительной пробежкой по страничкам из старой папки, в которую никто из авторов данного сборника не заглядывал.

Издавна ведомо, что публика – дура. Но на статью Дымшица дурочка не клюнула. К борцу за свободу проявила постыдное равнодушие. Обзор откликов на эссе мракобеса начну с детски наивных.

«Главный редактор! Никогда раньше я не писала в редакции газет, но теперь... Для меня открытие нового лица вашей газеты началось совсем недавно после статьи «Почему я не модернист». Нужно было иметь большое мужество, чтобы написать такую статью, и это мужество вызывает восхищение... Я верю вам, очень верю после таких статей! Пожалуйста, пусть ваша газета всегда будет такой – настоящей»<sup>3</sup>.

Не берусь уверять, что Гегель искусенней в философии искусства, чем Светлана Зайцева. Но не склонен пренебрегать неожиданным фактом, что в почте отдела эстетики автор письма не оказался сиротски одиноким.

Передо мною домашнее сочинение на пятнадцати тетрадных страницах. Тема: «О чем спорят Г. Померанц и М. Лифшиц». Автор: школьник из города Новочеркасска, улица Гвардейская, дом 30, кв. 13. Адрес важен, так как Алеша – или Арсений, Артем – Кочураев просит редакцию: «если хотите меня поругать за что-нибудь, не ругайте на страницах газеты, напишите мне, в чем не прав, если не напечатаете статью, пришлите обратно».

Прочитав то, что достал в библиотеке – даже предисловие Эренбурга к книге «Пикассо» – добросовестный

---

<sup>3</sup>Здесь и в других отрывках из писем сохраняется авторская орфография, пунктуация.

отрок сделал вывод: «словно пресловутые лебедь, рак и щука, авторы не столько изучают точку зрения противника, сколько спешат высказать свое мнение...» Поэтому сначала нужно «своими словами (для краткости)» изложить суть выступлений Михаила Лифшица... Далее следуют пункты и подпункты – а, б, в...

Сорок лет назад я был обречен на суровость к юным талантам. Не выжал для них ни единой строки на драгоценных полосах «Литгазеты». Сейчас я вновь обречен поступать безжалостно и с братьями по классу – пенсионерами. Несмотря на глубокое сочувствие к каждому, кто пытался внушить Михаилу Лифшицу, как ему следует писать про модернизм! Тогда уроки впрок не пошли, а сейчас давать их несколько поздно. Нет ученика, нет учителей.

Скорблю, однако и сейчас не дано мне право расщедриться на крупицу добра архитекторам, экономистам, художникам. Хорошо известным и прочно забытым. В который раз, перебирая содержимое потертой папки, я невольно задерживаю усталый взгляд на письмеце из бывшего Ленинграда. Набросанном от руки. На тетрадных листах в клеточку. Необычном по интонации. Ради нее опять нарушу лимиты-запреты, установленные для этой заметки.

Давно инженеру не приходилось читать в прессе материал столь искренний, страстный. Статья Михаила Лифшица является «сгустком духовной энергии». Инженер обещает ее сохранить, чтобы перечитывать и перечитывать. Видит в ней «образец наступательной публицистики». Е. Анучин не утаивает, что «кое в чем» соглашался со статьей Г. Померанца, написанной «не без блеска», однако «бьющей рикошетом, не затрагивая мысли». Е. Анучин продумывает контрдоводы М. Лифшица и делает вывод: не разглядел я самодовольства, высокоглядства и эстетической близорукости в красиво построенных фразах Г. Померанца. Плохо искушен в полемике эстетической. Лифшиц, который «на голову выше своих

оппонентов», помог разглядеть. Их самые хитроумные софизмы не заставили его отступить от убеждений.

Письмо Е. Анучина полемично по отношению к антилифшицианским откликам на эссе – а их хватает. «Против» в папке не меньше, чем «за». Жаль только, что в сфере искусств оценивать качество бывает сложнее, чем количество. Банальностей, пошлостей в ней побольше, чем открытий и откровений. Зачерпнуть из широкого потока, чтобы заранее ответить на неизбежные обвинения в пристрастности, в демагогии не составит труда. Вот, к примеру, отрывок из письма Александру Чаковскому. Четыре тетрадных страницы. В полоску, от руки.

«Я не могу понять, а Вы едва ли вразумительно сможете объяснить, как такой пасквиль, правда, ловко состряпанный, получил место на страницах моей любимой газеты. Непонятно, как Вы могли дать ход и рекламу Лифшицу, замахнувшемуся самым непристойным образом на чистейшего человека, большого художника, коммуниста, лауреата Ленинской премии мира – Пикассо...»

Еще абзац наугад, из странички журналиста Шахера: «Хорошо: фашизм психологически сродни модернизму. Модернизму свойственно стремление к жестокому подавлению других течений. Но как уважаемый автор объяснит и ту жестокость, с которой насаждается реализм (натурализм!) в течение многих лет в нашем отечестве? Как он объяснит расправу с писателями, художниками, артистами? Реализм оказался сродни культу силы и деспотизму не меньше, чем модернизм! Вот невольная аналогия, которая напрашивается». Вывод журналиста: она ложна, так же как первая. Дело не в реализме, не в модернизме. Дело в принципе нетерпимости, который «еще силен и за рубежом, и у нас»...

Полезно было бы для этой заметки (не знаю, как для читателя) продолжать еще недельку просмотр старой папки. Задача каждого плотника, живописца, повара – соответственно и моя – доводить свою работу до восковой спелости. До ума! Как ни печально, а сейчас у меня

задача иная. Довести до глупости, оборвав работу. Я обязан отдать заметку композитору-дирижеру сборника завтра в три часа. Но я не сумею решить задачу, коль скоро буду привычно молчать о долге, который держал меня за горло во время спора о модернизме. Особую ответственность ощущал я не перед милыми школярами. Не перед членом партии с 1922 года А.Г. Миняковым, приславшим сердечное послание: «Милая редакция!» Дальше сокращаю. Упрощаю. «ЛГ» – это единственная газета в океане нашей прессы, где иногда можно слышать естественный человеческий голос, а не только шаблонные поучения, что такое хорошо, что такое плохо. Как в остальной казенно-ведомственной печати».

Критический абзац послания не сокращаю. «Неужели Вы не чувствуете дух какого-то глубокого провинциализма в писаниях уважаемого Михаила Лифшица, которому Вы явно симпатизируете, предоставляя огромные газетные полосы для его пышной риторики, с помощью которой он безусловно пытается уйти от существа спора, пользуясь при этом достаточно избитыми и дешевыми приемами оглуления противника?»

Особую ответственность ощущал я перед лично знакомыми бывшими зэками. Перед соловчанином Д.С. Лихачевым. Присутствие его чувствую здесь и сейчас. Даренные им книги стоят на полках, под рукою. Мои отклики на них, журнальный наш диалог тоже не выбросил в корзину. Встречи в Питере и Москве по-прежнему памятны. Однако же никаких выдержек из статьи Д.С. Лихачева и его коллег-петербуржцев в заметку не включаю. Статья увидела свет на полосе «ЛГ», имела резонанс. Исчерпать же, «закрыть тему» нигде, никому не удастся.

Несравнимо трудней было отстаивать отрывок из трактата Григория Померанца. Студент ИФЛИ, участник Великой Отечественной, бывший зэк – долгие годы Г.П. и на воле оставался опальным. Ценил я не все, что появлялось в сам-тамиздате под именем Г. П. И попадалось на глаза далеко не все. К слову, недавний очерк Г.П. о Варла-

ме Шаламове очень мне по сердцу! Хвастаться близкими отношениями права нет. На московские встречи, пожалуй, накладывал запоздалый отпечаток и подход чисто лагерный.

Григорий Соломонович получил не детский, а ясельный срок – пятачок. Я – стандартный по тем временам четвертак. Г.П. сидел в обычных «исправительно-трудовых», я – в спецлагерях; с первого дня пребывания в зоне малосрочник Г.П. кантовался в конторе нормировщиком, я пошел по карцерам и бурам (баракам усиленного режима). Освобождался я из Кенгира, куда попал после Джезказгана и следственной тюрьмы, после штрафного. Если сравнивать с хорошо известным Степлагом менее известный Каргопольлаг... Не надо сравнивать. Некорректны эти сравнения, непродуктивны. Во всяком случае, во время осенне-зимней дискуссии об эссе Михаила Лифшица наиболее веским, решающим доводом был текст. Сверхнасыщенный!

К примеру, на страницах 7–8 Г. Померанц полемизирует с М. Лифшицем, «расчленившим» понятие народности на несколько уровней. Первый, простейший – народность крестьянской культуры. Есть ли, однако, различие между нею и примитивом? «А примитив – та же народность, только подальше, на острове Таити? И в глобальном масштабе диалог интеллигенции с народом ведется в XX в. Как диалог интеллектуальной, рационалистической культуры Запада с примитивными и средневековыми культурами Африки и Азии».

Экскурс в XVIII, XIX века содержит в себе размышления о романтиках, Арниме, Brentano. О Гогене, который сперва отправился в самый глухой угол Франции – в Бретань; но и этот уголок оказался недостаточно народным. «Был народ – и весь вышел». За сто лет прогресс успел его ликвидировать. Народа как носителя примитивно-цельной традиции в развитых странах больше нет... Впервые в истории человечества интеллигенция оказалась «лицом к лицу с пустотой». Есть городская

культура первого сорта – интеллигентская. Второго сорта – мещанская. Третьего, четвертого... Слово «народ» можно истолковать иначе. Как совокупность управляемых в противоположность управляющим. «Тогда интеллигенция сама есть народ». Именно она создает, хранит духовные ценности. Урбанизированную массу можно, видимо, просвещать, но невозможно заимствовать у нее свет. «Чего нет, того нет».

Страницу 12-ую заняла цитата из Эриха Фромма, слишком обширная для нашей заметки. Источник ее указан: сборник «Дзен-буддизм и психоанализ», Нью-Йорк, 1963, с. 78–80.

На странице 13-ой Г.П. называет очень ценной броскую фразу Михаила Лифшица насчет готовности предпочесть модерну самый безжизненный академизм. Признание это «войдет в историю нашей эстетической мысли. Я, со своей стороны, признаюсь в противоположной склонности: лучше кривобокая жизнь, чем логически правильный труп».

На странице 14 говорится, что оба они, участники полемики, жаждут идеала. Но нет его! Сократ, Мейстер Экхарт, Леонардо да Винчи гармоничны каждый по своему. Неведомо, каким эстетический идеал станет завтра. Искусство движется к нему ощупью, в потемках. Г.П. по этому поводу не сердится, а М. Л. сердится.

Страница 15. Эссе нацелено против фашизма, а бьет по интеллигенции.

Страница 17. Ненависть к интеллигенции – черта всех фашистских режимов, черных, коричневых, желтых. Ненависть к фашизму – черта всякого нехолуйского интеллигента. «В том числе Ваша черта, Михаил Александрович».

Страница 18. «Очень грустно читать, как человек с такой эрудицией и таким талантом, как М. А. Лифшиц, не хочет видеть, кому на пользу идет его война с модерном».

Из постскриптума. Последняя страница, последний абзац. «Мы можем и должны спорить друг с другом».

Но самозащита интеллигенции от подонков, идеи от вульгаризации, высокой культуры сознания от логики катехизиса, нравственности от спинномозговых рефлексов – высшее требование современности, важнейшее условие цивилизации и прогресса».

Знал я Льва Копелева, жену его Раису Орлову, немалую часть их окружения. Знал, что написано Львом Зиновьевичем вскоре после выхода на свободу, с кем он отсиживал срок в шараге, как отсиживал. Имел представление о его крутых маршрутах в эпоху Отечественной, в пору довоенную, начиная с двадцатых. Конечно, знаю, как отлученный от России стал легендарной фигурой в ФРГ, очень заметной в третьем поколении эмигрантов. Двухтомник мемуаров «Хранить вечно», подаренный Мариной Орловой, перечитал недавно иными глазами, чем читал когдатошнюю рукопись. Не отрываясь, поглощал сентябрьскую книжку «Нового мира», точнее, страницы 70–139. Редакция отвела их дневнику Лидии Корнеевны Чуковской, конкретнее – той его «солженицынской» части, которую передала журналу Елена Цезаревна. Здесь добавлены яркие штрихи к известным повествованиям о непростых отношениях двух узников из шараги. Вкратце, есть о чем подумать, вспоминая о Копелеве. Но ощущения вины за то, что реплика его об эссе упокоилась в старой папке – такого ощущения нет.

Три странички Лев Зиновьевич продиктовал редакционной машинистке по телефону. Замечу, что привилегии этой удостоивались избранные, иначе телепаутина столицы вышла бы из строя. Я пытался выжать из трех страниц три строки. Жаль, но апломба и пены оказалось вдоволь, а прочего – дефицит. Поневоле сокращая здесь текст, не искажаю сути.

Главное в эссе, пишет Копелев, не формальная логика, не факты – «их почти нет» – даже не то, что Гегель называл «приключениями отважной мысли». Главная особенность воззвания Лифшица к читателям разных

стран – неистовый пафос, который может быть рассчитан только на «суггестивное воздействие», на этакий сеанс массового гипноза. «Модернист поневоле» сам обнаруживает мифотворчество, суеверие, антиисторизм. На практике «стихийный исторический талант, иррациональный гнев и воистину художественная фантазия воплощаются в сугубо модернистских формах, взамен реальной истории современного искусства создают фантастическую зловещую мифологию».

Любопытно, кто бы мог на моем месте убедить редколлегию, что эссе равнозначно воззванию, что суггестивное воздействие не хуже зловещей мифологии. Акопов Валерий Федорович, проживавший на станции Мотовиловка Киевской области, писал понятнее: «Осторожно – Лифшиц!» Провинциальный художник, скромный практик рассуждал вряд ли хуже столичного теоретика. Пожалуй, конкретнее. Он подсказал редакции, что Гитлер и Муссолини ставили на службу своей партии именно академический реализм. В самом деле, как средство пропаганды тот более действенен. Ведь он учит не ужасаться и сомневаться, а восхищаться, повиноваться слепо... В раздумьях Валерия Федоровича не было злости, ущемленности. Так и быть, расщедрюсь на итоговые строки письма: «Нельзя ни отрицать старое во имя нового, ни отворачиваться от нового потому, что существует старое. Только разумное усвоение и того, и другого может способствовать нормальному развитию искусства».

Эх, нам бы, грешникам XXI-го, его спокойствие. Сегодня Михаилу Лифшицу досталось бы не меньше, чем пережил он в тридцатые, в сороковые-роковые. Знак равенства ни в коем случае не ставлю, я лишь о том, что веселья ему хватило бы. Есть у него заслуги перед Марксом, марксизмом, Лениным. Нетрудно возвести его в ранг символа. Тогда бы и от Сталина ему не откреститься, скоротали эпоху вместе. Ту, родную и близкую, в которую ее соучастников день и ночь призывали мыслить исторически. И упорно – день и ночь – приучали

молиться Идеалу, чтобы в итоге топтать, топтать треклятого идола. Уставившись в телеэкран, воспринимаем мы запросто танцы, песни. Читать нам труднее. Но я старорежимный, «упертый». Сохраняю на книжной полке неудобочитаемое. Вовсе не вольтерианское – Господи, пронеси – а строго мракобесное. Забытый сборник, изданный «Искусством» в 1984 году. Да еще под флагом Ордена Ленина Академии художеств СССР. Задуманный лет за пять до перестройки, не позже. Его ответственный редактор, автор предисловия, заглавной статьи – Михаил Лифшиц. Название статьи – «Ленинизм и проблема наследства». Название сборника шире: «Проблема наследия в теории искусства».

Страница шестнадцатая. Автор задевает на ней вопрос в высшей степени злободневный. Касается предоктябрьской полемики между партиями – о необходимости обязательного государственного языка. Сохранение за русским языком государственной монополии Ленин считал отступлением от демократизма, характерным для либералов. Защищали они обязательность государственного языка тем, что влияние его обогатит местную культуру, поможет сближению народов. Ленин не отрицал, разумеется, что язык Тургенева и Толстого, Добролюбова и Чернышевского могуч, что он может способствовать братскому общению угнетенных классов всех национальностей, населяющих Россию. «Мы не хотим только одного: элемента принудительности. Мы не хотим загонять в рай дубиной. Ибо, сколько красивых фраз о “культуре” вы не сказали бы, обязательный государственный язык сопряжен с принуждением, вколачиванием. Мы думаем, что великий и могучий русский язык не нуждается в том, чтобы кто бы то ни было должен был изучать его из-под палки».

Проблему эту Михаил Лифшиц разбирал до двадцатой страницы. Проницательно разбирал. Подложить пятистраничный разбор составителю настоящего сборника совесть не позволяет. Быть может, послушать

благородных прогрессистов и послать Лифшица, Ленина, все марксистское наследие куда-нибудь на «Щ»? Спокойней оно и чудесней. Не уверен. Правда, меня порой охватывает желание тряхнуть стариной и покрыть толпу прогрессистов с тьмой-тьмущей реакции скромным домашним семиэтажным. Удерживаюсь. Случаются в жизни и светлые минуты.

Намечался юбилей Лессинга. Очень круглый. 250 лет со дня рождения. Михаил Лифшиц готовил торжественный сборник. Задал мне лестный вопрос: не приму ли участие? Статью «Лессинг, Чернышевский, Либкнехт» я написал к сроку. Пришел час выслушать замечания. Явился. Нет замечаний. «Как это может быть, Михаил Александрович? Природа не стерпит». Нет замечаний.

Воистину мракобес. Век не забуду.

Октябрь, 2008 год.

---

## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

---

---

### Абсолютное в искусстве старом и новом

---

---

# НЕОБХОДИМЫЕ РАЗЪЯСНЕНИЯ.

---

## (Тайны Мадридского двора)<sup>1</sup>

---

Считаю необходимым сделать несколько дополнительных разъяснений к происходящим спорам. Е. Книпович и В. Кирпотин сообщили читателю «Литературной газеты», что я уклоняюсь от дискуссии, так как боюсь потерять свое «монопольное положение». В. Кирпотин осуждает мое «раздражение, сопровождаемое непристойными выпадами против общественных мотивов выступления Е. Книпович, при первой же не совсем одобрительной рецензии о книге Лукача». Почтенный автор указывает, что в моем распоряжении находятся два журнала и одна газета, между тем как Е. Книпович не имеет этого «монопольного положения», она – «просто критик».

Все эти тайны мадридского двора раскрыты в свидетельских показаниях В. Кирпотина без тени юмора. Ничего не подделаешь – приходится отвечать. Прошу занести в протокол, что свидетель преувеличил мою журнально-газетную монополию. За примером далеко ходить не нужно. Литературная деятельность В. Кирпотина льется широким потоком, и никакие плотины на составляют для нее препятствия. Даже в «Литературный критик» – журнал, который свидетель считает центром моей монополии, просочилось 14 статей В. Кирпотина. За то же время моих статей в «Литературном критике» было зарегистрировано только пять. Из этого видно,

---

<sup>1</sup>Эта статья, набранная в 1940 г. в «Литературной газете», была в последний момент отклонена редакцией издания без объяснения причин. Публикуется впервые по верстке, хранящейся в архиве Мих. Лифшица (сост.).

что, несмотря на мою монополию, есть еще место под солнцем для «просто критиков».

Происшествия последнего времени наглядно показывают, что угнетенные «просто критики» имеют полную возможность выразить свои мнения и на страницах «Литературной газеты». В. Ермилов поместил в этой газете «не совсем одобрительную рецензию» под названием «О вредных взглядах «Литературного критика». Его поддержала Книпович. Оба автора излагали чужие взгляды очень свободно, без всякой оглядки на чью-нибудь монополию. Е. Книпович писала, что в работах Г. Лукача односторонне принижены идеалы революционной демократии и, наоборот, проведена апология термидора и термидорианства. Г. Лукач якобы не понимает того, что «термидорианская контрреволюция была совершенно безотносительно направлена против народных интересов». Его слова могут иметь «неприятные последствия» и т.д. Короче, статья Книпович содержит утверждения и двусмысленные намеки, которые могут бросить тень на политическую репутацию одного из честных советских ученых-марксистов. Вы называете это «не совсем одобрительной рецензией». По-моему, такие рецензии – скверная кляуза, ложное заявление, облеченное в профессорскую форму.

В нашей стране ответственность каждого литератора очень велика. Тем более позорно всякое злоупотребление этой великой силой – силой ответственности перед народом. Вот почему я не скрываю своего отношения к «общественным мотивам» выступления Е. Книпович. Эти мотивы мне не нравятся. Вот почему я позволил себе озаглавить мою статью довольно грубым словом «Надоело». Да, надоело. Надоело тратить время на опровержение литературных кляуз. Я глубоко уверен в том, что читатель поймет мое возмущение и оправдает грубость моего ответа.

На этом я хотел бы поставить точку и перейти к принципиальному содержанию споров о книге Г. Лукача «К истории реализма». Но – ничего не поделаешь.

Е. Книпович снова возвращается к термидору, считая этот вопрос самой подходящей темой для литературной дискуссии. Теперь уже мне приходится держать ответ по обвинению в соучастии. М. Лифшиц «тщательно обошел» вопрос о термидоре, он – редактор книги Лукача, следовательно ...

Да, признаюсь, я «обошел» вопрос о термидоре, я – редактор книги Лукача. Более того, задолго до выхода этой книги мне приходилось писать о влиянии «термидорианского поворота» в истории общественной мысли Европы. В статье «Маркс» из VI тома «Литературной энциклопедии» (вышел в 1932 г.) есть, например, следующее место: «Мировой дух Гегеля последовательно переживает все стадии послереволюционного переходного периода буржуазного общества – от термидора до конституционной монархии». Большого не говорит и Лукач в криминальной фразе о «термидорианском повороте» у Гегеля.

Критическое усердие Книпович проистекает единственно из ее ошибочных представлений о ходе буржуазной революции.

Во всякой буржуазной революции, которая протекает под гегемонией буржуазии, «термидор» является неизбежным фактом. Пусть Е. Книпович покажет возможность существования идеальной буржуазной демократии, в которой момент «термидора» заранее исключен. История не знает таких примеров. Как представители научного диалектического мышления, Маркс и Ленин хорошо понимали, что прогрессивное развитие капитализма во Франции получило могучий толчок в период крушения якобинской диктатуры.

Ленин следующим образом излагает мысли Маркса: «После падения Робеспьера, при директории начинается прозаическое осуществление буржуазного общества, Sturm und Drang (буря и натиск) торговых предприятий, сутолока новой буржуазной жизни; **действительное** просвещение французской **земли**, феодальная раздроб-

ленность которой была уничтожена молотом революции, и которую лихорадочная горячность бесчисленных новых собственников подвергла теперь всесторонней обработке; первые движения освободившейся промышленности – все это отдельные проявления жизни только что народившегося буржуазного общества».

Содержится ли в такой постановке вопроса принижение революционной демократии Робеспьера и апология термидора? Вовсе нет. Таков ход истории, таков естественный процесс развития буржуазного общества в отличие от общества социалистического. Мыслители после-революционной эпохи не занимались спекуляцией (за исключением Сен-Симона). Однако никто не обвиняет их в этом, даже Лукач. Он говорит – и говорит справедливо, – что перелом 1794 г. оставил заметный след не только в истории буржуазного строя, но и в истории буржуазной культуры. Это подтверждается множеством фактов из жизни самых передовых и честных мыслителей этого времени, не только «мерзавцев», как думает Книпович. Не только мерзавцы утратили веру в иллюзии буржуазной демократии. Из разочарования в абстрактных идеалах «свободы» и «разума» вырос утопический социализм, выросла диалектика Гегеля. Поскольку в философии Гегеля отразилось развитие общественных сил на почве буржуазного строя, развитие, полное самых глубоких и резких противоречий, эта философия стала великим и прогрессивным явлением. Она оставила далеко позади собственные юношеские идеи Гегеля в духе уравнительных античных утопий Робеспьера и Сент-Жюста. Но в философии Гегеля была и другая черта – поворот от революции к «похмелью», примирение с прозой буржуазного общества. В этом смысле к умственному развитию Гегеля вполне применимо фигуральное выражение о «термидорианском повороте».

По нашему мнению, нет ничего удивительного в том, что ступени развития буржуазного общества отразились в истории буржуазной общественной мысли. И если

в развитии этого общества «хорошие» и «дурные» стороны тесно связаны между собой, то нет ничего удивительного в том, что такую взаимную связь, такое переплетение прогрессивных и реакционных сторон мы находим и в мире идеологии. Нельзя отбрасывать исторические условия и масштабы, нельзя идеализировать буржуазную демократию. Только демократическая революция, в которой гегемония принадлежит рабочему классу, перерастает в революцию социалистическую и раз навсегда устраняет возможность термидора.

«В буржуазных революциях, – писал Ленин, – главная задача трудящихся масс состояла в выполнении отрицательной или разрушительной работы уничтожения феодализма, монархии, средневековья. Положительную или созидательную работу организации нового общества выполняло имущее, буржуазное меньшинство населения». Только социалистическая революция рабочего класса изменяет это положение вещей, побеждает стихию частных интересов и вместо «термидорианского поворота» создает новую форму развития общественных сил. В одном из черновых набросков Ленина мы читаем: «Стихия – *c'est le mot*. 1794 versus 1921».

Е. Книпович настолько привыкла взбираться на уровень «прогресса» и «демократии», что с этой вершины ей трудно заметить разницу между революцией социалистической и революцией буржуазной. Ей представляется, что указывать на единство положительных и отрицательных сторон в истории буржуазной культуры значит унижать положительные явления и восхвалять отрицательные, смешивать революцию и реакцию. Такое рассуждение в руках человека, желающего называться марксистом, очень удивительно. Когда в XVIII в. просветители рисовали абстрактную противоположность между свободой и прогрессом, с одной стороны, рабством, отсталостью и невежеством, с другой, то это было естественно. Ведь прогрессивная буржуазная демократия отличалась метафизическим взглядом на мир, ей не

могли быть известны азбучные истины марксистского диалектического метода. Когда в настоящее время товарищи «просто критики» гордятся своими деревянными противоположностями как особой революционной добродетелью и забывают, что самая прогрессивная буржуазная демократия не отделена китайской стеной от перерождения и реакции, то это очень прискорбно. Товарищи «просто критики» поняли лозунг защиты демократии, мира, культуры чересчур упрощенно. Они «опрокидывают» это упрощенное представление в прошлое. И вот получается, что революционная декламация в духе «Разбойников» Шиллера ближе к марксизму, значительнее, благороднее в духовном отношении, чем шекспировская линия мировой литературы, от Данте до Бальзака.

Что ни говорите, это – переворот в марксистской традиции. Переворот, который выглядит совсем не весело, если обратиться к жизни и бросить взгляд на реальную ситуацию сегодняшнего дня. Энгельс предсказывал, что в европейской истории неизбежно наступит такое время, когда реакционные силы сомкнутся под знаменем буржуазной демократии. «В такой момент, – пишет Энгельс Бебелю (11 декабря 1884 г.), – вся реакционная масса прячется за нее и ее укрепляет, все, что было реакционного, принимает теперь демократическую мину». Легко понять, что в такое время различие между живым языком марксизма и «демократическими» фразами в духе Леона Блюма должно соблюдаться особенно строго.

По мнению Е. Книпович, из книги Георга Лукача следует, что «термидор вернул законные права гуманистическому идеалу революционной демократии, дал новую возможность развитию материально-чувственных стремлений человеческой личности». Хотите узнать, какие реальные факты и отношения скрываются под этим набором слов? Загляните в историю. Е. Книпович имеет в виду идеи просветителей-материалистов XVIII в.

Посмотрите, что стало с этими идеями в ходе Французской революции.

Среди умеренных сил был Антуан Барнав, которого можно считать человеком материалистического образа мысли. Среди жирондистов были писатели просветительского направления – Кондорсе и Бриссо. Можно найти известные черты французского материализма в мировоззрении Дантона. Ну, а дальше что?

Вожди якобинской диктатуры, Робеспьер и Сен-Жюст, рано заметили, что «развитие материально-чувственных стремлений человеческой личности» в исторически данной, т.е. буржуазной форме, таит в себе семя нового угнетения человека человеком. Но оставаясь в пределах буржуазного кругозора, великие революционеры прошлого могли противопоставить стихии только нож гильотины и проповедь новой религии. Материализм был объявлен вне закона; бюсты Гельвеция и Гольбаха вынесены из якобинского клуба. Однако идеалистическая позиция Робеспьера дорого обошлась трудящемуся люду. Поэтому рабочие парижских предместий с полным равнодушием приняли весть о падении якобинской диктатуры. Жулики, спекулянты и карьеристы заняли поле битвы. Но под знаменем термидора оказались на время даже такие люди, как материалист Бабеф – будущий вождь коммунистического заговора равных, Ноэль Пуант – один из немногих рабочих – членов Конвента и др. После падения Робеспьера в Конвент возвращаются жирондисты, а вместе с ними и тени Гельвеция и Гольбаха. Руссо и религия «высшего существа» отступают на задний план, начинается серебряный век французского материализма – деятельность Кабаниса, Биша, «идеологов». Просветительские идеи французского материализма снова оживают, хотя и без прежнего блеска, у либеральных писателей послереволюционной эпохи. Вот вам конкретная историческая связь между прогрессивным буржуазно-демократическим просвещением и «термидором».

Не надо думать, что либеральные эпигоны французского материализма были людьми незначительными или развратными. Вовсе нет. «Идеологи», как их называли, подвергались гонениям при Наполеоне и в эпоху реставрации. Они создали политическую литературу, по которой учились наши декабристы. Философские кружки эпохи директории и консульства послужили почвой для возникновения социальной теории Сен-Симона. Мало того – вот происшествие! – мировоззрение Стендаля целиком коренится в этой просветительской философии второго призыва; он является учеником либеральных писателей термидорианской Франции. Стендаль охотно рассказывает об этом: Кабанис и Дестют де Траси для него олимпийские боги. Конечно, в истории литературы великий французский писатель – гораздо более значительное явление, чем Кабанис в истории философии. Но что же отсюда следует? То, что Стендаль, так же как и Бальзак, был великим писателем, несмотря на ограниченность своих воззрений. С точки зрения системы взглядов разницу между Стендалем и Бальзаком можно определить и более точно. Это – различие между бонапартистом и сторонником легитимной монархии. Здесь имеется существенный оттенок в пользу Стендаля, но согласитесь, что разница весьма относительна.

Кстати, о Стендале. Книпович рисует его каким-то Робеспьером, стоящим над «идеологией первой половины XIX в.». Не знаю, может быть такая версия содержится в романах Виноградова, но с исторической точки зрения это нелепость.

Центральный образ Стендаля – Жюльен Сорель – принадлежит к плеяде опустошенных молодых людей XIX века, это родственник Адольфа и Ренэ, демонических героев Байрона («демоноидов»), двоюродный брат Растиньяка, от которого он отличается более высокой поэзией честолюбия. Жюльен Сорель шагнул далеко за пределы морального кругозора XVIII века и стоит отчасти «по ту сторону добра и зла». Стендаль-ценитель ита-

льянских хроник эпохи Возрождения, Стендаль-«эго-тист», поклонник Наполеона, – неужели эта фигура является подходящей для превращения ее в деревянное чучело – макет «прогрессивного писателя» в духе Книпович? Даже в качестве абстрактной противоположности к «термидору» Стендаль не годится. Что сказала бы Е. Книпович, узнав из «Записок эгоиста», что великий писатель посещал в Париже известные заведения, о которых она красноречиво писала в рецензии на книгу Лукача. Боже мой, какое разочарование, какой термидор!

«Особенное негодование М. Лифшица вызывает самое имя Стендаля». Честью заверяю, что это неправда. Во-первых, в статье «Надоело» я ни слова не сказал о Стендале, во-вторых, я люблю и уважаю этого писателя, как одного из самых замечательных классиков мировой литературы. Спорить о том, кто больше любит Стендаля или Бальзака, по-моему, смешно, а ставить эту проблему в форме выбора: или Бальзак или Стендаль, – можно только в полном расстройстве чувств.

Лукач приводит известное различие между двумя великими реалистами. Но вы уже сами заметили, что Лукач – «крупный литературовед». Его дело – находить оттенки. Мы с ним спорим о самых грубых и общих контурах истории общественной мысли и литературы. С этой точки зрения разницы между Стендалем и Бальзаком нет; оба они принадлежат к «идеологии первой половины XIX в.» и по сравнению с революционной демократией эпохи Французской революции имеют общие достоинства и общие недостатки.

Е. Книпович приводит еще один убедительный аргумент. Дело в том, что Бальзака любили не только Маркс и Энгельс. «Горячую приверженность к Бальзаку чувствовали и некоторые немецкие декаденты. Только для них Бальзак был не разоблачителем, а певцом мерзавцев. Героев Бальзака декаденты воспринимали как ницшеанских демоноидов, как модернизированных кондотьеров, как достойный подражания пример».

Попали, что называется, пальцем в небо! Стендаль вообще был открыт в декадентские времена, что и не удивительно, ибо в произведениях Стендаля имеется гораздо больше материала для восхваления «модернизированных кондотьеров», «ницшеанских демоноидов». Если вам это неизвестно, обратитесь к самому Ницше. Стендаль является для него любимым писателем, почти таким же авторитетом, как Достоевский. Ницше относит Стендаля (вместе с Наполеоном и Гёйне) к «европейцам будущего». Он называет Стендаля «последним великим психологом Франции», «замечательным, передовым, далеко забегающим вперед человеком, который в наполеоновском темпе пронесился по своей Европе, сквозь многие столетия европейской души». О Бальзаке Ницше отзывается несколько иначе. Он именует этого писателя «выбравшимся на поверхность плебеем, который в жизни и творчестве был неспособен к благородному темпу, к темпу *lento*».

Не трудно было бы показать, что предпочтение Стендаля проистекает у Ницше из тех же самых причин, которые делают этого писателя более радикальным, чем Бальзак. Главная ошибка Е. Книпович заключается именно в том, что она воображает, будто радикальные элементы старой литературы защищены от перерождения и реакционного использования. Это неправильное представление. Мы очень высоко ценим деятельность просветителей, людей прогрессивного мировоззрения вообще. Но знает ли Книпович, что первое издание «Человеческого, слишком человеческого» Ницше было посвящено Вольтеру? Известно ли ей, что «немецкий декадент» защищал Гельвеция? Мистика здорового тела является общим местом буржуазной литературы эпохи реакции, но эта черта является также вырождением и регрессивным развитием той «реабилитации плоти», которую осуществляла прогрессивная буржуазная демократия. Во всякой буржуазной демократии заложено семя этого вырождения. Здесь нет никакой обиды для

прогрессивных писателей прошлого. Это вопрос исторических условий, классовой разницы между буржуазной и социалистической демократией.

Читатель «Литературной газеты» находится в трудном положении. Он видит перед собой ряд статей, написанных со страстью или, по крайней мере, с пристрастием. Приводятся цитаты из различных сочинений, мелькают имена и эпохи. Что происходит, в чем сущность спора?

За последние годы в нашей литературе выросло отрицательное явление нового типа – опасность **вульгарно-демократической фразы**, либерального «гуманизма». Это явление связано с вульгарной социологией прошлых лет, как оборотная сторона и новая форма прикрытия старых предрассудков. Внешняя противоположность этих явлений ничего не показывает. В обоих случаях зерно остается одним и тем же: марксистское понимание борьбы общественных классов в истории культуры сводится к одной единственной схеме – столкновению прогрессивной демократии с феодальной реакцией. Эта схема применяется отвлеченно, без всякого понимания конкретных условий развития, применяется ко всем периодам и незаметно превращается в апологию буржуазной цивилизации. Между буржуазной демократией и демократией социалистической проводится прямая и широкая дорога, настолько прямая и настолько широкая, что исчезает всякая дистанция между этими классово различными позициями. Отсюда отвлеченные фразы о «прогрессивном мировоззрении», которые не выдерживают критики с точки зрения марксизма.

В этом и заключается, по нашему мнению, сущность спора, его реальное содержание.

---

# РЕАЛИЗМ

---

## ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА<sup>1</sup>

---

*Публикуемая работа – стенограмма лекции, прочитанной М.А. Лифшицем в 1938 году сотрудникам Государственной Третьяковской галереи, научным руководителем которой он в то время был. Деятельность Михаила Александровича Лифшица на этом посту (начавшаяся в 1938 г. и прерванная уходом ученого на фронт) была значительна и плодотворна и для самой Третьяковской галереи, и, без преувеличения, для всего дела пропаганды и изучения классического наследия в нашей стране. Возглавив научную деятельность крупнейшего музея русского национального искусства, М. Лифшиц продолжил на практике ту борьбу, которую он вел в сфере теории с вульгарной социологией – системой взглядов, вульгаризирующих марксизм, сводящих все многообразие художественной культуры прошлого к выражению интересов различных классовых групп и прослоек. Эти взгляды, главенствовавшие тогда в науке об искусстве и в музейном деле, определяли во многом и работу Третьяковской галереи. Путеводители, вышедшие в свет в 30-е годы, наполнены невероятными на наш сегодняшний взгляд идеями, которыми должны были руководствоваться сотрудники галереи, своего рода «разоблачениями» крупнейших художников как слуг господствующего класса или утверждениями вроде того, что культура пушкинского времени была культурой «капитализирующихся помещиков, торгующих хлебом».*

*Борьбе с такими взглядами в применении к древнерусской живописи, утверждению ее подлинного значения в национальной и мировой культуре и посвящена публикуемая лекция.*

---

<sup>1</sup>Опубликовано в журнале «Художник» № 6 за 1988 год с предисловием (воспроизводимым и в настоящем издании) Н.А. Барской, подготовившей стенограмму к публикации (сост.).

*Мысли и положения, высказанные в ней ученым, отвечают нашему нынешнему интересу к древнерусскому искусству. В лекции блистательно ставятся и разрешаются многие вопросы, волнующие нас и сегодня. Публикация проливает свет на один из важных эпизодов борьбы за национальное культурное наследие. Она позволяет воздать должное не только научной, но и гражданской, да и просто человеческой смелости ее автора, ученого, в 1938 году отстаивавшего великую историческую роль «многострадального русского народа», «безусловную правду религиозного искусства Древней Руси». При подготовке публикации к стенограмме лекции были присоединены и наиболее принципиальные ответы М.А. Лифшица на вопросы, заданные ему после ее прочтения, и текст подвергся неизбежной в таких случаях литературной правке. Но так как сделано это было уже без участия автора, были убраны лишь явные словесные шероховатости, а общий, достаточно свободный строй устной речи, во избежание искажения смысла, сохранен. Это делает стиль публикации в известной степени отличным от чрезвычайно отточенного стиля, обычно присущего литературным произведениям М.А. Лифшица.*

Н.А. Барская

\* \* \*

Я коснусь в своей лекции, главным образом, наиболее существенных и общих вопросов, вопросов принципиальных, без понимания которых невозможно правильное изложение специальных проблем нашему зрителю.

Первый вопрос, который поставлен товарищами экскурсоводами, вопрос, конечно, чрезвычайно сложный для всех нас и особенно важный для тех, кто передает наш художественный опыт зрителю, это вопрос о реализме в древнерусском искусстве. Вопрос о реализме для нас не случайный. Реализм для нас – важнейший художественный критерий, с точки зрения реализма мы подходим к оценке художественного произведения. И применительно к древнерусскому искусству, его истолкованию этот вопрос тоже является одним из главных.

Но прежде чем перейти к проблеме реализма в древнерусском искусстве, вполне уместно было бы остановиться на некоторых представлениях, поясняющих наше понятие реализма. С этим словом связано довольно много всяких недоразумений, которые могут испортить нам ту работу, которую мы проводим, способны все запутать.

Реализм – понятие чрезвычайно сложное и вместе с тем очень простое. В качестве простого понятия его можно исчерпать одной формулой, которая состоит в том, что реализм – это правда в искусстве, а правда является основанием всякого творчества. Классическая теория искусства, которая сложилась в XVIII веке, придерживалась основной аксиомы, что не может быть художественным ничего, что основано на лжи, на искажении действительности, формализме, отходе от действительности в сторону какого-нибудь беспредметного, чисто условного, схематического изображения. Эта истина лежит в основе и теории искусства французских просветителей XVIII века, таких представителей этого течения, как Дидро. Она лежит в основе знаменитой эстетики Гегеля – единство истины и красоты, единство истинной правды и художественности. Эта аксиома лежит в основе передовой русской критики. И Белинский, и Добролюбов, и Чернышевский говорят, что первое требование, которое предъявляется художественному произведению, – это требование истины и правды.

Можно сказать словами Ленина, что это понятие «ровно настолько определено», чтобы отграничить наше понимание искусства от всякого лживого, скажем, от представления о нем, как о символическом выражении тайных душевных токов, как о системе определенных условностей. В то же время, применяя слова Ленина, истина, гласящая, что правда лежит в основе искусства, ровно настолько «неопределенна», чтобы не превратиться в формулу (см.: *Ленин В.И.* ПСС, т. 18, с. 138, 139).

Это второе качество нашего определения реализма очень важно, так как реализм как раз очень часто превращают в формулу, суживают представление о нем. Под реализмом часто понимают только то, что присуще определенному историческому этапу развития искусства, исключая все остальное. В частности, существует и в истории искусства, и в истории литературы распространенное представление о реализме, которое сводится к реализму XIX века. Возьмите литературу. Сложилась определенная форма реализма послебальзаковского времени, который связан с творчеством Флобера и Золя. Это реализм, дающий широкую картину среды, физиологической жизни, подробную картину действий индивидуума. Как правило, ему присуща очень растянутая форма изложения со множеством случайностей, обычных в средней повседневной жизни. Этот реализм XIX века в своих крайних проявлениях переходит в натурализм, который сказывается даже у такого высокого художника, как Золя.

Этот реализм XIX века не похож на реализм Сервантеса, Рабле, не похож на реализм XVIII века, реализм Филдинга, не похож на реализм Вольтера. Тот, кто читал философские рассказы Вольтера, понимает, что одно дело роман Золя, который подробно описывает всю совокупность случайностей повседневной жизни, и другое – реализм Вольтера, который резкими штрихами, определенным рисунком очерчивает некоторую проблему. Неправильно было бы исключить Вольтера из области реализма и оставить только то, что более или менее напоминает Боборыкина.

И в истории изобразительного искусства имеется такое же недоразумение. Было бы односторонне и неправильно в угоду декадентам и символистам отрицать значение живописи Шишкина, говорить, что Шишкин художник безвкусный и бездарный. Но считать шишкинский способ реалистического изображения за исчерпывающий понятие реализма было бы нелепо. Ибо

та форма реализма, которая присуща XIX столетию, эпохе буржуазного развития общества, и которая в одном из крайних вариантов выражена в произведениях Шишкина – эта концепция реализма тоже имеет свои отрицательные стороны и при дальнейшем развитии переходит в собственную противоположность, не в реализм, а в самый настоящий формализм, в фальшь, в отход от реальной действительности.

Такие переходы в истории мирового искусства бывали. Возьмите античную живопись, переход в античной стенной живописи ко все большему иллюзионизму, когда иллюзия, оптический обман становится главным моментом. Какая же это правда, когда изображение переходит в оптический обман, когда оно настолько «правдиво», что можно ошибиться, приняв его за действительность. Изображение практически выходит из области искусства, так как тут действует то, о чем сказал Гете: если бы собака была изображена с такой точностью, что ее можно было бы принять за действительную собаку, то было бы просто одним мопсом больше. Здесь «реализм» теряет правду, перестает быть реализмом, становится ложью. Точно так же следствием искусства XIX века, следствием его определенных недостатков являются тот кризис, который происходит в конце XIX и в начале XX века, переход к натурализму, разложение художественной формы. Если реализм состоит в изображении чисто случайного и повседневного, то в дальнейшем художник вправе сделать вывод, что можно изображать не только частное и случайное в предмете, а частное и случайное в самом восприятии, в том, как видится предмет, когда случайно глазами «задевают» этот предмет. При таком подходе предметом изображения может стать множество случайных, чисто субъективных состояний. Объективизм переходит в субъективизм, переходит в символическую живопись, в живопись впечатлений.

У символистов и действительность разлагается, и правда переходит в ложную условность и фантастику,

хотя и претендующую на какой-то реализм. Возникает физический отход от действительности.

Это рассуждение можно продолжать и в другую сторону. Если верно, что избыток реализма переходит в собственную противоположность, то тем более мы будем неправы, если исключим из области реализма те виды искусства, которые с самого начала не заключают в себе этого стремления к реалистической иллюзорности в передаче мира предметов. Это те виды искусства, которые не соблюдают точно перспективу, которая присуща искусству XIX века и очень школьно развивается в эту эпоху, то искусство, которое не соблюдает условий колорита, которые присущи XIX веку. А таких видов искусства много: целый ряд художественных форм не подходит под те требования, которые свойственны искусству конца XIX – начала XX в. Древнерусское искусство – наиболее яркий пример. Здесь была условность, абстрактность: перспективы, к которой мы привыкли, основанной на реальности, здесь нет, здесь нет многого другого, что присуще в нашем понимании реальному изображению жизни. Я взял древнерусское искусство как наиболее крайний пример, но есть и другие примеры, которые образуют ряд переходных ступеней.

Еще раз обратимся за примером к литературе. Мы уже о романах Золя и повестях Вольтера сказали, что это вещи различные. Что преобладает у Золя и что у Вольтера? У Золя преобладает реалистическая иллюзорность, и эта иллюзорная реальность присуща художественному восприятию XIX века. У Вольтера преобладает в стиле изложения абстрактность. Возьмем «Кандида». На протяжении двух печатных листов мы пробегаем по всему миру, быстрая смена невероятных приключений, смена персонажей, очерченных в самых главных чертах, каждый из них выражает определенную идею. Они призваны для доказательства чего-то, и вы видите, как через все произведение проходит определенная мысль, доказать которую должна повесть. Гораздо большая абстракт-

ность, чем в реализме XIX века, который бы нам рассказал, как воспитывался Кандид, как у него зародилось первое чувство любви, как в роще он объяснялся с любимой девушкой. У Вольтера это есть в 2–3-х сжатых фразах, прекрасно отточенных фразах XVIII века. Всего этого грандиозного багажа подробностей, всего этого количества всяких добавочных фигур нет, а Вольтер – величайший реалист всех времен и народов.

Возьмите нашего Салтыкова-Щедрина, у которого замечательные сказки, сжатые, тоже без большого количества описательных подробностей. Кем считать Щедрина? Реалистом или нет? Конечно, глубочайшим реалистом. Можно привести имена художников, у которых фантастика является основной формой творчества, например, Свифта, чьи «Путешествия Гулливера» наполнены невероятными происшествиями и путешествиями в несуществующие страны. Свифт, конечно, величайший реалист своего времени, несмотря на то, что реализм Свифта не похож на реализм Боборыкина, на романы второй половины XIX века, которые так же, как живопись, проходят через натуралистическую стадию и затем превращаются в романы типа произведений Джойса, когда пишется большой роман для изображения одного дня жизни одной какой-нибудь незначительной особы или, в крайнем случае, жизни узкой социальной среды.

Из этого возникают следующие наблюдения: истина, реализм являются основой искусства, но они должны применяться так гибко, настолько диалектически и правильно, чтобы не превратиться в застывшую формулу и не заслонить понимания целого ряда художественных явлений, не входящих в обычные, «житейские» представления о реализме.

В «Философских тетрадах» Ленина, в его заметках по поводу различных книг Гегеля трактуется понятие реального и идеального, он подчеркивает, что так называемый трезвый реализм, непосредственный реализм

далеко не всегда заключает в себе истину, что иная абстракция (это подчеркивал Ленин) более правильна и более глубока, более близка к действительности, хотя она кажется отвлеченной, кажется условной. Это дело не только разума. Разница между идеальным и реальным, говорит Ленин, только относительная. Мы за реализм и мы за реальность, но помните, что Ленин говорил, что нужно мечтать, он говорил вслед за Писаревым о различии между мечтой полезной и пустым вымыслом. (*Ленин В.И.* ПСС. М. 1959. т. 6, с. 172). Понятие необходимости отхода в сторону абстрактности как ступени развития в понимании действительности входит в диалектическое материалистическое понимание реализма. Наше понимание реализма никогда нельзя смешивать с реализмом в его трезвом, житейском, пошлом смысле. Революционному коммунизму, ленинизму был присущ революционный размах мысли, который не остается при поверхностном понимании жизни, который не останавливается на первичном, наглядном реализме, но понимает значение и абстрактности, отвлеченности как ступени к реализму.

Это все ни в какой мере не устраняет основной аксиомы, что в основе нашего познания лежит реальный образ, реальная картина действительного мира, а не условность, не иероглиф. Наше сознание не копия символов, которые только условно отвечают внешней действительности, оно – копия картины, которая условна в своем приближении к модели. Но все-таки оно реально и действительно, хотя путь сознания к объекту, к внешней действительности – не прямой, не механический, но очень сложный, противоречивый. Из этой противоречивости проистекает тот факт, что существует целый ряд таких форм, которые, будучи не похожи на все то, что, на первый взгляд, мы связываем с реализмом, все-таки несомненно принадлежат к лучшему и реалистичнейшему из того, что было человечеством создано. Таков Свифт, Рабле, Сервантес. Без этого понимания

реализма мы не могли бы постичь его в целом ряде искусств – в музыке, в архитектуре. Если понимать реализм в узком, ограниченном смысле слова, а не как правду, то мы бы должны были считать реализмом в музыке всякое звукоподражание, и известны примеры, когда некоторые композиторы вводили его в симфоническое произведение. Это худшая форма музыкального искусства, это просто фокус. Музыка звукоподражание не свойственно. Если говорить о реализме в музыке, то он не в воспроизведении каких-то ощущений и звуковых переживаний, которые напоминали бы реальные шумы и звуки. Реализм в музыке существует в том смысле, что музыка может быть правдивой и может быть лживой. Эта формула достаточно определена, чтобы отделить хорошую музыку от плохой. Отделить правдивую, искреннюю музыку, которая передает захватывающую человеческую сущность, закономерность, переработанную в сильную абстракцию (играющую в музыке большую роль), реальную ритмику природы и человеческой жизни. Все это входит в понятие правды, и в музыке есть правда, здесь есть формализм и реализм. Это положение настолько неопределенно, чтобы не превратиться в формулу, которая бы заставила нас или музыку выбросить из нашего обихода, или превратить ее в искусство, занимающееся жалким фокусничеством.

В архитектуре то же самое. Что такое реализм в архитектуре? Архитектура может быть основана на правильной закономерной пропорциональности, на правде, которая является естественной закономерностью пропорций, которая отражает в конце концов сложные вещи общественного порядка. И разница между хорошей и плохой архитектурой, между архитектурой «правдивой» и «лживой» заключается в том, что хорошая архитектура покоится на каких-то естественных и простых пропорциях, а ложная – на их искажении. Есть реализм в этой области, но как правда в искусстве, правда, которая не противоречит тому, что к ней приходится

идти отвлеченно, через абстракцию, а не механистически-прямолинейным путем.

Все сказанное чрезвычайно важно не только для того, чтобы водить экскурсии. Именно представление о том, что реалистично то, что правдиво, помогает снять многие проклятые вопросы. Как быть с историческими полотнами Давида? Что это, реализм или не реализм? Или искусство XVIII века. Это представление не только не устраняет, как считают иногда, разницу между реалистическим и не реалистическим искусством, но только оно дает возможность выявить всякое подлинное искусство. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, для того, чтобы до конца использовать возможность этого определения, его нужно понимать диалектически, т. е. исторически. Разница между правдой и заблуждением, между реальной картиной и абстракцией, то, чему учит ленинизм и марксизм, эта разница носит исторический характер. Есть ряд исторических стилей и эпох, когда эта правда имеет своеобразные формы. Было бы грубо не исторически и грубо не диалектически, если бы мы из области искусства исключили восточное искусство, искусство древних веков, древнерусское искусство и целый ряд художественных форм, в которых есть своя своеобразная правда. Разница между правдой и ложью должна быть понимаема не абстрактно, а исторически, как относительная разница.

Мы уже наметили три ступени, которые можно, конечно, тоже принять только в весьма условном смысле. Во-первых, мы говорили о реализме XVIII века, во-вторых, о том реализме, который основан на восприятии действительности, какой она является каждый день в своей повседневности, во всем своем обычном, случайном облике. Такой реализм действительно сложился в XIX столетии. Мы говорили о таком своеобразном искусстве, которое казалось бы под понятие реализма не подходит, будь-то искусство восточных стран или древнерусское, и мы сказали, что хотя форма искусства

кажется далекой от реализма, но наша точка зрения диктует необходимость посмотреть, не заключается ли здесь правды и не в ней ли состоит ценность искусства.

Из этого положения не следует, что существует уклон либо в сторону шишкинского типа реализма, либо в сторону грубого, раннесредневекового примитива. При дальнейшем изучении теоретических вопросов вы придете к общему убеждению, что наиболее высокое, подлинно художественное начало заключается где-то между этими двумя крайностями не потому, что занимает срединное положение, а потому, что подлинный реализм не может быть реализмом повседневным, случайным, но и не может быть отвлеченной условностью, а заключает в себе (когда история дает этому достаточно оснований) единство идеального и реального момента. Это единство и есть наша цель в искусстве, но и в прошлом оно существовало в классических художественных произведениях в той форме и в той степени, в какой этому давала возможность история. В разной связи и в разных градациях это наблюдалось и в творчестве Леонардо да Винчи, и у художников Ренессанса, в восточном и в древнерусском искусстве, а также в какой-то мере, насколько это позволяла эпоха, в творчестве художников второй половины XIX века.

Когда я говорил о реализме XIX века, о повседневном и случайном в нем, нужно иметь в виду, что подлинный художник этой эпохи ценен тем, что его творчество совпадает с этим понятием реализма, и можно даже отважиться на такой парадокс, что в реализме XIX века наиболее ценным является то, что не является реализмом XIX века, что он гораздо выше, чем тот буржуазный горизонт, чем те ограниченные рамки, которые возводились буржуазным обществом и эпохой. Выше этого горизонта поднимались все те живописцы, которые в XIX веке достигли высот настоящего художественного творчества именно потому, что они боролись с ограниченностью своего времени, создавали целый ряд

великих произведений искусства в той мере, в какой они поднимались над этой действительностью.

Возьмите творчество Перова. Хотя в творчестве Перова есть «шишкинские» элементы, в нем есть и какие-то элементы изображения жизни в ее идеально реальной форме, в какой это дано в поэзии Пушкина, в живописи Леонардо да Винчи. В искусстве Перова при известной бедности художественного материала XIX века мы видим могучую мысль, живое искреннее убеждение, и с нашей стороны было бы некоторым схематизмом, если бы мы ту форму реализма, которая существовала в XIX веке, критиковали бы односторонне. Это было бы неправильно. Это дальнейшее развитие одного и того же положения, и когда я говорил о степной росписи позднего античного мира, можно абсолютно последовательно сказать, что так называемый четвертый стиль (это почти полное разложение живописного реалистического мироощущения), это все-таки искусство, и как искусство оно выше той ложной повседневности, которую оно изображает.

Мы говорили, что символизм – это разложение реализма XIX века. Это верно. Символизм включает в себе ложные тенденции, но кто же станет отрицать, что символизм дал целый ряд художников, которые, несмотря на ограниченные рамки их теории, создали произведения, заключающие в себе правду, вошедшие в историю мирового искусства, несмотря на ложные тенденции исходного принципа. Все дело состоит в том, чтобы применять эту истину с достаточной гибкостью, не забывая о той градации, которая здесь существует.

Другое дело русская реалистическая живопись второй половины XVIII века. Она имеет свою правду, благодаря которой входит в общую сокровищницу мирового искусства, хотя и в ней есть ложные тенденции, преимущественно сказавшиеся в бедности форм. Задача нашего искусства – подлинное сочетание идеального и реального. Оно должно преодолеть и преодолет всю ту

ограниченность, которая в той или иной степени свойственна различным историческим этапам развития искусства.

Можно сказать, что существуют такие эпохи, в которых непосредственная реалистическая струя развивается сильнее, и мы видим такие периоды, периоды наибольшего расцвета искусства, когда оно достигает максимально доступной в классовом обществе формы высокого единства. Такой эпохой была, например, эпоха Возрождения. Эта диалектика распадается на ряд сложных моментов. Задача нашей работы со зрителем – не говорить о них прямо и не приводить всего этого сложного материала в действие, но, имея его в виду, всеми возможными, в том числе и простыми средствами всегда подчеркивать эти основные моменты, учить товарищей тому, что основой искусства является правда в противоположность лжи и формализму. Учить их в то же время, что понятие правды достаточно гибко и разносторонне, ибо оно включает в себя много разнообразных, далеко не поверхностных положений.

Всему этому мы должны учить нашего зрителя, не забывая в то же время, что мы сами должны учиться у него и многому научились. И в музейной жизни, и в истории литературы, и в деле создания учебников мы многому научились у народа и от очень многих искусственных и неправильных приемов отказались, пришли к приемам более простым и более правильным. Это вполне естественный процесс.

Вот что я хотел сказать о реализме. Перехожу к древнерусскому искусству...

Мы уже говорили, что древнерусское искусство характерно как раз тем, что оно не похоже на реализм XIX века. Сложность в том, что древнерусское искусство по господствующей в нем идеологии является искусством религиозным, а религия, как известно, не принадлежит к тому, что мы называем правдой, и, казалось бы, древнерусское искусство основано не на правде, а на ложном

мировоззрении. Когда-то был такой деятель Богданов, и у него была такая теория, что каждое время имеет свою идеологию, социально обоснованную, и каждая из этих идеологий одинаково правильна. Когда-то люди руководствовались религиозной идеологией, и тогда это была правильная идеология, теперь мы руководствуемся научной идеологией, и это тоже правильно.

Эти теория не марксистская, совершенно не верная. Правда всегда, во все времена одна и та же, всегда земля вращалась вокруг солнца. Но правда имеет некоторое историческое развитие, и было бы поэтому совсем неправильно думать, что в древнерусском искусстве нет настоящей человеческой правды. Жили люди, огромный народ, имевший большую историю, сыгравший огромную роль и в мировой истории, народ, который представлял собой заслон против вторжения азиатских кочевников. Народ многострадальный, и трудно представить себе, чтобы вся духовная деятельность этого народа в течение ряда столетий оказалась бесплодной. Это противоречило бы самым основным нашим представлениям. Что это не так, мы убеждаемся, глядя на живопись. Но тут возможно недоразумение. Выявляя эту правду, мы до сих пор идем по наиболее легкому пути. Как во всяком искусстве, в котором главное – это абстракция и условность, в древнерусском искусстве есть и отдельные части и детали, которые заключают в себе реалистические элементы в прямом, более узком смысле слова. Хорошо известно, как на религиозных картинах эпохи позднего средневековья оживляется фон, начинает оживляться пейзаж, происходит постепенная «реализация» религиозной схемы. Есть такие вещи и в древнерусском искусстве. Это видно в небольших сценах из жития того или иного святого. В XIV столетии это уже совершенно ясно выражено. Конечно, это – реалистические черты в древнерусском искусстве. Наряду с основным большим образом условной религиозной схемы есть еще какой-то побочный, частный мир, куда

внесен чувственный рассказ, рассказ изобразительного жанра. А в XVII веке мы видим уже широкое вторжение реалистических моментов, разложение старой грандиозной иконной схемы, распадение ее на множество мелких частных деталей с подробным повествовательным содержанием, причем поразительных по своему реализму. Легче всего сказать, что весь реализм древнерусской живописи заключен именно в этих моментах, и тогда схема изложения будет примерно такой: от величественных образов начальной полосы русского средневековья развитие реализма идет к моментам разложения этих образов, и эпоха разложения древнерусского искусства предстает как важная ступень развития реализма, так как здесь мы приближаемся к реализму в том узком значении, о котором я говорил. Если взять все путеводители, которые я просматривал, они сначала с вульгарной социологией, а потом и без таковой приходят как раз к такому решению вопроса, утверждая, что реализм есть результат разложения системы древнерусской иконы, и это есть наиболее ценное в ней. Вот это, конечно, недоразумение, конечно, это неправильно, потому что реализм в русской иконе этим не только не исчерпывается, но часто связан с ее прямо противоположными качествами. Он связан как раз с тем, что не определяется этой жанровой детализацией, этим измельчением древнерусского искусства, а напрямую связан со всеохватывающей грандиозной системой, присущей этому искусству, получая развитие уже в самом раннем его периоде. Древнерусское искусство принадлежит к особому типу, оно очень своеобразно, и к его главному своеобразию я бы отнес его связь с античной традицией.

Античные традиции в живописи совершенно не похожи на то, что мы связываем с понятием живописи европейской. Иногда даже вещи, очень близкие по форме, все эти крепости и перспективы – все это совершенно иначе трактуется античной живописью, за исключением некоторого периода, который условно, да и то

не вполне приближается к иллюзионизму западноевропейской живописи. В основном античная живопись, носящая сакральный характер, представляет собой свою художественную систему образов, не похожих на западноевропейские. В западноевропейском искусстве мы видим перерыв, отделяющий эпоху раннего Ренессанса от античной живописи. Когда такие художники, как Мантенья, обращаются к античности, они обращаются к барельефу и скульптуре.

В России же через Византию мы видим продолжение подлинного своеобразия античной живописи со всеми ее отличительными чертами. Не только ее своеобразного восприятия, но, несомненно, единственного в истории мирового искусства самостоятельного и прямого развития этой системы в своеобразный и целостный организм. Этим интересно древнерусское искусство, в этом своеобразии его положения, его большая ценность. Я бы показал это на нескольких простых примерах.

Я считаю, что первая черта, бросающаяся в глаза при трактовке человеческого образа в иконе, – это то, что здесь перед нами всегда законченный, достаточно величественный, часто грандиозный и, если хотите, по-своему классический образ. Если мы возьмем изображение отдельного человека – портрет или деталь в общей картине в искусстве второй половины XIX в., то главный недостаток состоит в том, что на этом изображении лежит печать случайности, Художник показывает человека в тот случайный частный момент, в котором он перед ним предстал, в случайном повороте и в случайном освещении. Все построение фигуры указывает на то, что это фрагмент большого целого, состоящего из сцепления многих случайностей. Художникам XIX века ставили в заслугу то, что они в портрете избегают классического построения фигуры, законченности художественного образа. Между тем как в каждую предшествующую эпоху развития портрета – и в итальянском портрете XV–XVI вв., и во французском портрете эпохи Давида,

и в русском портрете XVIII – первой половины XIX века, и в старинном доренессансном итальянском портрете – человеческий образ приводится к некоторой законченности, завершенности, дается в достаточно величественном и простом одухотворенно-поэтическом виде. Поэтому та, на первый взгляд, условная схема построения образа, которая существует и в византийской иконе, и в иконе западноевропейской, и в иконе древнерусской, схема, которая ложится в основу построения репрезентативного, законченного и величественного образа человека, несет в себе выраженную в особой форме правду о нем. Правду, которая сродни той, что выражали в этом образе лучшие эпохи мировой живописи.

Возьмем психологическую трактовку лица. Возвращаясь к недостаткам XIX века, отметим, что очень часто изображенный на полотне человек смотрит на вас. Это придает его взгляду пронзительность и слишком большую живость, которая заставляет вспомнить о «Портрете» Гоголя. Можно сделать такие живые глаза, что будет казаться, будто портрет смотрит на вас. В хороших портретах этого времени так и бывает, но в лучшую эпоху портретного искусства, в эпоху итальянского Возрождения, взгляд несколько рассеянный. В этом взгляде, который есть у портретного изображения в XIX веке, вы видите определенность настроения: человек задумчив, он смеется или плачет. Это приводит к некоторому сужению, ограниченности образа. Но и в лучших портретах того времени мы все-таки находим то, что можно назвать «неопределенной благожелательностью». Я думаю, что эта неопределенная благожелательность представляет то лучшее, что есть в психологическом выражении портретного искусства. Неопределенная благожелательность – это по сути гуманизм, а определенная благожелательность – это просто благорасположенность человека. Художники великого Возрождения достигли в психологической трактовке образа некоего высокого состояния спокойствия вместе с определен-

ной человеческой теплотой в глазах, и всякий портрет этой эпохи всегда заключает в себе элементы неопределенной благожелательности.

В этом отношении очень богата и русская икона. Не психологическая точность состояния, а именно неопределенная благожелательность чаще всего господствует в ликах на иконах. Я против вполне определенной аналогии, но некоторую аналогию между живописью Рублева и живописью эпохи Возрождения провести можно. Та же склоненность голов, та же самая лирическая, мягкая линия, которая придает образу поэзию и мечтательность, сообщает глазам соответствующее выражение, выражение в высшей степени человеческое и мягкое, лишенное конкретно-суживающего психологизма.

Возьмем более наглядный пример, а именно, прямую перспективу. На первый взгляд, русская икона не может тягаться с живописью позднейшей, ей прямая перспектива неизвестна: для древнерусской живописи характерно то, что называется «обратной перспективой».

Как истолковать эти слова? В реальной жизни существует перспектива, как ее изображают на реалистических картинах XIX века. Это – достоинство картин: очень плохо, когда перспектива не соблюдена, это большой минус художественного образа. Но возьмем перспективу, которой увлекался Паоло Уччелло, перспективу, которую разрабатывал Леонардо да Винчи, которая легла в основу европейской живописи XIX века. Она, как и всякая истина, может быть доведена до собственной противоположности и превратиться в ложь. Напомним такое явление, как перспектива на любых пейзажах XVII и особенно XVIII века, некоторые гравюры с изображением баталий, которые скорее напоминают ландкарту, чем художественное произведение. Перспектива превращается в своего рода поэтическое черчение. В видах городов, в определенных родах пейзажа изобразительное искусство сплошь и рядом играет на эффекте чрезвычайно подробно разработанной

перспективы, и перспектива здесь может быть доведена до определенного педантизма. Поэтому очень важно, что в классических произведениях живописи эпохи Возрождения вы найдете некоторые отступления от вполне геометрически точно проведенной перспективы. Это достигается приемами двоякого рода. Либо горизонт дается очень высокий, который разрушает тот прозаизм и ту прямую геометрическую линию, что свойственна перспективному изображению. Высокий горизонт вносит поправку, в которой нуждается перспектива, чтобы перестать быть геометрической и стать художественной. Вспомните, у Леонардо да Винчи в пейзаже на портрете «Моны Лизы» есть такая подробность, которая, казалось бы, составляет прямое нарушение: на самом верхнем месте у горизонта мы видим высокую гору, пониже гора меньшего размера, которая должна была бы быть дальше. Такое нарушение в пределах реальности лишает перспективное изображение сухости. Такого рода вещи мы видели и у Пьеро дель Франческо. Что-то подобное этому горизонту есть и на древнерусской иконе в виде условной линии по ходу основной фигурной схемы.

Мне кажется, что, поскольку мы говорим о произведениях древнерусского искусства, мы должны указывать на то, что здесь перспектива в нормальном смысле слова не соблюдается, что здесь она условная. В то же время мы не можем забывать, что как одна из сторон действительности, как одна из необходимых сторон реальной правды нашего художественного восприятия это декоративное использование горизонта имеет право на существование, имеет свое значение. Мы не должны быть настолько односторонними, чтобы совершенно упускать из вида те положительные моменты, которые имеются в особой разработке перспективы в русской иконе. Условность тоже входит как элемент искусства в общее наше богатство, и лучшее доказательство этого то, что даже такие художники, которые

были далеки от условности и от религиозных схем, тоже пользовались некоторыми коррективами обычной прозаической перспективы.

И в области колорита реализм в более узком понимании имеет свою специфику. В сущности говоря, в XIX веке неопределенный тон постепенно поглощает краски. В повседневной, обычной действительности мы не видим перед собой красочности. И потому, что жизнь изменилась, что нет красочных нарядов, которые существовали раньше, и просто потому, что в современной повседневной жизни праздничной пестроты нет. Мы видим краски в какой-то неопределенной тональности с большой примесью коричневатых и сероватых тонов. Нет сильных красок, которые были бы самостоятельны и достаточно яркие, в повседневной, обыденной действительности мы их не можем видеть. Реализм XIX века, раз он поставил себе задачу воспроизведения «средней» действительности, должен был выбросить и цветность, и богатство красок. Он поставил себе задачу изображать жизнь настолько серой и обезличенной, насколько серой и однообразной кажется наша повседневная одежда, наш повседневный быт.

Что это – достоинство или недостаток? Некоторые достоинства здесь есть. Против варварской пестроты и псевдоромантической красоты академического искусства боролись наши передвижники – это было справедливо. Но это нельзя считать абсолютной истиной. Это было бы неправильно. Радость человека перед лицом живых ярких цветов, перед сильно звучащей, жизнерадостной красочностью присуща человеку, и социалистическим реализмом эта тема должна быть развита. В ее отсутствии – недостаток реализма конца XIX века. Именно недостаточное богатство красочной гаммы – недостаток русского реализма этого времени. Во многих древних формах искусства, напротив, развита именно эта сторона. Замечательно развита она и в древнерусском искусстве. В нем, в декоративном богатом сочетании

даны сильные, могучие цвета, которые прошли через много столетий, горят до сих пор, имеют убеждающую силу, кажутся нам чем-то драгоценным и чудесным. Этим оно противостоит живописи XIX века, стремившейся, на первый взгляд, к более органическому единству цвета, но одновременно привнесшей в колорит большее однообразие и характерный сизый тон. Об этой стороне древнерусской живописи надо обязательно рассказывать зрителю, обязательно научить ценить ее.

Светотень, подобно перспективе, тоже получила в XIX веке школьное подробное развитие и в конце концов превратилась в фотографическую ретушь, превратилась в то, против чего восставали формалисты, – в прозаическую растушевку, в механическую разработку светотени. Лучшие художники эпохи буржуазной цивилизации идут по пути прозаизации светотени и превращения ее в механический прием. Светотень существует и в древнерусском искусстве, но здесь она чрезвычайно своеобразна. Если посмотреть на памятники древнерусской живописи, то первое впечатление о них по сравнению с более поздней живописью таково, что эти изображения носят как бы «фотонегативный» характер. Создается впечатление, будто смотришь «негатив», где господствует масса темных тонов и имеются только светлые пятна в тех местах, где в природе господствует темнота. Я говорю о «негативности» условно, менее всего я хотел развивать формалистические теории об «обратной негативности». Но несомненно, что есть разница в восприятии и изображении света в живописи XIX века и живописи древнерусской, и разница эта в том, что древнерусская живопись исходит из темной массы, на которую падает свет. Здесь лучше всего выясняется диалектика этого вопроса при сравнении с тем, что происходит со светом в действительности. Если исходить из зрительного впечатления, то в большинстве случаев мы видим светлые предметы, которые имеют какой-то теневой рельеф. Так и в нашем повседневном восприятии.

Это восприятие верное, оно соответствует действительности, но мы видим, что лучшие мастера светотени прибегали к искусственному освещению, к искусственной темноте, в которой выступают светлые лица, прибегали к темным фонам, которые выродились в академические приемы и потом испортились. Какая-то истина в этом заложена, и мы это лучше всего видим на контрасте искусства XIX века с древнерусским.

В древнерусском искусстве изображение дается так, как это происходит физически, темная масса оживляется падающим на нее лучом, да и на самом деле практически это именно так. Отсюда возникают элементы ее особой светотени: темный лик и те пробелки, которые ложатся на складки одежды, на лицо. Отсюда возникает «негативность»: кажущаяся темнота и локальный свет, лежащий на условно освещенные места. Таким образом, древнерусская живопись не столько следует за обычным восприятием глаза, сколько рассказывает о том, как происходит дело в действительности. Мы этого не видим, мы можем об этом только знать. Рассказ господствует в ней, как и во многих ранних формах искусства, над иллюзорным изображением, знание, добытое посредством абстракции – над непосредственным зрительным восприятием, и это становится основой высокой объективности образа. Эта господствующая абстракция вместе с тем по-своему подкрепляет реальное восприятие действительности: выступающие в темноте ликов светлые места становятся господствующим тоном в колорите. И хотя эта абстрактная сторона выступает иногда несколько односторонне, в целом система пробелов и оживок, система моделировки в древнерусском искусстве обладает резкой, заостренной выразительностью, которая часто ставит ее выше европейской светотени.

В разъяснение своей мысли я хотел бы привести пример из европейского искусства, по отношению к которому эти вопросы больше разработаны.

Я хотел показать двух мадонн – у Джотто и Чимабуэ, две разные ступени ренессансного искусства. Обе фигуры изображены задрапированными. На обеих синевато-зеленые плащи, но складки плаща и светотень у Джотто и Чимабуэ разнятся. У Джотто европейская светотень, мягкие складки несомненно скульптурного типа, а у Чимабуэ – наполовину икона с оживками, но у него найдена средняя форма, соединение иконного принципа с новоевропейским. Отчасти моделировка строится искусственными линиями, но часто они соединяются с наиболее оживленными высветленными частями и соединяются на такой ступени, когда роль этих высветлений остается ведущей. Несмотря на то, что мадонна Чимабуэ более «примитивна», я бы отдал предпочтение ей. Она замечательна почти мелодической звучностью рельефа и красок, что напоминает манеру Мантеньи, то есть умение сделать форму как бы вычеканенной по металлу. Это происходит оттого, что Чимабуэ сохранил преимущество древнего метода, но сохранил так, что со временем появилась возможность использовать преимущества этого метода в соединении с новым.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что древнерусское искусство, как и многие ранние формы искусства, не изображая действительность в прямом смысле слова, содержит в себе чрезвычайно много ценных моментов, заключающих высокую правду о ней.

Как нужно излагать эти моменты? Ни в коем случае не механически, иначе мы пришли бы к тому, что посчитали бы реалистическим в древнерусской иконе то, что является ее разложением. Мы не должны забывать того, что связано с достоинством ранних форм искусства, и это нужно подчеркнуть. Когда русская икона XVII века достигает этой «реалистичности», мы видим, что вместе с тем русский реализм приобретает такой рафинированный кудреватый характер, который обусловил в дальнейшем стиль «рюс».

Но вместе с тем, что считать вершиной древнерусского искусства? Неужели мы должны сказать, что оно тем выше и тем реалистичнее, чем далее отстоит от реализма в общепринятом смысле слова? Такой вывод был бы неправилен и противоречил бы диалектике. Приведу обыкновенный жизненный пример с ребенком. Конечно, ребенок в своей наивности, во всем своем поведении имеет целый ряд черт, которые взрослому недоступны и которые ценны именно потому, что это черты ребенка. Было бы неправильно думать, что он тем хорош, что становится похож на взрослого. Это было бы неправильно, соответствовало бы нашему выводу насчет искусства эпохи XVII столетия, но, с другой стороны, неправилен также и такой вывод, что ребенок только там хорош, где он выступает перед нами в своем чистом ребячестве. Это тоже неверно. Мы всегда наслаждаемся обществом ребенка, так как, по мысли Маркса, в каждом ребенке мы видим воспроизведенное человеческое существо, мы видим в нем живой намек на все будущее человечества, вырастающего из этого детского состояния.

То же самое происходит со всеми ранними формами искусства, которые имеют свое своеобразие и достоинства. Неправильно было бы считать наиболее ценным то, что в процессе развития переходит в нечто иное, но, с другой стороны, было бы неправильно считать наиболее неразвитые вещи его вершиной. Здесь есть какая-то средняя, наиболее высокогармоническая ступень. В древнерусском искусстве такая ступень есть. Это XV век, – как раз то время, когда жил и действовал Рублев, крупнейший художник, давший всей живописи русского средневековья ее высокое завершение, высокое соединение идеального и реального.

В основе искусства лежит правда, но путь к правде не всегда прямой, иногда он идет через абстракцию, через некоторый отход от непосредственного наглядного представления. Именно таким был путь к правде древнерусской живописи. Всякий отход от правды как услов-

ность лишен ценности, поэтому мы должны уметь раскрывать именно возрождение ее, путь через нее к реальности как наиболее ценные моменты этого искусства.

*Далее М.А. Лифшиц ответил на ряд вопросов своих слушателей.*

Среди вопросов, мне заданных, на которые я по существу уже ответил в своем докладе, есть вопрос, который ставит несколько иные акценты в проблемах изучения древнерусского искусства, а именно:

«Отражаются ли в древнерусском искусстве исторические этапы и изменения социально-экономических условий жизни русского народа, в чем это проявляется?»

Для нас, конечно, ответ на этот вопрос ясен сам собой. Конечно, отражаются изменения социально-экономических условий, история русского народа в древнерусском искусстве. Но в чем это отражение проявляется? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, мне понадобилось бы подготовить специальный доклад по древнерусскому искусству.

Я говорил с самого начала, что отвечаю на вопросы в самом общем плане, принципиальном, чтобы выяснить те моменты, на которые нужно поставить особое ударение. А что касается исторической стороны, я попытаюсь сделать некоторый общий обзор древней истории русского народа в соответствии с теми изменениями, которые за это время пережило русское искусство. В самых общих чертах могу сказать, что это историческое развитие, обладая всеми чертами национального своеобразия, все-таки имеет некоторые аналогичные ступени с западным искусством. Первая ступень, наиболее ясная и бросающаяся в глаза, это та, которая связывает древнерусское искусство через ранние византийские истоки с античным миром. Это то искусство, которое сложилось в киевскую эпоху. Аналогичные явления имеются и в западном искусстве. Но у нас в византийскую эпоху это проявилось ярче в силу

той связи античных традиций с русским искусством, о которой я говорил в своем докладе. Ярче, чем в аналогичных западноевропейских образах, выразилось это эллинское, это подлинно античное влияние во всем искусстве киевской эпохи. Это последние вздохи подлинного античного мировоззрения, подлинного античного искусства.

Затем происходит то, что было и на Западе. В XII–XIII вв. возникает нечто, аналогичное западноевропейскому средневековью. Оно отражается в том строе мышления, который выступает на первый план. Это напоминает большое искусство средневековья – искусство, имеющее новые элементы, не похожие подчас на тонкую эллинскую традицию. Это искусство, которое включает в себя, с одной стороны, ряд античных изобразительных моментов, а с другой – оно упрощено по своему строению и больше напоминает памятники искусства на Западе, из которых впоследствии выросла живопись раннего и позднего Возрождения.

При возникновении единого государства (уже в Московскую эпоху) происходит процесс, до известной степени аналогичный развитию культуры на Западе. Эта культура была связана с высвобождением индивидуальности от средневековой замкнутости, высвобождением, которое на Западе завершилось эпохой Возрождения. Но в конце эпохи Возрождения мы видим утверждение капиталистического порядка, который нес новые формы подавления личности, мы видим укрепление абсолютистской королевской власти, в которой возродились многие худшие стороны средневековья.

В русской истории чего-нибудь подобного не было и быть не могло, так как в нашей стране историческое развитие шло чрезвычайно своеобразно и вследствие татарского нашествия, и вследствие той роли, которую русский народ играл на рубеже между Западом и Востоком. Однако нечто подобное такому высвобождению мелкой собственности, связанной с личным трудом

крестьянина, более или менее свободного хлебопашца, период наибольшего цветения личности приходится на Руси в то время, когда развивалось творчество Андрея Рублева. Этот свободный хлебопашец в чем-то был аналогичен свободному английскому йомену, и так же, как и свобода этого последнего, по мысли Маркса, исчезла через 100 лет после английской революции, когда возникли совершенно новые отношения помещика и крестьянина, так исчезла и эта свобода русского хлебопашца. Рубежом этого периода можно считать Смутное время, которое аналогично тем великим битвам сословий, которые можно наблюдать в начале Нового времени на Западе (крестьянские войны, английская революция, революция в Нидерландах). В результате утверждается господство помещиков, нового класса, вышедшего в этот период на историческую арену, утверждается крепостное состояние крестьян, воцаряется династия Романовых, происходит перестройка культуры.

Вот таков тройственный ход в этой общей формации, именуемой древнерусским искусством. От наследия поздней античности, ставшего почвой для расцвета искусства в киевский период, к некоторому упрощению, свойственному всему искусству средних веков. Затем внутреннее накопление сил в этот период, завершившийся эпохой Рублева и творчеством Рублева. И последний период, тот период, который связан с некоторым упадком и вырождением иконы в новом государственном и культурном устройстве времен царя Алексея Михайловича.

Это – самая общая схема, такая, какой она мне представляется, какой она укладывается у меня в голове. Я не хочу выдавать это за плод долгих изысканий, но я думаю, что некоторые общие принципы этого деления похожи на правду.

---

# УЛЫБКА ДЖОКОНДЫ<sup>1</sup>

---

Наступает время сказать «прощай!» мышиною возне рефлексии.

Михаил Лифшиц

*Мне кажется, что этот текст надо опубликовать, потому что он принадлежит к той классической традиции отношения к предмету или изображению предмета, которая утеряна. Когда человеку важен не он, не его поза, не его размышления по поводу, а существо дела. Мих. Лифшиц показывает потенциальную возможность прямого отношения к миру. И вот это мне представляется самым важным, самым ценным и самым новым. Сегодня это совершенно ново, просто неслыханно ново, потому что опыт современного искусства – это опыт отвержения ясного и непосредственного взгляда, это опыт двусмысленности, иносказаний, шифров, отодвигания мира и подставления себя на его место. Подойди к любой картине, к любому произведению. Что ты видишь? Художника. Его позу. Он демонстрирует, что он независим, что он выше любых привязанностей, любых симпатий – он возвышается над всем. Он ни с чем не может слиться и сказать: «Это я». Утеряна возможность просто речи, выражающей мысль. Есть только итог кисло-сладких рассуждений о том, что изображение неадекватно реальности, что оно условно. Художник играет*

---

<sup>1</sup>Это письмо Мих. Лифшица, написанное в 1976 году, – его ответ, как шутливо заметил автор, «двум клистирным трубкам» – опубликовано Л.Я. Рейнгардт в «Художественном журнале», 1993, № 1 с предисловием московского художника – постмодерниста Д. Путова. Считаю уместным воспроизвести это предисловие, которое может служить иллюстрацией к тезису Мих. Лифшица: модернизм – не маразм и не обыкновенная глупость, а «сложная метаструктура духа» (сост.).

условностями, демонстрирует, подчеркивает их. Искусство лишено воли к объективному. Это болезненное явление, то, что Гете называл: реакционная эпоха. Непогодотворная.

Последовательность Мих. Лифшица именно в преодолении этой неутолимой субъективности. Он еще лет двадцать назад предупреждал, что может настать время, когда сторонникам классической традиции придется кого-нибудь эпатировать. Пора, пора напомнить об этой традиции искусству, которое отвернулось от жизни, погрязло в своих собственных, местечковых проблемах, замкнулось само на себя и как таковое попало в сферу абсолютно неинтересную.

Демонстрация знаков личности, раздвоенности сознания, радикальной неискренности – все это скучно, потому что лишено, говоря языком Белинского, пафоса, то есть жизненного содержания. Художнику нет дела до того, что он как бы изображает, и результат его усилий в значительной степени лишен реальности, другими словами, самостоятельности существования, независимости от подпорок, на которых все это держится. Преступник подошел к Черненко и выстрелил в упор. Упор упал. Тогда упал и Черненко. Вот эти упоры, упоры современной культуры, современного искусства – это достаточно дорогостоящее удовольствие. Феномен искусства не может сам за себя постоять. Вынеси его из музея, поставь на улицу, как говорит Тер-Оганьян<sup>2</sup>, эти работы, их никто не возьмет.

Вся современная система функционирования искусства – финансовая, музейная, искусствоведческая – служит этими подпорками. Довольно накладными для общества. Все это дер-

---

<sup>2</sup>Тер-Оганьян, Авдей (р. 1961) – художник-постмодернист, автор перформанса «Юный безбожник» на выставке «Арт Манеж – 98», во время которого он разрубал топором иконы. Известный либерал и апологет авангарда зав. кафедрой МГУ А.И. Морозов был экспертом на суде против А. Тер-Оганьяна, и его заключение гласило, что к искусству вандалистский акт Тер-Оганьяна отношения не имеет. За это А. Морозов был подвергнут публичной обструкции со стороны более «продвинутых» современных искусствоведов и художников. Не понятый и преследуемый, но получивший известность благодаря своей скандальной акции, «левый» художник получил в 2002 г. политическое убежище в Чехии (сост.).

*жится, в русском смысле, на честном слове. То есть хрен знает на чем. Ни на чем. Это носит сугубо эфемерный характер. Лишено внутренней убедительности. Внутреннюю убедительность, как показывает Мих. Лифшиц, искусству дает жизнь, которая в нем отражена. Вот тот самый мир, которому улыбнулась Джоконда. Посмотрите на фотографию Мих. Лифшица в третьем томе его трехтомника – там та же улыбка. Она живет во всех его сочинениях как свидетельство разомкнутости границ личного существования.*

*Он написал «Улыбку Джоконды» в 1976 году как ответ на статью, присланную ему для рецензии двумя докторами медицинских наук, где «Джоконда» рассматривалась с медико-физиологической точки зрения. Ее улыбка объяснялась ими как отражение состояния ее организма, тонких биохимических процессов. Все это сильно смахивает на дела культуры, которая не может отвлечься от своего внутреннего копошения и увидеть окружающую действительность. По отношению к «Джоконде», как показал Мих. Лифшиц, ученые были неправы. Если бы они писали о современном искусстве, то были бы правы трижды.*

*Вообще-то характерное для 70-х годов желание специалистов точных и естественных наук совершить набег в область гуманитарного знания не лишено закономерности. Туда хотелось внести коррективы. Профессиональные гуманитарии, в массе своей, были просто прохиндеи. Они скомпрометировали свою науку настолько, насколько вообще что-либо может быть скомпрометировано, тем, что Мих. Лифшиц называл пустозвонством и двоемыслием. Причем интенсивность поднимаемого ими шума была такова, что различить в ней тихий и спокойный голос, в данном случае голос Мих. Лифшица, было физически невозможно, во всяком случае очень трудно. Как догадаться, что под обложкой книжки «Карл Маркс. Искусство и общественный идеал» скрыта не дежурная глупость, а замечательно умные вещи?*

*А сейчас людям как бы дарована исторической судьбой возможность различения, которая раньше была отнята. Мих. Лифшиц не боялся быть банальным, когда выбирал темами своих работ Добролюбова, Чернышевского, Луначарского. Ему было мало дела до того, как его позиция выглядит со стороны. Вчера это было неоригинально, сегодня – верх экстра-*

*вагантности. Но какое это имеет значение? Все, кто хотел быть лояльным, как и те, кто заботился о нонконформизме, не о деле думали. В свое время они что могли продемонстрировали, а потом обнаружили свою ложность, глупость, пустоту полную. Они исчезли, а Мих.Лифшиц становится все слышнее и слышнее.*

*Статья «Улыбка Джоконды» очень нужна современному художнику, который давно ушел на второй этаж сознания, запер за собой дверь и убрал лестницу. Зачем она нужна? Ответим словами Мих.Лифшица: «Мы не знаем, когда, при каких условиях и каким образом наша мысль может пойти в дело, но если она верна, то не пропадет».*

Дмитрий Гутов. 1993

\* \* \*

Глубокоуважаемый Леонид Аристархович!

Только сейчас могу перейти к чтению рукописей и ответам на письма. В последнее время я был до крайности загружен работой, связанной с неотложными сроками, хотя такое напряжение, собственно, мне уже не по летам. Извините поэтому за опоздание – на то были серьезные причины.

Вы спрашиваете меня, не содержатся ли в вашей коллективной рукописи какие-нибудь нарушения принципов марксистско-ленинской эстетики? На этот вопрос я могу ответить определенно, что таковых не заметил, за исключением двух мест, а именно: на стр. 1 формула не вполне отвечает принятой у нас характеристике эпохи, да на стр. 14 Вы и профессор А.М. Аминев в качестве вольноопределяющихся марксизма допустили некоторое превышение дозы этого вещества: «появление чудесных созданий» на севере и в центре Италии едва ли можно привести в прямую связь с экономическим развитием или, во всяком случае, об этом нужно сказать иначе, говорить же об «отборе» женщин – вообще неловко. Тут вас каждый охотник за ошибками может обвинить в «вульгарном материализме».

Но если, кроме редакционно-цензурной стороны, Вас может интересовать мое мнение о Вашей и проф. Аминова рукописи, то позвольте с полной откровенностью сказать, что в ней есть серьезные недостатки.

Во-первых, мысль Ваша, в конце концов, не ясна. Что Вы хотите сказать? Неужели то, что портрет Леонардо есть изображение кокетливой женщины, склонной к чувственной жизни, которая усилием воли и мускулов лица скрывает свое желание смеяться, потому что это противоречило замыслу художника, его стремлению придать образу монументальность? Такую мысль можно вывести из Ваших рассуждений на стр. 24 («кокетство»), стр. 20 («напоказ холеными руками, декольте»), стр. 19 («сфера чувственных отношений»), стр. 28 («подавить и снять улыбку») и т. д. в том же роде. Но как-то не верится, что Вы увидели это в «Джоконде» и с этой именно точки зрения опровергаете идеалистов, декадентов, «словоохотливых критиков и журналистов», писавших об особой загадочности ее улыбки, об ироническом характере изображенной Леонардо дамы, ее умственном превосходстве над зрителем и т. п.

Много, конечно, пустого писали о «Джоконде» во времена Теофиля Готье, пишут и в наши дни. Но в одном отношении критикуемые Вами авторы правы. Житейскими физиологическими причинами тайну обаяния этого женского образа раскрыть нельзя.

Есть разница между эмпирической и эстетической или художественной формой. Последняя принадлежит истории искусства и, более широко, всемирной истории, а первая – только обыденной жизни. Был момент, когда и кокетство попало, так сказать, в фокус всемирной истории (по особенным причинам, которые я здесь пояснять не могу). Это было в эпоху рококо, у Ватто, например, или у Буше. Но этот момент прошел. В XIX веке подавленная кокетливая улыбка могла играть на лице женщины, изображенной каким-нибудь посредственным жанристом, может быть, просто

салонным мастером. Что касается искусства высокого Возрождения, то здесь жанровые, эмпирические точки зрения не у места. Чувствуя это, Вы в присланных мне позднее заключительных тезисах заимствуете кое-что у «словоохотливых критиков и журналистов», стараясь поднять Леонардо на котурны эстетической идеализации, но это находится а противоречии с Вашим собственным анализом.

Можно, конечно, допустить, что неудача этого анализа коренится в неясности замысла. В первых главах Вашей статьи вообще много лишнего, не ведущего к цели. Мысль раскрывается только в главе об улыбке Джоконды. Но раскрывается ли она? Надеюсь, что я Вас неправильно понял.

На стр. 15 Вашей работы речь идет о функциях женщины, и Вы выбираете из четырех отмеченных Вами функций для Джоконды только функцию женщины – партнерши в любви и семейной жизни. Но в Вашем перечислении, включая даже «женщину – гражданку, патриотку, интернационалистку», не хватает женщины-человека, без всякой спецификации. Между тем, будучи представительницей особого начала «в двухполюх парах», женщина в то же время является отнюдь не менее значительным элементом начала человеческого вообще. Что же касается Джоконды, то в ней специфически женское ничем не подчеркнуто и есть даже что-то мужское или во всяком случае общечеловеческое. Образы Боттичелли или Вероккио более женственные.

Не могу понять, откуда Вы взяли, что Джоконда больна каким-то «чувственным экстазом»? Откуда Вы взяли, что она не связана с окружающим грандиозным пейзажем, с природой, как ее понимала кисть художника-натурфилософа? Это ниоткуда не видно. Напротив, видно обратное Вашим словам.

Эта женщина есть прежде всего человек, стоящий в центре бесконечного мира, мудро созерцающий что-то важное в нем. Джоконда улыбается, но улыбка ее имеет

не эмпирическое, житейское, а гностическое, созерцательное значение. Она выражает не состояние ее организма, а состояние мира, которому открыта ее душа.

Не знаю, как Вам, а мне приходилось иногда замечать за самим собой, что я улыбаюсь познанию жизни, своему удивлению перед ней и даже самой мимолетности, конечным границам моего самостоятельного существования. Помню, что во время последней войны в такие моменты, когда я мог считать себя уже погибшим, я улыбался какой-то, разумеется, совершенно неуместной (с точки зрения данной жизненной ситуации) улыбкой. Человек, способный к созерцательной жизни, способный выйти из самого себя, смотреть на себя извне, — улыбается. Улыбка — это мысль, в ней — понимание, «гуманная резиньяция», по выражению Белинского, снисхождение, отчасти даже ирония, но не дьявольская. Такая улыбка едва заметна на устах Джоконды, и в ней — художественное открытие Леонардо.

Во-вторых, Ваши суждения о борьбе противоположностей (включая сюда и борьбу чувственной улыбки с подавляющим ее волевым усилием мышц лица) также далеки от того, что мы видим у Леонардо. Здесь не борьба противоположностей, а гармоническое решение этой борьбы, состояние высшего покоя, когда все движение уходит внутрь, снято в живом результате, зыблется перед нами. Джоконда не подавляет своей улыбки, она сдержанно улыбается. Здесь вообще не может быть никакого внешнего жеста и ничего подавленного. О «напряженном спокойствии» можно было бы с большой осторожностью говорить по поводу некоторых творений Микеланджело, но едва ли это уместно по отношению к Леонардо. Своей улыбкой на лице женщины он внес в живопись большую жизненность, но жизненность эта носит еще всеобщий характер, она не переходит известной грани, свойственной классике. Эта не улыбка американки, показывающей тридцать два зуба, даже подавленная. Поэт Вознесенский, которого вы

цитируете, едва ли авторитетен в таких вопросах, как искусство Возрождения.

Что касается покойного В.Н. Лазарева, то он не прав в своем желании найти у Леонардо какую-то двусмысленность (гораздо хуже было в первом издании его книги, опубликованной в тридцатых годах). Никакого оттенка «внешней выразительности» в Джоконде нет. Но Лазарев прав, вообще говоря, в том, что разница между внешней и внутренней выразительностью возможна. Вы возражаете ему, ссылаясь на то, что всякая выразительность – внешняя, поскольку «внутреннее», то есть процесс прохождения рефлексов через мозг, как Вы пишете, не виден, «работа самого аппарата сама по себе никому не видна, кроме результативной реакции двигательного аппарата». Но здесь речь идет о другом. Жест может быть непосредственной реакцией на внешнее раздражение, выражающей работу нервной системы. Он может быть и аффектированным, сознательным, в дурном смысле этого слова, следовательно, внешним выражением чувства субъекта. Он может быть, наконец, тоже прошедшим через сознание, не реактивным, но и не аффектированным внешним жестом. Таков он у людей с богатой внутренней жизнью. У них даже аффект может иметь рефлексивный характер, как это было известно и Спинозе, и Шефтсбери, и другим выдающимся мыслителям прошлого. Сказать, что поза или жест (если здесь слово «жест» вообще уместно) Джоконды носит внешний характер, можно, но это несправедливо, не соответствует действительности, потому что в произведениях Леонардо все выражает внутреннюю жизнь и выражает ее естественно, правдиво.

Из приведенного мною примера (стр. 9 Вашей рукописи) виден главный недостаток заключенного в ней анализа. Под «внутренним» Вы понимаете физиологический процесс в нейронах, синапсах и прочих элементах нервной системы подопытной Джоконды. Между тем это только элементарный физический код, несущий

на себе нагрузку бесконечных связей и опосредований мира, отражающегося в нашем мозгу, в нашем организме. Внутренняя жизнь человека – не простое следствие работы его нервной системы, а зеркало этого объективного и бесконечного мира. Произведение искусства нельзя рассматривать как слепые продукты определенного состояния физиологической или даже социальной системы, соотношенной с предметом изображения, художником или «реципиентом», как Вы пишете. Любая подобная система является только условием, конечно, не безразличным условием, погружения человеческой мысли в абсолютную истину мира. Ценность же художественного произведения измеряется глубиной его, то есть правдой содержания и правдой формы.

Другой взгляд был бы тем, что в истории философии немного иронически именуется «врачебным материализмом». Врачи играли громадную роль в истории человеческой мысли. Уже среди древнейших философов мира, до Сократа, были врачи. Арабы в средние века и врачи-падуанцы в эпоху Возрождения распространяли материалистическое начало философии Аристотеля по всему миру. Врачом был в XVIII веке Мандевиль, врачом был Ламетри. Тем не менее «врачебного материализма» следует избегать. Дальше тургеневского Базарова на этом коне не уедешь.

Вы спрашиваете совета. Думаю, что можно было бы выделить из Вашей работы ту часть ее, которая относится к улыбке Джоконды, устранить полемику, развить то, что относится к физиогномике (в духе Сикорского), короче, расшифровать улыбку Джоконды с точки зрения работы мускулов лица и в самом сжатом виде поместить в журнале «Наука и жизнь». Это будет любопытно массовому читателю, но тем более любопытно, чем более Вы ограничите Вашу задачу конкретными рамками.

Извините за критику.

С товарищеским приветом

*Мих. Лифшиц.*

---

## КНИГИ О ВЕЛАСКЕСЕ<sup>1</sup>

---

Всякая хорошая живопись говорит нам что-то значительное, не менее значительное, чем философия. Живопись Веласкеса, великого испанского художника первой половины XVII века, говорит понимающему глазу, что истина и красота тождественны, но не всегда совпадают в одном и том же явлении. Есть истина, чье имя – красота, и есть красота, в которой преобладает истина. Все юное стремится к прекрасному, все зрелое предпочитает правду. Веласкес стоит у порога большой исторической эпохи, которая ценой мучительных противоречий раскрыла людям правду их совместной жизни в обществе. Он – современник Сервантеса, свидетель тех времен, когда сам Дон Кихот, благородный защитник сирых и убогих, должен был признать, что реальный мир человеческих интересов сильнее его прекрасной, бесплотной мечты. Живопись Веласкеса говорит о том, что истина больше не совпадает с видимым совершенством форм, что это счастливое для художника время прошло. Веласкес жил в несчастном мире, и его искусство имеет привкус горечи. Но это горечь мужества, реализм, знакомый с иронией, чуждый всякого надрыва, мелодрамы барокко.

Вот что, по всей вероятности, является главной причиной особого преклонения перед этим художником со стороны выдающихся мастеров русской демократической школы – от Крамского до Кустодиева. Веласкес был придворным живописцем, и это понятно: ведь абсолют-

---

<sup>1</sup>Опубликовано в газете «Советская культура» 11 июля 1980 г.

ная монархия повсюду подчинила себе новую общественную силу, выдвинутую эпохой Возрождения, – изобразительное искусство. Но это подчинение не было полным. Книги В. Кеменова<sup>2</sup> – «Картины Веласкеса» и «Веласкес в музеях СССР» – обширные научные сочинения, основанные на большом историческом материале, показывают нам, что искусство Веласкеса невозможно понять без обращения к пестрому и беспокойному плебейскому фону испанской культуры этого времени.

Ранние произведения великого художника – народные жанровые сцены – заставляют вспомнить испанский «плутовской роман», оказавший большое влияние на художественную фантазию Северной Европы. Здесь перед нами уже не свежее утро жизни, как в поэтичес-

---

<sup>2</sup>Кеменов Владимир Семенович (1908–1988) – советский историк искусства и художественный критик, заслуженный деятель искусств РСФСР (1968), доктор искусствоведения (1958), действительный член АХ СССР (1954; вице-президент с 1966). Член КПСС с 1939. Учился в 1-м МГУ (1928–30), преподавал в ГИТИСе (1933–38) и др. учебных заведениях в Москве. В 1938–40 директор Третьяковской галереи (в эти годы Мих. Лифшиц был зам. директора по науке Третьяковской галереи). В 1940–48 председатель правления Всесоюзного общества культурных связей с заграницей. Зам. министра культуры СССР (1954–56). В 1956–58 постоянный представитель СССР при ЮНЕСКО.

В 30-е годы В.С. Кеменов примыкал к «течению» Мих. Лифшица и Г. Лукача, удостоился похвальной характеристики от М. Нестерова (в одном из писем великого художника). По воспоминаниям Т. Коваленской (см. эти воспоминания в наст. сборнике), в трудные для Мих. Лифшица годы отклонил предложение директора НИИ Академии художеств СССР К.Ф. Юона принять Мих. Лифшица на работу в НИИ Академии художеств. После публикации статьи Мих. Лифшица «Почему я не модернист?» способствовал избранию Мих. Лифшица членом-корреспондентом, а затем и действительным членом АХ СССР, устройству его на работу в НИИ АХ СССР в качестве заведующего сектором истории эстетических учений.

После публикации рецензии Мих. Лифшица Владимир Семенович публично говорил, что испытывает гордость по той причине, что его книги послужили поводом для создания такого замечательного текста об испанском художнике (сост.).

ком искусстве эпохи кватроченто, а мир менее идеальный, но залитый солнечным светом, в котором рваные одежды бедняков кажутся драгоценными одеяниями, а безразличие к внешним благам жизни делает простого бродягу достойным собеседником богов («Триумф Вакха»). Как зеркало демократического общественного самосознания живопись Веласкеса является уроком относительности всех сословных различий, она переворачивает все устойчивые социальные отношения по закону Гераклита, этому удивительному закону «обратного движения противоположностей».

И по тому же закону, как прекрасно показано автором монографий, царствующие особы, которых должен был изображать художник, представлены им без тени лести. Их слишком пышные костюмы подчеркивают условность власти, гротеск всемирной истории, заключенный во всяком самодержавии, особенно фантастический в старой испанской монархии, которую Маркс сравнивал с азиатским деспотизмом. И все же, кого бы ни изображал Веласкес, он не идеализирует, не бичует, а рассматривает свои модели с некоторой внутренней дистанции как многообразные лики исторического человечества, заключенные в странную скорлупу, именуемую одеждой, то празднично официальной, то живописно разорванной. Особенно бросается в глаза этот контраст между одеждой и человеком в исполненных Веласкесом портретах детей королевской фамилии. Его инфанты будто заковананы в тяжелые платья; из них глядит на нас немного смешное личико ребенка. Общая гуманная мысль художника, охватывающая и портреты всемогущего министра Оливареса, и знаменитую серию изображений придворных шутов и карликов, ясна. Стихийные силы, заставляющие этих людей играть ту или иную роль на сцене жизни (любимая метафора тех времен), не зависели от их воли, и потому сами они лучше самих себя и в окончательном расчете заслуживают другой участи. Приговор Веласкеса над современным ему человеком не безнадежно суров.

Он сохраняет идеал искусства эпохи Возрождения, идеал прекрасного, но требует для него более реальной почвы. Автор книг прав, указывая на то, что знаменитые «Пряхи» Веласкеса – это апология человеческого труда, он обращает также наше внимание на то, что гобелен, который ткут работницы королевской мануфактуры, изображает сцену из «Метаморфоз» Овидия. Два плана – мифологический и реальный, красота и труд – соприкасаются не враждебно, подобно тому, как в картине «Торжество Вакха» соприкасаются нищета и божественное веселье.

Однако живопись есть живопись, и толковать о ней нужно на ее собственном языке. Большим достоинством работ В. Кеменова является то обстоятельство, что автор не ограничивается изображением социальных условий и общими суждениями о реализме Веласкеса. Он хочет путем конкретного анализа картин показать, каким образом позиция художника выражается в достижениях самой его формы и даже техники. Вместе с развитием денежных расчетов между людьми облик вещей становится все более обыденным, и нужно особое усилие художника, углубление субъекта в себя, чтобы найти исключительные ситуации, способные преодолеть ничтожество вещественного мира поэзией света. Современники Веласкеса уже до него открыли эффект сильной светотени, преобразующей обыденную среду. Для достижения такого эффекта очень удобна масляная живопись, пережившая в эти годы быстрое развитие. Но при этом пострадала холодная часть палитры, тесно связанная с изображением воздушной стихии и не угнетающая цвет как таковой. Мир погрузился в коричнево-черный мрак, из которого выступали сильно освещенные формы, часто «поджаренные» каким-то внутренним огнем. Опираясь на достижения венецианцев, Веласкес ослабил односторонность сильной светотени, он вернул глазу светлые, легкие тона фрески и темперы, особенно синеватые, зеленоватые, вишневые. Достаточно вспомнить открытые Веласкесом серо-голубые тени на белой скатерти,

предвосхищающие европейскую живопись второй половины XIX века. Разумеется, глубокий контраст света и тени сохраняет у Веласкеса свое значение, а посредствующим звеном, соединяющим прозрачную темную глубину с более свободными красками освещенных мест, выступает его эластичный мазок, лепящий форму и переходящий местами в блик, только обозначающий ее.

Во всем этом искусство Веласкеса можно назвать волшебным. Его реализм, сочетающий свободную красочность раннего Возрождения с глубокой светотенью эпохи кризиса этой богатой культуры, содержит в себе будущее развитие живописи от Вермеера до Репина.

Все это читатель может узнать из подробных описаний картин испанского художника в книгах В. Кеменова. Особой заслугой автора выступает скрупулезный анализ самого «текста» картин, как принято теперь говорить, сопоставление исторических фактов и фактов биографии художника с тем, что мы видим в его произведениях, иконологические исследования, не говоря уже об уточнении дат. Автор много работал в музеях мира, в Испании и, разумеется, в музеях своей родной страны, где также хранятся некоторые жемчужины из короны великого живописца. Им посвящена особая книга В. Кеменова. Отрадно видеть, что автор не гнушается черной работы исследователя фактов и сам впервые вводит в научную литературу некоторые из них или заново сопоставляет эти факты друг с другом. При этом он не теряет из виду общую перспективу социалистической эстетики, твердо защищая реализм Веласкеса от некоторых современных попыток истолковать творчество художника в мистическом духе. Читатель знает В. Кеменова как убежденного защитника марксистско-ленинских позиций в философии искусства, автора многих трудов по искусствоведению, в том числе капитальной работы о Сурикове. Его последние книги, посвященные живописи Веласкеса, являются серьезным вкладом в нашу научную литературу об искусстве.

---

# ПУШКИНСКИЙ ВРЕМЕННИК<sup>1</sup>.

---

## Обзор статей

---

### 1.

Первый том солидного журнала пушкинской комиссии<sup>2</sup> довольно точно отражает нынешнее состояние науки, известной у нас под именем «пушкиноведения». Это название образовано, вероятно, по аналогии с «товароведением», «литературоведением», «искусствоведением» и некоторыми другими научными вывесками того же типа. Но не в названии дело. Под столь неблагозвучным названием скрывается обширная литература, много специальных исследований в области биографии Пушкина и еще больше серьезных проблем, связанных с именем нашего великого поэта. Для разрешения этих проблем необходимы различные изыскания по истории литературы, языка, политического мышления, общественного движения. Неудивительно поэтому, что «Временник» пушкинской комиссии весьма разнообразен по своему содержанию: здесь исследуют движение тайных обществ при Александре I и спорят о том, какого падежа требует глагол «прыскать».

Отличительная черта всех материалов сборника – их чрезвычайно специальный характер. Это книга для ученых. Там, где сотрудники «Временника» пускаются в публицистику (см. в отделе «Трибуна» статьи В. Гиппиуса

---

<sup>1</sup>Опубликовано в журнале «Литературный критик». 1936, № 12. Последующие сноски принадлежат Мих. Лифшицу (сост.).

<sup>2</sup>Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Институт Литературы Академии наук СССР, т. I. М. Л., 1936 г., стр. 423, ц. 12 руб.

и Д. Мирского о значении Пушкина), у них ничего, кроме конфуза, не получается. Зато исключительно подробная и добросовестная разработка частных историко-литературных вопросов заслуживает всяческого уважения. Она полезнее для будущего науки о Пушкине, чем скороспелые «концепции».

Правда, открытие нескольких ранее неизвестных строчек Пушкина, дальнейшее выяснение его дружеских и любовных связей, мельчайших литературных влияний и проч. – все это уже не может изменить основного, исторически данного образа нашего великого поэта. И перед величием этого образа, доступного каждому из «Бориса Годунова» или «Евгения Онегина», все остальное кажется ненужным копанием в мелочах. С этой точки зрения склонность наших «пушкинистов» к углублению в детали уже не раз подвергалась критике. Но подобная критика не совсем справедлива. Даже истины самоочевидные могут изменяться, сохраняя свои общие очертания. Наука есть всегда наука, и для нее не существует мелочей. То, что нам сейчас представляется малозначащим, через некоторое время может оказаться в центре внимания. Исследовать нужно все, или лучше совсем не браться за труд ученого.

Итак, да здравствуют споры о том, какого падежа требует глагол «прыскать»! Но зачем придавать этим спорам такую необыкновенную важность? Вот единственный пункт, в котором хулители «текстологии» безусловно правы. Серьезная ученость наших пушкинистов производит внушительное впечатление; претенциозный тон при изложении некоторых не столь значительных научных открытий комичен. Тут часто из мухи делают слона; изменение какой-нибудь запятой изображается как настоящий переворот в науке.

Мы говорим о литературных приемах, ибо вовсе не оспариваем необходимости правильно читать каждый, даже самый незначительный, автограф Пушкина. Не следует только обставлять это особой торжественно-

стью и, может быть, не следует так настойчиво внушать читателю, что все ранее бывшие «прочтения», публикации и комментарии никуда не годятся. Излишним усердием в этом направлении наши пушкинисты отнюдь не увеличивают в глазах читателя собственной своей незаменимости. Наоборот, они вызывают законный скептицизм по отношению к самой «текстологии». Да и как не усомниться в истинах этой науки, если даже такой выдающийся ее представитель, как Б. Томашевский, пишет: «беспорного в текстологии очень мало» (см. «Временник», стр. 319).

Неужели «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка» тоже спорны? – смущается духом читатель, и в страхе берется за доброго старого Анненкова (еще не изведавшего всей глубины сомнения).

Один умный человек заметил, что в развитии исторической науки существуют три ступени.

У начала ее стоит наивная историография в духе Геродота. Историк наивный находится под непосредственным обаянием описываемых им явлений, он доверяет тому, что видит и слышит, и ничтоже сумняшеся передает свои знания потомству. Эту первую ступень в исторической литературе о Пушкине образуют труды Анненкова и Бартенева. Они глубоко наивны даже в самой тенденциозности выводов.

Вслед за тем начинается эпоха нагромождения всевозможных сведений, перерабатываемых компилятивным путем и служащих материалом для отвлеченных «концепций». Горы эмпирических фактов делаются достоянием исторической критики, все начинает казаться сомнительным, и под конец всеобщий критицизм переходит в чистейшую фантастику. Это – ступень «рефлектирующей истории». В изучении пушкинского наследия она затянулась до настоящего времени.

Для того чтобы выйти на большую дорогу исторической науки, нужно научиться рассматривать каждое, хотя бы и небольшое, литературное явление в широкой

исторической связи, как один из моментов, ступеней, ответвлений большого и многостороннего процесса. Без этого не может быть понято и своеобразие Пушкина, его место в истории мирового художественного развития; без этого даже личные особенности поэта, удивительно яркая и образная картина его жизни и смерти останутся для нас загадкой. Потребность в такого рода «философской истории» Пушкина живо ощущается в настоящее время. Еще Белинский поставил вопрос о «пафосе» нашего великого поэта, о центральной «идее» его творческой жизни. Проявление единой идеи Белинский находил в каждом созвучии пушкинской лиры. «Идею» и «пафос» Пушкина, уже во многом разгаданные Белинским, нужно перевести на язык материализма. Задача чрезвычайно трудная и вместе с тем очень благодарная. Пожелаем нашему «пушкиноведению» поскорее овладеть этой самой трудной, но зато и самой высокой манерой писать историю.

## 2.

Сделав эти предварительные замечания, перейдем к содержанию нового пушкинского сборника.

В первом отделе «Временника» опубликована недавно найденная юношеская поэма Пушкина «Тень Фон-Визина». Как устанавливает Л.Б. Модзалевский, эта шуточная сатира в лицейском вкусе написана, вероятно, ранней осенью 1815 г. Вот ее содержание: тень Фон-Визина, с разрешения Плутона, отправляется странствовать по свету. «Известной Русской весельчак», отпущенный из ада на побывку, интересуется судьбой отечественной словесности. Но, посетив роскошные палаты знатных виршеплетов и чердаки бездарных журналистов, он находит зрелище русской литературы неутешительным. Один лишь Батюшков внушает старику надежду. Но Батюшков ленив и отдыхает в объятиях Лилы после нескромных наслаждений.

*Что делать нашему Герою?  
 Повесь нос итти к покою  
 И только про себя ворчать.  
 Я слышал будто бы с досады  
 Бранил он Русских без пощады  
 И вот изволил что сказать:  
 «Когда Хвостов трудиться станет  
 А Б... спокойно спать,  
 Наш Гений долго не восстанет  
 И дело не пойдет на лад.»*

Выписываем эти стихи без твердого знака и буквы ять. Они и сами по себе достаточно старомодны. Юношеская поэма Пушкина не оригинальна; он выступает в ней подражателем Батюшкова и его французских образцов. Тень, скитающаяся по земле, – мотив, заимствованный у французской легкой поэзии XVIII в. Сатира в поэме Пушкина не выходит из пределов традиционной морализующей критики пороков.

*Мертвец, в России очутился,  
 Он ищет новости какой,  
 Но свет ни в чем не переменился  
 Все идет тойже чередой;  
 Все также люди лицемерят,  
 Все те же песенки поют,  
 Клеветникам как прежде верят,  
 Как прежде все дела текут;  
 В окошки миллионы скачут.  
 Казну все крадут у Царя,  
 Иным житье, другие плачут,  
 И мучат смертных лекаря,  
 Спокойно спят Архиереи,  
 Вельможи, знатные злодеи  
 Смеясь, в бокалы льют вино,  
 Невинных жалобе не внемлют  
 Играют ночь, в сенате дремлют  
 Склонясь на красное сукно;  
 Все столькож трусов и нахалов  
 Рублевых столькоже Киприд,  
 И столькож глупых генералов,  
 И столькож старых волокит.*

По содержанию эти стихи являются свободным переложением «Послания к слугам моим: Шумилову, Ваньке и Петрушке» самого Фон-Визина. Л. Б. Модзалевский, у которого мы заимствуем эти сведения, находит в поэме Пушкина «несомненный отпечаток политического памфлета на великосветское общество» («Временник», стр. 15). Мнение это несколько преувеличено. Именно политической остроты памфлета в поэме не чувствуется. Выраженное в ней критическое настроение укладывается в рамки нравоучительной поэзии XVIII в. Отсюда присущий этой поэзии элемент прозаический и безвкусный, а потому и не принадлежащий собственно Пушкину. Его позднейшие вольнолюбивые стихотворения также не отличаются полной зрелостью. Но здесь перед нами уже настоящий Пушкин, ибо в этих стихах налицо одна из основ его художественного мышления – дворянская революционность, монархомахия. В поэме 1815 года критическое настроение выступает вполне отчетливо, но качество его еще иное, и политической окраски оно не имеет.

Все же некоторые оригинальные черты проглядывают и в новооткрытом юношеском произведении Пушкина. Русская поэзия до Пушкина была еще слишком серьезна и неповоротлива, лишена диалектической гибкости и блеска как в шутовском, так и в печальном жанре. Торжественно описательная, сурово возвышенная, слезливая или вакхическая, она при всей своей подражательности не могла усвоить одну из замечательных черт своего времени. Только с Пушкиным вошел в поэзию нашу свободный, иронически-легкий и жизнерадостный скептицизм эпохи Просвещения и чудесно соединился в ней с глубиной и трагической серьезностью XIX века. Слабые проблески истинно пушкинской иронии заметны и в поэме «Тень Фон-Визина»; они придают ей местами выразительную гибкость очертаний. Но таких мест, по совести говоря, немного. Быть может, лучше всего остального в стихотворном отношении несколько энергичных строк

о Кропотове, бездарном поэте, издателе журнала «Демокрит» (у Пушкина – Кропов):

*Там Кропов в тишине глубокой  
С бумагой, склянкой и пером  
Сидел в раздумьи за столом  
На стуле ветхом и треногом,  
И площадным, раздутым слогом  
На наши смертные грехи  
Ковал и прозу и стихи.*

Остальное прозаично, как прозаичен и самый замысел, – учинить суд над живыми поэтами от лица мертвого Фон-Визина, сопровождаемого Меркурием. Для литературных взглядов молодого Пушкина характерны высокая оценка Батюшкова и обычные нападки на «рифмачей» (Хвостова, Шаликова) и «славянофилов» (Ширинского-Шихматова, Шишкова, Бунину и др.). Державин оценивается в поэме как человек, переживший свою славу и свой талант.

К первому отделу «Временника» непосредственно примыкает также исследование С.М. Бонди о неосуществленном послании Пушкина к «Зеленой лампе». В 1822 г. Пушкин прислал своему приятелю по вольному обществу «Зеленая лампа» Я.Н. Толстому небольшое стихотворение. Это стихотворение является частью послания, задуманного годом раньше в Кишиневе. Большое послание осталось неосуществленным, и только отдельные стихи и отрывки Пушкин использовал в других произведениях. При помощи весьма скрупулезных разысканий и остроумных догадок С.М. Бонди пытается произвести «реконструкцию» недописанного произведения. В процессе этой интересной работы ему удалось восстановить 88 стихов из предполагаемых ста. Но можно ли эту «реконструкцию», возведенную с таким трудом на основании черновиков и отрывочных заметок, считать произведением Пушкина? Ответ на этот вопрос дает сам автор исследования: «Как видит читатель, текст получился не вполне гладкий, иные переходы слишком

резкие, видны швы, связывающие отдельные куски. Но этот текст и не выдается за подлинно пушкинский. Можно сказать лишь, что в таком виде стихотворение могло существовать, как целое, большое послание» (стр. 49).

### 3.

Среди исследований, помещенных в сборнике, первое место по богатству фактического материала (частично не опубликованного) принадлежит бесспорно работе Л.И. Шебунина «Пушкин и общество Елизаветы». Известно, что одна из «концепций», выдвинутых для определения общественной позиции Пушкина, сближает его с дворянской фрондой, с аристократической партией. Ценность работы Шебунина в том, что она прекрасно освещает истинный политический облик этой партии.

В годы аракчеевщины аристократическая фронда группировалась вокруг жены Александра I – Елизаветы. Главным вдохновителем кружка недовольных аристократов следует считать графа С.Р. Воронцова, долгое время занимавшего пост русского посла в Лондоне. Этот вельможа европейского полета (отец пушкинского Воронцова) явился подлинным родоначальником «англофильской» партии русском знати. Взгляды его носили вполне определенный характер. Одобряя жалованную грамоту Екатерины дворянству, он осуждал преимущества, предоставленные ею служащим дворянам перед неслужащими. При таком положении, писал С.Р. Воронцов, «нет дворянства, и Россия состоит из государя, офицеров и народа». Еще больше пугало его возвышение «проклятой породы адвокатов, прокуроров и второстепенных легистов». Воронцов-старший считал совершенно необходимым для всякого порядочного государства укрепление прав и преимуществ родовитой знати; петровская табель о рангах была для него предметом презрения и ненависти. Отзывы С.Р. Воронцова о «сыне дьячка» Сперанском и «подлейшем из подлецов» Козодавлеве –

любопытная иллюстрация к столкновению между аристократией и бюрократией в царствование Александра I.

Просвещенный, а часто и вовсе непросвещенный, деспотизм монарха, муштра и военные поселения – все эти особенности гатчинской системы оскорбляли благородные чувства русских «полумилордов». Аристократ-филантроп из школы С.Р. Воронцова перешел в оппозицию. Его идеалом были «законно-свободные учреждения» в духе английской конституции. Большое влияние на выработку этого идеала имела, по мнению Шебунина, публицистика Малле дю Пана, а также политические выступления группы Малуэ и Мунье (правого центра Учредительного собрания 1789–1791 гг.), деятельность умеренных роялистов во Франции и доктринеров во главе с Ройе Колларом и Гизо.

Среди других представителей аристократической оппозиции выделяется граф М.С. Воронцов – начальник Пушкина во время пребывания его в Одессе. Это деловой человек и администратор нерусской складки. Он реорганизует управление своими имениями на английский лад, сокращая в них челядь. Освободившиеся дворовые люди переселяются по его приказу на новые земли, вблизи Таганрога. Здесь же, на юге, Воронцов-junior заводит фабрику паровых машин. Вывоз пшеницы через Одессу – главный предмет его торговых операций. Еще одна характерная черта: Воронцов сочувствует греческому восстанию, ибо считает Дарданеллы русским Гибралтаром. Он желает скорейшего освобождения крестьян, но для укрепления аристократического начала в государстве высказывается за введение майоратов. Вместе с другим сторонником отмены крепостного права кн. А.С. Меншиковым (состоявшим даже в Ордене Русских Рыцарей) этот аристократ с головы до ног заводит компанию по изготовлению дилижансов. Таков был пушкинский Воронцов – «полумилорд, полукупец».

Если в России начала XIX в. существовала аристократическая партия, то это была именно партия Воронцова.

Того самого Воронцова, который строчил в Петербург подлейшие донесения о Пушкине и, откликаясь на 14 декабря, надеялся, что «это не кончится без виселицы». Пушкин к аристократической оппозиции Воронцова никогда не принадлежал. Это ясно без дальних рассуждений. Но друзья Пушкина по общественному служению пытались использовать в своей пропаганде и недовольство знати. В частности Ф.Н. Глинка, организовав в 1819 или 1820 г. свое особое от «Союза Благоденствия» тайное общество, рассчитывал на императрицу Елизавету в качестве подходящей для России правительницы. В том же духе Глинка работал и через посредство «Вольного Общества Любителей Российской Словесности», где он состоял председателем, а секретарь императрицы и доверенное лицо семейства Воронцовых Н.М. Лонгинов – почетным членом. Все это очень подробно и основательно показывает Шебунин в своем исследовании.

Но есть в его работе существенный недостаток. Сближая взгляды Пушкина с идеями Ф.Н. Глинки и Н.И. Тургенева, автор замечает: «В эти годы Пушкин был певцом «Союза Благоденствия», близким по взглядам к умеренному его крылу, отражавшему стремления буржуазно-помещичьего либерализма» (стр. 60). Отличие этого общественного течения от аристократической оппозиции выражено А.Н. Шебуниным следующим образом: «Что касается политической физиономии Ф.Н. Глинки, то мы думаем, что, сближаясь объективно, благодаря своей агитации за Елизавету Алексеевну и близости к ее секретарю, с группой аристократической и военной фронды, возглавлявшейся тайно С.Р. Воронцовым, а фактически его сыном, Глинка сам отличался гораздо более буржуазными взглядами» (стр. 84).

Как видит читатель, общие выводы из этой серьезной исследовательской работы носят довольно слабый и неточный характер. Особенность взглядов Пушкина и его друзей автор усматривает в их большей буржуазности (по сравнению с программой аристократической

фронды). Но разве программа Воронцова-младшего недостаточно буржуазна? Факты, приведенные самим А.Н. Шебуниным, ясно показывают, что именно защитники аристократических привилегий, русские англофилы, являлись ревностными сторонниками развития капитализма в России. К тому же они обладали и капиталами, необходимыми для практического участия в этом развитии, и ничего другого не желали, как превратиться в английских лендлордов, т. е. буржуазных частных собственников своих некогда феодальных поместий. Мы уже знаем, что крепостниками эти люди не были. Понятие «буржуазно-помещичьего либерализма» применимо к ним более чем к кому бы то ни было. Во всяком случае, в эту эпоху, когда либеральная и демократическая тенденции еще не размежевались, предшественников буржуазно-помещичьей реформы 1861 г. и «прусского пути» развития капитализма следует искать скорее среди Воронцовых и прочей магнатории<sup>3</sup>, чем среди дворянской вольницы, этой «страшной стихии мятежей», по выражению Пушкина.

Говоря о буржуазности декабристов, А. Шебунин хочет подчеркнуть их большую по сравнению с партией Воронцовых близость к западноевропейской буржуазной демократии. Но это совсем другое дело. «Буржуазность» бывает разная. Русская императорская фамилия, с ее полицейской системой, бюрократией и стремлением опереться на верноподданное мещанство, также отличалось «более буржуазными взглядами», чем дворянство и вельможество. Недаром Пушкин в известном разговоре с Михаилом Павловичем не без иронии называл Романовых революционерами и уравнителями.

---

<sup>3</sup>Сравнение партии Воронцовых с английскими «тори», в отличие от умеренного либерализма «вигов», не имеет никакого смысла. В России отсутствовали условия для подобного разделения «аристократов, правивших именем буржуазии» (как определяет Маркс противоположность тори и вигов).

В свою очередь, знатные европейцы типа Воронцова «отличались более буржуазными взглядами» от остального дворянства и непосредственных служителей царской деспотии. Наоборот, в движении декабристов, при всей их близости к передовым идеям Запада, сильнее всего выступает именно черта дворянской революционности. По поводу польского дворянства 1830 г. Энгельс заметил, что, усвоив себе новейшие идеи, оно «представляло au fond реакционный классовый интерес». Было бы неправильно применять эту формулу к движению декабристов, но лишь потому, что история России имела свои особенности.

В этой связи не мешает напомнить, что Пушкин презирал в манерах М.С. Воронцова соединение вельможной спеси с купеческой предприимчивостью. И противопоставил он наглости своего одесского начальника-филантропа не буржуазно-демократическое требование равенства и не свою славу русского литератора, а достоинство шестисотлетнего дворянина. Рылеву это не понравилось, но он просто не понял Пушкина, который более трезво и реалистически судил о характере «либерального образа мыслей», усвоенного дворянской молодежью.

«Либерализмом» в старину называли всякое недовольство существующим порядком. Научное понятие либерализма совсем другое. Сказать, что Пушкин был представителем буржуазно-помещичьего либерализма в научном смысле, неправильно. Мировоззрение нашего великого поэта и содержание его гениальных произведений плохо укладывается в эти рамки; оно гораздо богаче историческим своеобразием.

Но происхождение формулы «буржуазно-помещичьего либерализма» понять не трудно. Ходячая социологическая схема знает лишь абстрактное противопоставление прогрессивной «буржуазности» феодальному варварству. «Более прогрессивный» и «более буржуазный» для нее одно и то же. Поэтому всякого мыслителя,

который, по глубине своего диалектического взгляда на историю, сумел возвыситься над отвлеченной догматикой буржуазного прогресса (а таков именно Пушкин), она выставляет в качестве эклектика, примиренца, идеолога компромисса и т. д. Чем гениальнее человек, чем глубже погружается он в противоречия своего времени, тем больше видимых оснований для того, чтобы изобразить его фигурой промежуточной и скользкой. Для таких людей нужно иметь про запас особую социологическую категорию. Этой спасительной категорией и является «буржуазно-помещичий либерализм».

Сначала зачислили Пушкина в разряд реакционных помещиков; но этому противоречил прогрессивный характер его творчества. Тогда заговорили о буржуазности Пушкина, рассчитывая вывести отсюда значение и ценность его наследства. Но здесь получалось совсем не кругло: Пушкин не жаловал прозаической цивилизации своего времени, торгашеской и чиновной. Теоретически он был великий аристократ в духе Монтеня с его презрением ко всякого рода полицейским, мещанским и сектантским «нововведениям».

Оставался только один выход. Пушкина перевели в разряд любителей «золотой середины», в группу колеблющихся середняков от политики, короче говоря, — умеренно-либеральных помещиков. Вместо того чтобы изображать поэта оскудевшим, но гордым Дон-Кихотом или прозаическим и готовым приспособляться Санчо-Пансой, сочли более правильным рассматривать его как помесь того и другого. Новая формула поглотила и шестисотлетнего дворянина, переходящего на буржуазные позиции, и капитализирующегося помещика, соединив в себе все недостатки ранее бывших социологических «концепций».

Пушкин разделяет в этом отношении судьбу большинства перворазрядных гениев старой литературы. Стоит только перелистать страницы историко-литературных сочинений, написанных в «социологическом»

духе, чтобы обнаружить в них преобладание двух общественных категорий: «капитализирующийся помещик» и «мелкий буржуа». Один остроумный человек заметил даже, что понятие «мелкий буржуа» грозит превратиться в синоним человечества. То же самое можно сказать о вышеозначенном «помещике». Произведите, шутки ради, небольшой обзор ходячих социологических формул, и вы найдете следующие характеристики писателей: Данте – феодал (с буржуазной оговоркой), Сервантес – обедневший гидальго, переходящий на буржуазный позиции, Шекспир – новое, обуржуазившееся дворянство, Корнель и Расин – полудворяне, полубуржуа, Вольтер – капитализирующийся дворянин, Байрон – деклассированный аристократ и т. д. Заметно стремление найти какую-то среднюю, эклектическую категорию, которая могла бы вместить объективную широту и многосторонность гениальных писателей прошлого. Поистине, «обедневший гидальго» грозит превратиться в синоним человечества.

Не станем отрицать того, что обедневшие гидальго и мелкие буржуа подарили человечеству некоторое число выдающихся представителей литературы. Но делать из социальной посредственности символическую фигуру для объяснения того, что, как небо от земли, далеко от всякой посредственности, по меньшей мере неправильно. Психологически затруднения наших историков литературы понятны. В мышлении таких поэтов, как Пушкин, они чутьем угадывают то, что в старой немецкой философии называлось *die wahre Mitte*, т. е. истинное диалектическое единство, одинаково далекое от всякой односторонней крайности и потому лежащее как бы посередине. Но эта диалектическая позиция, усвоенная Пушкиным в доступной его времени форме, совсем не примиренчество, не «умеренность и аккуратность», не «золотая середина» и не «буржуазно-помещичий либерализм». Пушкин не принадлежал к певцам социальной посредственности. Если по некото-

рым внешним признакам взгляды молодого Пушкина напоминают теории европейского либерализма XIX в., то настоящий, серьезный исследователь (каким несомненно является Л. Шебунин) не может остановиться на этом внешнем сходстве.

К сожалению, в нашей литературе стало уже общим местом сопоставление политических взглядов Пушкина с учением французских либералов послереволюционной эпохи и – в особенности – с идеями Б. Констана. Повидимому, все сотрудники «Временника» твердо придерживаются этой параллели (подробно обоснованной Б. Томашевским). А. Шебунин считает даже одним из источников политического умонастроения Пушкина доктрину Малле дю Пана – известного критика французской революции. Действительно, в самых радикальных своих произведениях Пушкин воюет только против деспотизма и верит в святость мудрого законодательства, которое должно оставаться незыблемым как со стороны правителей, так и со стороны народа. Отсюда казалось бы ясно, что Пушкин является представителем «умеренного буржуазно-помещичьего либерализма».

Не будем разбирать вопрос во всем его объеме и ограничимся только следующими замечаниями. Малле дю Пан – французский эмигрант и «сменовеховец». На родине его произошла революция; он возненавидел ее, но как человек достаточно умный и дальновидный понял, что полное возвращение к старому невозможно и что определенные завоевания революции могут быть полезны для имущих классов.

Сходство между теориями Малле дю Пана и политическими взглядами части русских декабристов может быть доказано филологически. Но сходство это обманчиво. Будем ли мы доверять программно-филологическим изысканиям, сравнивая, например, современных испанских социалистов, борющихся в рядах народного фронта, с русскими меньшевиками из белой эмиграции?

Бенжамен Констан и доктринеры представляли собой послереволюционное течение умеренной, наученной горьким опытом французской буржуазии, желавшей отныне лишь коммерческих завоеваний под эгидой мирно дремлющего закона. В общем (при всех оговорках по отношению к личности Б. Констана) это была довольно бездарная партия. Но бездарная партия более передовой европейской страны оказала известное влияние на декабристов и Пушкина. Значит ли это, что историческое содержание французского либерализма и мировоззрения молодого Пушкина одно и то же?

С этим трудно согласиться. Прежде всего, на родине Пушкина никакой революции не произошло и освободительное движение находилось еще в пеленках. Его «умеренность» проистекала не из развития классовой борьбы (как у французских либералов), а, наоборот, из недостатка этого развития. Нужно иметь очень мало исторического чутья, чтобы находить какое-нибудь внутреннее сходство между столь различными явлениями, как Пушкин и французский либерализм эпохи реставрации. Правильнее было бы сравнение с классической немецкой философией и литературой. У немецких писателей этого времени мы найдем и теорию «законно-свободных учреждений», и стремление к общественному идеалу, лежащему между «старым режимом» и диктатурой якобинцев. Но при этом немецкие мыслители начала XIX в. сумели выразить подобные идеи в более глубокой форме, чем их французские полученики, полупокровители (как Бенжамен Констан или Виктор Кузен).

Заметим кстати, что Гегель с большим восхищением отзывался о Б. Констане и смотрел на него почитай что снизу вверх. А между тем, какое сравнение между Констаном и Гегелем? Гете с восторгом относился к французскому журналу «Le Globe», а незначительного сотрудника этого журнала Ампера считал человеком весьма

выдающимся. Забавно читать об этом в разговорах Гете с Эккерманом. Так же забавно читать в показаниях одного из казненных декабристов М.П. Бестужева-Рюмина, что свои «либеральные мысли» он заимствовал из сочинений... де-Прадта. Жаль, что наши историки не замечают, сколько великолепной иронии заключено в подобных влияниях и симпатиях.

Формально сходные друг с другом современные явления часто бывают совершенно различны по историческому содержанию. Сравнительный метод, которым широко пользуются сотрудники «Временника» пушкинской комиссии, хорош лишь в том случае, если он поверяется методом материалистической диалектики. Влияние французского либерализма на революционную дворянскую молодежь в России может быть установлено с полной филологической точностью; такого рода филологические истины кажутся абсолютно достоверными. Но сами по себе они не более достоверны, чем отвлеченности вульгарной социологии. Им не хватает конкретного исторического элемента, обусловленного неравномерностью развития отдельных стран и народов, различных масс внутрочеловеческого общества, различных направлений духовной деятельности, особых жанров искусства и литературы. Только в понимании этой исторической неравномерности содержится правильный масштаб для оценки всякого рода влияний.

Теории французских либералов прежде всего не оригинальны. В основном и главным эти люди были эпигонами XVIII в. Для соблюдения правильных исторических пропорций следовало бы сравнивать передовые идеи дворянской молодежи в России с учением Монтескье или даже с политической литературой XVI столетия. Но перенесите Ла Бюэси с его трактатом против деспотизма в Россию пушкинской поры, и вы получите совершенно новое политическое явление – менее зрелое (и перезрелое), чем французский либерализм XIX в.,

но зато гораздо более богатое взрывчатым материалом, более глубоко передовое именно благодаря своеобразному историческому сочетанию незрелости и развития.

#### 4.

Сказанное о преимуществах и недостатках сравнительного метода во многом применимо и к работе А. Ахматовой «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина». Впрочем, А. Ахматова находится в лучшем положении, чем исследователи политических взглядов поэта. Объяснить политическую философию Пушкина, выбрав в качестве исходного пункта французский либерализм в лице Б. Констана – затея безнадежная. Другое дело Бенжамен Констан как автор романа «Адольф». В литературном отношении влияние его на Пушкина не подлежит сомнению, и притом влияние не только формальное.

В истории общественной мысли французская политическая литература начала XIX века играет весьма подчиненную роль. Жизненно-ценное содержание этой эпохи нашло себе выражение в классическом реализме французской художественной литературы, в ее основном прозаическом жанре – романе. «Адольф» занимает в этой литературе одно из почетных мест. Стендаль назвал его «необыкновенным романом».

Бенжамен Констан открыл для литературы характерное жизненное положение, которое надолго приковало к себе внимание писателей XIX в. Это – психологическая драма, где действующими лицами являются страстно любящая женщина и морально слабый, внутренне холодный мужчина, скрывающий недостаток истинного чувства при помощи софистики благородства, честности или дружбы. Чернышевский превосходно истолковал это положение в статье «Русский человек на rendez-vous». Сложные коллизии индивидуальной половой любви были известны еще литературе XVIII в. Достаточно вспомнить «Манон Леско». Но у старика Прево

естественной формой трагизма является еще всепоглощающая страсть мужчины к женщине, непостоянной и желающей принадлежать всем. Слабость мужчины проявляется здесь как слабость сильного человека, как следствие сильной страсти. Литература XIX в. переворачивает это отношение. В ней с самого начала выступает новый герой – человек, потерявший способность быть самим собой, не желающий ни бороться, ни бежать с поля битвы, любовник, заранее знающий, чем оканчивается все земное, и потому потерянный для истинной любви и для всякого настоящего дела. Страдающей женщине он отвечает словами пушкинского «Кавказского пленника»:

*Прости... дай руку – на прощанье.  
Не долго женскую любовь  
Печалит хладная разлука:  
Пройдет любовь, настанет скука,  
Красавица полюбит вновь.*

Пушкин противопоставляет Адольфа соблазнителю старого типа – Ловласу («Роман в письмах», 1829 г.). Любовному хищнику XVIII в. было хорошо известно, что узы брака стеснительны, что отвергнутые красавицы имеют обыкновение утешаться и т. д. Но эти истины светского опыта, столь обременительные для души Евгения Онегина и подобных ему героев, не смущали соблазнителя доброго старого времени. Наоборот, они были практической основой его любовной стратегии. Только литература XIX в. сделала из этих истин глубоко философское применение. Герой, подобный Адольфу, стал символом разочарования человечества в своих силах, надеждах, идеалах, вестником преждевременной старости цивилизованного общества. В этом и заключается секрет успеха произведения Константа.

«Адольф» принадлежал к двум-трем романам,

*В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,*

*Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящем в действии тустом.*

В черновиках XXII строфы VII главы «Евгения Онегина» Анна Ахматова нашла упоминание «Адольфа» среди книг, прочитанных Татьяной в доме Онегина. Стихотворный роман Пушкина содержит в себе ряд отдельных совпадений с текстом «Адольфа». А. Ахматова устанавливает подобные совпадения и в «Каменном госте». Ситуацией, описанной Констаном, Пушкин воспользовался в отрывке «На углу маленькой площади». Отголоски «Адольфа» слышатся и в стихотворении «Когда твои молодые лета» (1829–1830 гг.), относящемся, повидимому, к гр. Закревской.

Трудно найти подходящее выражение для того, чтобы оценить по достоинству ту внимательность, с которой собраны в исследовании А. Ахматовой мельчайшие совпадения и отголоски, свидетельствующие о впечатлении, произведенном на Пушкина чтением «Адольфа». Местами эта скрупулезная внимательность даже переходит нужные границы. Так, например, герой Констана, огорченный запрещением видеться с Эленорой, говорит: «чем заслужил я лишения сей единственной отрады?». А. Ахматова напоминает по этому поводу, что в «Барышне-крестьянке» Пушкина Алексей заклинал Лизу «не лишать его одной отрады – видеться с нею...». При естественности подобного оборота речи трудно предположить, что Пушкину понадобилось в данном случае знакомство с романом Констана.

Плохо то, что преувеличение роли сравнительного метода приводит А. Ахматову к некоторым серьезным упущениям. Интереснее всего было бы проследить, как изменил Пушкин взятое им от Констана, что сделал он из этого материала. Но об этом ничего не говорится у А. Ахматовой. И снова своеобразие творческой мысли нашего великого поэта исчезает под механическим

прессом внешних сравнений. В целом судьба Адольфа и Эленоры в творчестве Пушкина, дальнейшая эволюция основного жизненного положения, описанного в романе Б. Констан, недостаточно выяснена на страницах «Временника». Правильно выдвинутая проблема утонула в море филологических тонкостей. Вот почему общие выводы богатой фактическим материалом, интересной по замыслу работы А. Ахматовой довольно поверхностны и слабы.

На чем основано литературное значение «Адольфа»? А. Ахматова отвечает на этот вопрос следующим образом: «Дело в том, что Б. Констан первый показал в «Адольфе» раздвоенность человеческой психики, соотношение сознательного и подсознательного, роль подавляемых чувств и разоблачил истинные побуждения человеческих действий». Этот своеобразный вывод ничем не связан со всем изложением статьи и подкреплен лишь двумя-тремя цитатами.

«Роль подавляемых чувств» иллюстрируется, например, следующей фразой романа: «Я успел приневолить себя и заключил в своей груди малейшие признаки неудовольствия, и все способы ума моего стремились создать себе искусственную веселость. Сия работа имела надо мной действие неожиданное. Мы существа столь зыбкие, что под конец ощущаем те самые чувства, которые сначала выказывали из притворства».

Надо иметь большую фантазию для того, чтобы открыть в этой фразе нечто о роли «подавляемых чувств». Речь идет скорее о чувствах, искусственно навязываемых. Забавно, что вся эта тирада ничего оригинального не содержит. Трудно найти такого писателя эпохи Просвещения, который не доказывал бы однажды, что все люди – актеры, но в их притворстве многое полезно для общества, ибо, привыкая к искусственным страстям (*passions artificielles*, как выражается Дюбо), люди привыкают к цивилизации и делаются лучше; искусство становится для них второй природой. Так рассуждали анг-

лийские моралисты XVIII в. Так думали и образованные немецкие буржуа накануне следующего столетия. Идея эта вошла в общественную философию Канта, которая преподавалась во всех немецких университетах во время пребывания Констана в Германии. Видеть в подобных общих местах чуть ли не предвосхищение теории Фрейда – по меньшей мере наивно. Что касается исторического значения романа «Адольф», то оно прекрасно выяснено самим Пушкиным в заметке о предстоящем выходе в свет перевода Вяземского (в этой заметке приведен отрывок из VII главы «Евгения Онегина»).

Некоторые «подсознательные» идеи, проскальзывающие в статье Анны Ахматовой, можно было бы оставить без внимания, если бы они не находили мощной поддержки со стороны другого участника сборника – Б. Томашевского. В статье «“Маленькие трагедии” и Мольер» Б. Томашевский пытается доказать, что психоанализ был основным драматическим методом Пушкина. Говоря об отличии пушкинской драмы от так называемой классической, автор постоянно возвращается к мысли, что главное у Пушкина – в изображении «глубоко запрятанных побуждений, иногда подавляемых» (стр. 127).

В заметке о Мольере и Шекспире (1834) Пушкин пишет: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля – лицемера; принимает имение под сохранение – лицемера; спрашивает стакан воды – лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлека-

тельными софизмами, не смешной смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер – потому что его гласные действия противуречат тайным страстям!»

В последней фразе этого отрывка Б. Томашевский находит целую философию театра. «Психологическая сложность драматического лица, о которой писал Пушкин, осуществилась им введением в характеристический комплекс героя скрытых побуждений, в побочной обрисовке подавляемых желаний и подсознательных мотивов поведения... Практика Пушкина вскрывает истинный смысл формулы: «Гласные действия противуречат тайным страстям», формулы, примененной для шекспировской обрисовки Анджело» (стр. 129).

Смешное недоразумение. Пушкин полагал, что у такого художника, как Шекспир, даже лицемер является сложным драматическим лицом. Б. Томашевский считает, что всякое сложное драматическое лицо есть по преимуществу лицемер. Применяя этот критерий к маленьким трагедиям Пушкина, Б. Томашевский находит, например, у Альбера в «Каменном госте» подавленное желание смерти отца, в чертах Дон Гуана – «принцип раздвоения основной страсти» и т. д. Подобную сложность характера Пушкин, по выражению Б. Томашевского, «представлял как соединение, подчиненное основной черте, придающее индивидуальность и жизненность герою, но с обязательным сохранением художественного единства. Сама доминирующая страсть должна была представлять этот комплекс «страстей и пороков», в котором «гласные действия противуречат тайным страстям» (стр. 131).

Итак, шутки в сторону. Всякое живое лицо, на сцене или в действительности, – это Анджело. У настоящего драматического героя «гласные действия» обязательно противуречат «тайным страстям». Так излагает наш автор точку зрения Пушкина. Это было бы смешно, но, к сожалению, довольно прискорбно. Б. Томашевский не понял, видимо, характер шекспировского лицемера, хотя считает его прототипом всякого живого лица, homo

naturalis. Он находит у Андже́ло внутреннюю раздвоенность, противоречие скрытых побуждений и сознательных действий. Пушкин говорит совсем другое. Ему и в голову не приходит искать у Шекспира подобной психологической изысканности. Не противоречие между «сознательным» и «подсознательным», а противоречие между «гласным» и «тайным» (от других людей) делает Андже́ло лицемером. Страсти свои он не подавляет. Наоборот, охваченный чувственным влечением к сестре подсудимого, Андже́ло «обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами». Именно в этом видит Пушкин настоящую жизненность его характера. Порок может выставить сильные аргументы в свою защиту, так же как и добродетель. Андже́ло прав, осуждая разврат; он прав по-своему, и убеждая девушку разделить с ним ложе. В любви к ней он не лжет. Андже́ло – лицемер потому, что беспощадно применяя закон по отношению к другим, он нарушает его сам. Он порочен, потому что предается ложным крайностям, он – живой человек, потому что в этих крайностях он мотивирует свои поступки умно, чувствует, понимает и высказывает все, что относится к жизненным обстоятельствам, в которых он находится. Ложно его положение, но сам он отнюдь не ходячая ложь, не условный порок.

Вот что хочет сказать Пушкин по поводу шекспировского героя. Б. Томашевский, сам того не замечая, приписывает Андже́ло именно то, что Пушкин осуждает в Тартюфе Мольера: «смешную смесь набожности и волокитства». Мало того, эту «смесь набожности и волокитства» Б. Томашевский и А. Ахматова считают, повидимому, первым признаком сложности всякого человеческого характера и в постижении ее видят существенную черту реализма Пушкина. Но Пушкин вовсе не считал лицемерие, даже в его объективном шекспировском толковании, основой человеческого сознания. Формула «гласные действия противуречат тайным страстям» не имеет универсального характера; она относится только к Анд-

жело. У Шекспира даже порочный, лицемерный человек – живое лицо, которому в своеобразном сочетании присуще все, что встречается и у других людей, кто бы ни были они – преступники или судьи. Вот что говорит Пушкин. Анджело только один из многих жизненных типов. Общей чертой шекспировских героев является не лицемерие в психоаналитическом или обыкновенном смысле слова, а многосторонность. «Обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». В другом месте (черновик письма Н.Н. Раевскому, 1825) Пушкин говорит: «Читайте Шекспира (это мой припев). Он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо, он заставляет его выражаться со всею жизненною непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру». Здесь та же самая мысль выражена без всякого отношения к драматическому облику лицемера.

Мы не обвиняем А. Ахматову и Б. Томашевского в «биологизме», «фрейдизме» и тому подобных страшных вещах. Легко заметить, что психоаналитические выводы вовсе не вытекают из их интересных исследований, а привязаны к ним искусственно. Только неутешительностью чистой филологии можно объяснить обращение к подобным суррогатам глубокомыслия. Трудно представить себе что-нибудь более далекое от объективной широты пушкинского гения, чем копание в «подсознательном», «подавляемых страстях» и т. п. Поразительная безвкусица – вот что прискорбно в подобном истолковании реализма Пушкина. Упрек достаточно обидный для людей, изучающих творчество великого поэта.

## 5.

Статья М. Азадовского «Источники сказок Пушкина» дает очень много для понимания народности великого поэта. Сказки Пушкина настолько выдержаны в подлин-

но русском народном стиле, «что нескольким поколениям исследователей не приходила в голову мысль о возможности прямого и непосредственного воздействия какого-либо иностранного источника» (стр. 143). Народность сказок видели в непосредственной переработке русского фольклора. Творческая роль самого художника была далеко не ясна. Только в недавнее время пушкинисты обратили внимание на западноевропейские образцы, широко использованные Пушкиным. А. Ахматова показала, что сюжет «Золотого петушка» был взят поэтом из книги Ирвинга «Альгамбра». М. Азадовский особенно подробно останавливается на влиянии сборника бр. Гримм. Пушкин не знал немецкого языка. Но его друзья Жуковский или Вульф могли познакомить его с содержанием книги Гриммов. Кроме того в собственной библиотеке поэта имелся неполный французский перевод этого сборника. После основательной исследовательской работы М. Азадовского значение немецких образцов для «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Мертвой царевны» не подлежит сомнению.

Но все это вовсе не говорит о «книжности» сказок Пушкина, как неудачно выражается М. Азадовский (стр. 160). Наоборот, великолепная артистическая обработка интернациональных сказочных мотивов увеличивает подлинную народность пушкинских сказок. Недаром многие из них совершили обратный путь из книги в устное предание и сейчас почти неотличимы от сказок нелитературного происхождения. Вообще, народность сказок Пушкина не сводится к совокупности воспринятых из фольклора национальных элементов. Она, прежде всего, – в той демократической народной мудрости, которую художник Пушкин выразил с большей силой, чем все известные нам произведения подлинного русского фольклора. Народность великого поэта заключается не столько в том, что он заимствует у своего народа, сколько в том, что он ему дает. Важнее всего художественная обработка, при помощи которой

сюжет, взятый у Гриммов или даже у Ирвинга становится превосходным выражением обстоятельств русской истории и положения народной массы в ней. Статья М. Азадовского содержит интересные данные для суждения о том, как и что выбирал Пушкин из материала западноевропейских и русских сказок для своей работы.

Несколько комичное впечатление производят только социологические экскурсии автора. В тридцатых годах Пушкина особенно привлекают сказочные мотивы. М. Азадовский объясняет это следующим образом: «Решительный поворот к фольклорным темам Пушкина, которым характеризуется начало 30-х годов, был не пассивным отражением, но определенным активным вмешательством в литературно-политическую борьбу» (стр. 163). «Из лагеря идеологов буржуазии неслись упреки ведущей дворянской группе в отрыве от народных истоков и т. д.». Что же оставалось делать нашему поэту? «Отстаивая права дворянства, защищая его право на культурную гегемонию», Пушкин начал писать свои сказки (стр. 162). Он хотел доказать, что дворянство еще не утратило своих способностей, хотел разбить литературных противников, усовершенствовать самозащиту своего класса, призвав его к овладению западноевропейским просвещением и своим национальным достоинством. Словом, «конец 20-х и начало 30-х годов XIX века ознаменовывается усиленной социальной борьбой на литературном фронте» (135). Странно читать эти воинственные тирады на страницах журнала, выходящего под кокетливо-старомодным названием «Временник».

Но еще более странное впечатление производят рассуждения В.Ф. Переверзева, выступившего на страницах «Временника» со статьей «Пушкин в борьбе с плутовским романом». У Азадовского вульгарно-социологические пассажи являются бесплатным приложением к солидному филологическому исследованию. Каждый украшает свой дом по-своему. Одному нравится «подавление инстинктов», другому – «борьба на литера-

турном фронте». У основного состава сотрудников «Временника» все это чистая орнаментика. Другое дело – В.Ф. Переверзев.

Ему незачем искусственно привязывать к своим изысканиям какие-нибудь общие выводы. Он весь состоит из общих выводов, и притом довольно искусственных. Годы проходят, «концепции» меняются, а В.Ф. Переверзев остается все в той же позиции. Самая свирепая критика не оказывает на него никакого действия.

*Он стоит себе, стоит.  
Заряжает и палит.*

«Пушкин в борьбе с плутовским романом» – социологическая пьеса из весьма устаревшего репертуара. Как известно, в конце своей жизни Пушкин обращается к литературной прозе и создает в этой области совершенные образцы искусства. Чем объясняется поворот к прозе в творчестве великого поэта? В.Ф. Переверзев отвечает на этот вопрос следующим образом: «Пушкин не обратился к прозе, а был обращен к ней успехами прозаической литературы, выдвинутой ростом мелкопоместной и мещанской культуры». Как раз в эту эпоху получил большое распространение мещанский нравственно-сатирический роман типа болгаринского «Ивана Выжигина». Как аристократ и гений, выросший «в условиях существования русского хиревшего родовитого барства», Пушкин должен был выступить на защиту своего класса. «Но Пушкин уже успел убедиться, что противопоставление «презренной прозе» аристократически изящных стихов потеряло силу. Отрицать прозу стихами стало бесполезным делом. Демократизация общества выдвинула широкую читательскую аудиторию, которая требовала прозы, на которую можно было влиять только художественной прозой... Обращаясь к построению своей прозы, Пушкин решал задачу не только, даже не столько мирного художественного строительства, сколько задачу полемическую: противопоставить грубо-

ватой прозе среднего слоя общества более утонченную, изящную прозу стоящей на высоте европейской культуры верхушки дворянства, вырвать орудие прозы из рук мелкотравчатого культуртрегера и использовать его для себя и своего класса» (167).

После всей этой воинственной чепухи В.Ф. Переверзев делает несколько правильных замечаний по поводу пушкинского плана написать роман «Русский Пелам». Можно согласиться с тем, что это название создано по образцу «Российского Жиль-Блаза». Верно и то, что Пушкин не случайно перефразировал название романа Булвер-Литтона «Пелам, или похождения одного джентльмена». В противоположность плутовскому роману, где главный действующий герой – представитель общественного разложения, Пушкин хотел представить в своем романе лицо в полном смысле слова положительное. Он ненавидел Выжигиных, ибо прекрасно чувствовал, что в русских условиях герой плутовского романа лишен той веселой народности, которая свойственна Лазарильо или Жиль-Блазу на Западе. Выжигины были вернейшими слугами царской реакции. Перед лицом морального вырождения господ и лакеев официального общества, окруженный атмосферой хамства, угодничества, разврата, Пушкин мучительно искал каких-то положительных устоев, органической полноты жизни.

Но где же было увидеть эти устои в тридцатых годах XIX века? Не надо забывать, что в эти годы даже Белинский не нашел революционного решения вопроса. А для человека, подобного Пушкину, обращение к идеализированным дворянским добродетелям, качествам истинного джентльмена было вполне естественно. Вот почему Пушкин задумал «Русский Пелам» – роман о молодом человеке «благородного» происхождения. Подобно Монтеню, он считал, что хорошие люди – мужики, и хорошие люди – истинные аристократы духа. Но все, что между ними – от дьявола. Подлинный аристократизм совпадает для

Пушкина с народностью. В.Ф. Переверзев сам приводит один отрывок из Пушкина (очень сходный с тем, что писал о преимуществах «большого света» Белинский): «Нашим литераторам хочется нам доказать, что и они принадлежат к высшему обществу, что и им известны его законы... Но не смешно ли им судить о том, что принято или не принято в свете, что могут, чего не могут читать наши дамы, какое выражение принадлежит гостинной или будуару, как говорят эти господа. Не забавно ли видеть их опекунами высшего общества... Почему им знать, что жеманство и напыщенность более выказывают мелкое общество, чем простонародность, что откровенные, оригинальные выражения простолюдинов повторяются в высшем обществе, не оскорбляя слуха, между тем как чопорные обиняки провинциальной вежливости возбудили бы только общую невольную улыбку».

По этому поводу В.Ф. Переверзев высказывает здравые суждения о реакционности «пресмыкательского демократизма» Выжигиных-Булгариных. Очень хорошо сказано у В.Ф. Переверзева о Пушкине: «Он тонко подмечает убожество демократизма «мелкого общества», отделенного целой пропастью от подлинно демократического простонародного крестьянского мира» (стр. 176). Золотые слова! Но если это так, то к чему вся социологическая механика, придуманная для объяснения «Русского Пелама»? Очевидно, план этого романа зародился в голове Пушкина не под влиянием каких-то оборонительно-наступательных замыслов против врагов аристократии, а потому, что он вытекал из внутренних потребностей мировоззрения поэта, мировоззрения, наиболее прогрессивного для своего времени. Пушкин искал положительного героя, способного противостоять полицейско-мещанской пошлости, и нужные ему человеческие качества, по условиям времени, по своему собственному происхождению и воспитанию, сумел найти лишь в независимости и чести благородного джентльмена. Вот и все.

Но почему же именно джентльмена? – скажет В.Ф. Переверзев. Стало быть, Пушкин действовал все же в интересах аристократии и только ради них взялся за оружие презренной прозы! Допустим на минуту, что это так, но... прежде всего, Пушкин не написал задуманный роман о джентльмене. «Русский Пелам» остался только планом.

Это маленькое «но» весьма существенно. В.Ф. Переверзев скорбит об утрате, которую понесла литература, и, кажется, безосновательно.

«В «Русском Пеламе», – пишет Переверзев, – роман похождения джентльмена обещал подняться на такую высоту художественного нравоописания, в сравнении с которой нравоописательная живопись всех наших романов похождения выжиги явилась бы жалкой пачкотней. Появление «Русского Пелама» нанесло бы жестокий удар нашему нравственно-сатирическому роману, уронило бы его в глазах читающей публики...» Роман Пушкина «...обещал обогатить русскую литературу высокохудожественным, классическим романом похождения джентльмена, кажется, не представленным и в мировой литературе, достойным названия классического». «Можно с уверенностью сказать, что если бы Пушкин осуществил свой замысел, он так же прочно вдвинул бы в литературу роман типа «Пелама», как Лесажа утвердил в ней роман типа «Жиль-Блаза» (стр. 186, 188).

С точки зрения В.Ф. Переверзева эта оценка «Русского Пелама» вполне понятна. Он представляет себе литературную борьбу наподобие бокса или джиу-джитсу. Пушкин как более сильный противник, конечно, нанес бы великолепный удар Булгарину и прочим «мелкотравчатым». И все же «Русский Пелам» не был написан. Как справедливо замечает Переверзев, во всей мировой литературе нет классического образца «романа похождения джентльмена», нет его и после Пушкина.

Объясняется это, вероятно, тем, что создатели классической литературы были людьми неглупыми и честными. Они могли ошибаться, могли приписывать реаль-

ному дворянству черты идеальной аристократии духа. Это часто бывало, вспомним Бальзака. Но, в конце концов, их следует судить не по намерениям, а по делам.

Художнику нужна реальность, а не утопия. Великие писатели прошлого, искавшие спасения от прелестей цивилизации в идеале образцового дворянского общества, испытывали одно разочарование за другим. Для того чтобы сделать своих положительных героев живыми людьми, они должны были лишать их ореола благородства и святости, говорить правду о своих любимцах, разрушать свои собственные симпатии. Вот почему Пушкин остановился на первой главе «Русского Пелама». Как настоящий художник, он почувствовал неудовлетворительность своего образца, почувствовал элемент фальши уже в самом замысле романа. Именно глубокая принципиальность всей постановки вопроса о положительном герое в прозаических замыслах Пушкина сделала осуществление романа о джентльмене невозможным. Идеал соединения народности и духовного аристократизма завещан Пушкиным будущему. Не в его эпоху и не в виде истории благородного молодого помещика можно было написать правдивое художественное произведение с подобным содержанием.

В.Ф. Переверзев преувеличивает роль узко-классовых интересов дворянства для литературной деятельности Пушкина. Аристократизм нашего великого поэта был теоретической утопией. И то, что Пушкин почувствовал ходульность своего благополучного джентльмена и оставил роман неоконченным, лучше всего показывает, какое страстное искание социальной правды лежало в основе его творческих замыслов. Будь он человеком другого сорта, более близким к породе Выжигиных, роман о джентльмене мог осуществиться и, пожалуй, даже увидеть свет. Аристократическая партия выиграла бы от этого, – возможно. Но мировая литература – едва ли.

В.Ф. Переверзев подходит ко всякому сюжету с точки зрения техники кулачного боя. Поэтому для нашего ис-

следователя вопрос о художественной осуществимости «Русского Пелама» вовсе не возникает. Он вполне уверен в том, что проза или стихи – это внешнее оружие, некий бумеранг, которым можно запустить в голову врага по любому поводу, было бы только все, что полагается иметь литературному индейцу: ловкость, сила и стремление к господству. Если писатель не пишет какое-нибудь произведение, то лишь потому, что ему мешают те или другие внешние причины. Пушкин остановился на первой главе «Русского Пелама», – полагает В.Ф. Перверзев, – потому что его напугала цензура. В своем романе он должен был дать пощечину всему существовавшему режиму. Но при мысли о цензурных преградах поэт утратил творческий энтузиазм – «перо писателя валилось из рук» (стр. 188). Странное объяснение. Как будто не Пушкин создал «Борис Годунов» и «Медный Всадник», имея некоторое представление о русской цензуре (вполне оправдавшееся). С кого они портреты пишут?

Настоящие художники берутся за прозу или стихи, начинают, оканчивают или не оканчивают свои произведения не под влиянием одних только внешних обстоятельств, а, прежде всего, потому, что волю их направляет внутренняя творческая необходимость. История литературы должна раскрыть те объективные исторические процессы, которые отразились в художественной необходимости определенной идеи, мотива, жанра. Пушкин взялся за прозу не потому, что аристократия желала конкурировать с «мелкопоместной и мещанской культурой». Это миф, социологическая условность, не имеющая ничего общего с реальной историей русской аристократии. В царствование Николая I аристократия, представленная графиней Фуфлыгиной, при всей своей спеси, не имела никакой надобности воевать с верно-подданным мещанством, да еще при помощи художественной прозы. Нет, не ради интересов знати начал Пушкин писать свои повести и задумывать романы. Он перешел от поэзии к прозе по тем же самым причинам,

которые заставили всю мировую литературу проделать подобную эволюцию<sup>4</sup>.

Пушкин много думал над исторической жизнью форм. «Он понял, — пишет Белинский, — что время эпических поэм давным давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма. Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений, взял ее со всей ее прозой и пошлостью». В этих словах Белинского больше подлинного материализма, чем в пустых, хотя и воинственных, построениях вульгарной социологий.

\* \* \*

Итак, работа В.Ф. Переверзева ничего не прибавила к лаврам нашего пушкиноведения.

В отделе «Материалы и сообщения» читатель снова может отдохнуть среди живого разнообразия фактов, не обремененных никакими «концепциями». Здесь редакция публикует письмо отца Пушкина к В.А. Жуковскому, подтверждающее прежнее известие о заступничестве Милорадовича (незадолго до высылки поэта на юг). Л.Н. Шebuнин приводит ряд упоминаний о Пушкине в бумагах неопубликованного архива бр. Тургеневых. Интересна заметка Г.О. Винокура «Кто был цензором «Бориса Годунова»?» Автор находит убедительные доводы в пользу того, что именно Булгарин является составителем известной рецензии на пушкинскую трагедию, представленной Николаю I. После статьи Винокура вопрос об авторстве Булгарина не подлежит сомнению. Самый способ доказательства может быть назван изящным в математическом смысле.

---

<sup>4</sup>Отсылаем читателя к интересной работе Г. Лукача о романе («Литературная энциклопедия»). См. также дискуссию по этому поводу, напечатанную в журнале «Литературный критик» № 10 за 1934 г.

Л.Б. Модзалевский с некоторым торжеством устанавливает, что «скабресный» экспромт «День блаженства настоящий» и несколько других написаны не самим Пушкиным, а братом его Львом. Не беремся судить в столь важном деле. Но кажется, что если прав Брюсов и указанные экспромты написаны все же самим А.С. Пушкиным, то особенного позора для русской литературы в этом нет. Пафос стыдливости слишком громко звучит в небольшой заметке Модзалевского.

Среди прочих документов, напечатанных в 1 томе «Временника», следует отметить публикацию Б.В. Казанского «Новые материалы дуэли и смерти Пушкина». Читатель найдет здесь несколько интересных подробностей, дополняющих установленную в литературе картину последних дней поэта. В отделе «Трибуна» тот же Б. Казанский спорит с Д.П. Якубовичем об интерпретации дневника Пушкина. Некоторые далеко идущие толкования записей поэта, предложенные Д. Якубовичем (в сборнике «Пушкин, 1834 год»), в самом деле, не могут считаться обоснованными. Здесь хладнокровный скептицизм Казанского определенно полезен.

Много интересного можно почерпнуть из подробного «Обзора статей и исследований о прозе Пушкина» Д. Якубовича. Обширный отдел «Хроники» замыкает собой первую книгу журнала.

В общем, при всех недостатках (отмеченных нами, быть может, с излишней придирчивостью) пушкинский «Временник» безусловно заслуживает высокой оценки. Историко-литературных журналов подобного типа у нас до сих пор не было. Вызывает возражения лишь непомерно большой объем «Временника». Его с успехом можно было бы выпускать в меньшем размере, но зато гораздо чаще.

<...> В ответ на Ваш теоретический запрос нужно было бы написать целую диссертацию. Не знаю, получится ли у меня краткое изложение моих, как Вы изволите выражаться, «соображений».

У нас существует с давних пор два способа оценивать Пушкина: одни прилагают к нему мерку прогрессивного писателя буржуазно-демократической эпохи («просветительство», рационализм, абстрактное свободолобие, столь же абстрактный исторический оптимизм, народнический демократизм и т. под.), причем оказывается, конечно, что Пушкин или вовсе «не стоял на высоте», либо, по крайней мере, как раздвоенная натура был просветителем в хорошие минуты и делал гадости потихоньку. Другие – в настоящее время их большинство – вопреки очевидности всячески стараются приблизить Пушкина к идеалу демократического просветителя или, по крайней мере, либерала. Но обе тенденции в конце концов сходятся в одном: вульгарно-социологическая, так же как вульгарно-гуманистическая, точка зрения знает только один образец, один тип положительного наследства, один критерий прогрессивности и духовной глубины писателя. Гениальность Чернышевского или, скорее, Белинского, которому Чернышевский следовал, состояла именно в том, что своеобразие пушкин-

---

<sup>1</sup>Письмо Мих. Лифшица Г.М. Фридендеру от 8 апреля 1938 г. Опубликовано в издании: Сборник Пушкинской комиссии ИМЛИ им. А.М. Горького (вып. 1). Сост. Г.Красухин. – М.: 1989.

ской эпохи, законченность ее, неприложимость к ней демократически-просветительных требований были для них совершенно очевидны. Это и есть диалектическое понимание качественно отличной природы явления там, где вульгарный ум ищет всевозможных *Allmaehlichkeiten*<sup>2</sup>, небольших количественных переходов, которые измеряются терминами «недооценка», «переоценка» и т. под.

То, что Белинский в последний период и особенно Чернышевский отвергали пушкинский метод как устаревший, дела не меняет – ведь они оставляли его неприкосновенным, более того – они впервые определили и ограничили его своеобразие. Поэтому отрицание Пушкина великими просветителями делает им честь и является результатом более глубокого понимания пушкинского принципа, чем у вульгарных публицистов *pro* и *contra* пушкинского направления, каких немало было уже во второй половине XIX в.

Доказывать в настоящее время, что великие просветители заблуждались, что пушкинский принцип не умер окончательно, что ему принадлежит будущее, – было бы занятием для школьника. Об этом чирикают сейчас все воробьи на крыше. Но для того чтобы понять оригинальный, подлинный смысл этого «возрождения» пушкинизма (скорее желаемого, чем действительного), нужно сохранить взгляд Белинского и Чернышевского. Поэзии пушкинского типа принадлежит будущее, несмотря на то, что она не подходит под образец прогрессивно-демократической идеологии, не укладывается в рамки буржуазно-демократического горизонта, точнее, именно потому, что она не укладывается в эти рамки. Я бы повторил одну формулу, которую мне многие простить не могут: «Искусство умерло! – Да здравствует искусство!» Нужно хорошенько понять первую полови-

---

<sup>2</sup>Постепенностей (*нем.*).

ну этой формулы, чтобы вторая не превратилась в пустую болтовню. Я думаю, что, сглаживая всю остроту оценки Белинского и Чернышевского, мы лишаем себя возможности сделать действительно обогащающие нашу культуру выводы из пушкинской проблемы.

Мне кажется, что правильность этой оценки (мысль о «художественности» как основной идее поэзии Пушкина) не подлежит сомнению. Во всяком случае, Белинскому и Чернышевскому *было виднее*; если бы поэзия Пушкина без дальних оговорок годилась для прямого распространения просвещения и демократии в России, для прямой атаки на неразумную действительность, великие просветители не сочиняли бы столько церемоний по отношению к первому русскому поэту. Нет, все это не похоже на ошибку. *Таких* недоразумений между *такими* людьми в истории не бывает. Во всяком случае, великим просветителям было ясно, что не просветительное начало в Пушкине главное, что его искусство существует не для того, чтобы Иван или Сидор ликвидировал свою неграмотность. Просветительную роль стихотворения и особенно поэмы Пушкина («Евгений Онегин» больше, впрочем, благодаря опере Чайковского) играли и продолжают играть в еще большей степени сейчас. И все-таки Золотые часы существуют не для того, чтобы ими гвозди забивать. Как честные мыслители, Белинский и Чернышевский не хотели лицемерить.

Итак, областью пушкинского гения остается все-таки «художественность», прекрасная форма, артистический принцип. Со своей точки зрения, просветители справедливо обвиняли его в стремлении к высшему созерцательному спокойствию, пластической гармонии, совершенству формы или крайней простоте и временами чуть ли не банальности содержания. Они справедливо обвиняли его в стремлении жить в мире с действительностью, в отказе от всякого прокурорского красноречия, активной сатиры, осуждения, рефлексии. Основное в Пушкине – *гуманная резиньяция*, писал Белинский,

и это абсолютно верно. Какое же основание для пушкинского культа в нашу эпоху, которая относится ко всякой резиньяции с презрением и недоверием? Остается предположить – еретическая мысль – что это презрение не вполне обосновано (либо нужно отказаться от Пушкина, от правильно понятого Пушкина). Вот *пушкинская проблема*, решение которой имеет вполне современное значение.

Прежде всего бросается в глаза, что «пушкинская проблема» – это также проблема Гёте, и не только Гёте, но всего и всякого классического искусства. Если взять всю массу памятников литературы, скульптуры, живописи, то несомненно, что активно вмешивающаяся в действительность, субъективно-тенденциозная часть искусства играет в ней весьма незначительную роль. Если применять те мерки, которыми определяют у нас обычно прогрессивность, то придется выбросить Софокла, Поликлета, Леонардо, Шекспира, Сервантеса, Стендаля, Бальзака, Вальтер Скотта, Диккенса либо тенденциозно исправить их позицию. Все эти художники (и многие другие – даже «обличители», как Свифт, Щедрин) в большей или меньшей мере объективны, сознают ограниченность «конечного рассудка» и его вмешательства в действительность для исправления оной. Все они понимают двойственность прогресса и предаются в той или другой форме гуманной резиньяции. Можно найти у них в более или менее развитой форме все мотивы и движения мысли, присущие Пушкину, впрочем – *mutatis mutandis*<sup>3</sup>. Да и сам Чернышевский указывает, что период «чистой художественности» бывает у каждого народа, что он и в России закономерен и является фундаментом для дальнейшего развития. Это означает, что в определенный период именно искусство в его наиболее чистом виде является высшей формой проявления духовной деятельности.

---

<sup>3</sup>Изменив все, что надо изменить (лат.).

Чернышевский недаром изучал немецкую эстетику. Он, по-своему, понимает неравномерность развития культуры, и его отпевание Пушкина означает, что время искусства в собственном смысле слова (а не в более растяжимом и переносном), время «чистого» искусства – прошло. Рационализируя в просветительском духе эту гегелевскую идею, Чернышевский получает вывод, что в наше время искусство является только приложением к общей культуре или педагогическим средством для распространения полезных идей и подъема самосознания народной массы. Я думаю, что широкий смысл пушкинской проблемы был совершенно ясен великим просветителям, и они по-своему решали ее, так сказать, для всей истории искусства (в XVIII в. было очень много сходного, начиная с так называемого «спора древних и новых»). Любопытнее всего, что у Белинского и даже у самого Чернышевского (как и у Гейне) чувствуется несомненный оттенок грусти, своего рода *гуманная резиньяция* по поводу окончания Kunstperiode<sup>4</sup>. Они понимали противоречия исторического развития! Я не нахожу у Чернышевского ошибки (о Белинском нечего и говорить, ибо он предугадывал значение Пушкина для будущего). Мне кажется, что здесь имеется *трагедия* всякого великого просветителя: понимать прелести органического, чувственно-прекрасного, оваянного фантазией, традицией, живым историческим бытом, и – в то же время – испытывать необходимость разрушить все это, заменить всю эту историческую пестрядь рациональной и механической системой прогрессивной цивилизации. Да, это – противоречие просветителя, который по-фейербаховски раскрывает чувственную, гуманную, язычески-посюстороннюю прелесть искусства и в то же время должен еще более аскетически, чем какой-нибудь гегельянец, подавлять в себе и в других наклонность к эсте-

---

<sup>4</sup>Периода искусства (нем.).

тическому примирению с материальной действительностью. Такими противоречиями полна история эстетической мысли уже в XVIII столетии. И в такой позиции, конечно, мало места для диалектики гегелевского направления, но зато много практического достоинства и нравственной энергии. Это в конце концов та же «гуманная резиньяция», только в практическом ее претворении и недостаточно осознанная как диалектическая практика. В нашей революции все это имеет свои отзвуки, свое влияние и, конечно, свои границы (прочтите между прочим в книжке Луначарского о взглядах Ленина на литературу или в VI томе «Литературной Энциклопедии» воспоминания по поводу разговора о бомбардировке Кремля в 1917 г. Очень интересны слова Ленина!).

Итак, Чернышевского можно пока оставить в стороне. Вы спрашиваете: есть ли у него «недооценка» художественного принципа по сравнению с принципом общественным? Мне кажется, что при самой высокой оценке «художественности» Чернышевский жертвовал ею, как старомодным деликатесом, ради прогрессивного черного хлеба для всех. Что касается преимуществ писателей, следующих за Пушкиным, то это преимущества людей, которые переносят свое внимание из области искусства в другой мир. Но Чернышевский нигде не говорит, что этот переход особенно благодетелен *для искусства*, или, во всяком случае, как Вы совершенно верно пишете, у него преобладают другие взгляды. Учтите при этом, что слово «литература» понималось в то время широко и неопределенно, поэтому параллельность ее развития «развитию общества и образованности» могла, в глазах Чернышевского, вполне уживаться с упадком чисто художественного принципа в литературе (т. е. в известной мере – с упадком «художественной литературы» вообще).

Отсутствие в классической литературе того общественного содержания, в котором нуждались просветители, – ясно. Это не значит, конечно, что «художествен-

ность» не имеет своего идейного содержания. Чтобы понять, в чем тут дело, лучше всего после сближения Пушкина, скажем, с Шекспиром или Леонардо (или каким-нибудь великим греческим писателем) остановиться на некоторых различиях. Взгляд Пушкина на артистическую свободу, как и сама его художественная практика, вытекают из общественной позиции, подобной позиции Гегеля, Гёте и других «последних классиков». Это – отрешение от субъективной тенденциозности и активного вмешательства реформаторского «конечного» рассудка в жизнь. Поскольку действительность признается в последней инстанции закономерной и разумной, рассудку нечего делать, он должен смириться, но зато получает огромное внутреннее освобождение, вплоть до артистической независимости и оппозиции по отношению к господствующей *misere*<sup>5</sup>. Это обычная точка зрения классического искусства. Нечего говорить о том, что у Пушкина эта гармония сознания с объектом (при вышеуказанной внутренней свободе) достигается *не без насилия*: действительность разумна лишь в очень отдаленной инстанции, а принцип артистической свободы развит с чрезвычайной остротой (чистое искусство, поэт и толпа, узкий круг подлинных поклонников искусства и т. д.). Так почти у всех «последних классиков». Другое дело – более старые классики. Бесспорно, что, скажем, в драмах Софокла действует тот же закон эстетического баланса нравственных величин, та же объективность и отсутствие чисто субъективной тенденции, что и у Пушкина в «Борисе». Но Софокл вырос и развился не в обстановке казарменной цивилизации и полицейского рационализма, он создавал драмы в период самой оживленной общественной жизни, а между тем позиция его (в поэзии) есть позиция «художника», который не обличает одну из сторон, не изображает в виде

---

<sup>5</sup>Нищете, ничтожеству (фр.).

отвлеченного образца другую, не учит, не судит, не убеждает посредством аргументов, а совершенствует объективное, пластическое изображение, т. е. форму, и очищает душу. Все, что можно сказать по этому поводу, состоит в том, что гармония с объектом достигается здесь при меньшем насилии над собой и субъективная внутренняя свобода не занимает у него слишком большого места, риторика «поэта и толпы», «чистого искусства» не является расплатой за художественный реализм изображения. Зато имеются другие минусы, о которых говорить было бы долго.

Итак, «художественность» не есть уход в область чистой формы вследствие недостатка общественного содержания. Она не является следствием *отсутствия идей*, но – *особого характера* этого идейного содержания, непосредственно данного исторически или достигаемого посредством большого философского отвлечения и высокого артистического подвижничества. Разница между Софоклом и Пушкиным в том, что у первого идейное содержание и жизненные образы непосредственно слиты, второму же приходится устанавливать эту гармонию силою самого искусства, ибо расстояние между субъективным конечным рассудком и объективным миром весьма велико. Общее у них – *гномический* характер содержания, идеи как мышления о мире, его законах, его разуме, иногда и его неразумии. Такое гномическое мышление, включающее в себя момент резиньяции, конечно, противоположно мышлению утилитарно-рассудочного характера, противоположно реформаторской тенденции конечного рассудка, его стремлению противопоставить себя существующему объективному положению вещей. Классическое искусство основано именно на этом интеллектуальном созерцании, на нем же основано и все теоретическое мышление старых философов. Гегелевская философия примирения с действительностью и эстетическая позиция последних классиков являются попыткой возро-

дить на цивилизованной основе точку зрения тех «наивных» времен, когда требования буржуазно-демократического, рефлектирующего рассудка еще не развились, гордыня конечного сознания не вознеслась еще так высоко и разум подчинялся миру.

То, что этого рода взгляды дорого обошлись таким людям, как Пушкин, – нечего и говорить. Но было бы неправильно, следуя установившемуся ходу мысли, отбрасывать такую философию вовсе (ибо, как часто повторяют, – «философы только объясняли мир, а дело состоит в том, чтобы его изменить»). Как-никак, это – проблема всего самого высокого, что создано мировым искусством! Выбросить эстетическое созерцание, выбросить незыблемую объективность и прочие особенности «художественной поэзии» – значит отказаться от всего литературного наследства (за исключением отчасти Некрасова, Беранже, Рылеева и еще некоторого числа не столь уж значительных авторов). Наоборот, признать все наследство классического искусства в его собственном, а не исправленном и подчищенном виде – значит многое изменить в установившемся образе мысли. С того времени, как я это понял (а было это 15 лет назад), я числю начало моей сознательной жизни.

Шаткость *Kunstperiode* заключалась в том, что времена наивного единства с миром давно прошли (гегелевское «эпическое мировое состояние»), а современную Пушкину или Гегелю историческую действительность при всей ее конечной закономерности и разумности трудно было выносить даже при помощи самой могучей созерцательной силы. Но представим себе другой мир, где разумный порядок лежит в основе общественной жизни и созерцание его достижимо без тех напряженных усилий, которые необходимы были «последним классикам». *Чем разумнее будет становиться действительность, тем меньше места останется для вмешательства конечного рассудка и тем более гномический характер будут приобретать высокие роды духовной*

*деятельности*. Разумность, ставшая обычаем, привычкой, перешедшая в быт людей, превратившаяся в инстинкт, *стихийная разумность* (вместо разума, противостоящего слепой стихии) – вот идеал наш и конечная цель <...> Философия может приобрести значение только в том случае, если она будет учить пониманию действительности и доверию к ней, а вместе с тем внутренней свободе духа, словом, вернется к своему первоначальному значению – мудрости, мышления о жизни. Эпоха односторонне развитой субъективности, рефлектирующего рассудка, претензий конечного разума на рациональное руководство миром связана с буржуазным горизонтом.

Другой симптом, по-моему, – вырождение критикующего, сатирического, обличительного и социально-дидактического жанра (в частности, так называемой политической поэзии, которая в сущности вся перешла на позиции Лебедева-Кумача). Человеку с малейшим вкусом трудно читать, например, стихотворное разоблачение фашистов. Не потому, что фашисты хороши, а потому что поэт разоблачает их, сидя за печкой, потому что о гнусности фашистов лучше расскажут газеты, потому что ходульная прокламация ненависти к фашистам, в сущности, никому не нужна, хотя редакторам, а иногда и публике кажется, что она кому-то нужна. Наоборот, как ни бедна наша прозаическая литература идеями и как ни удивительно общераспространенное представление о ее задачах (так называемый «показ»; думают, что достаточно описать любые факты, чтобы получился роман), все же в ней есть хорошее начало: лучшие произведения литературы у нас те, которые вольно или невольно воспроизводят объективные картины действительности. По этой же причине я думаю, что будет однажды новый расцвет пластических (положительных, идеальных) искусств.

Итак, если угодно, для гуманной резиныции в духе Пушкина время еще впереди. На это можно кое-что воз-

разить. Прежде всего, традиционный взгляд на утилитарный характер познания: если «примирение с действительностью» и укрощение разнузданного рассудка необходимы, то для чего же в таком случае мышление вообще, какова его цель? А какова цель жизни вообще, для чего мы живем? Мышление есть наша потребность, свободное проявление нашей творческой силы. Познание, говорит Ленин вслед за Гегелем, «не орудие наше». Утилитарный взгляд на духовную деятельность – типичное проявление буржуазной эпохи. Более точно выражаясь, целесообразное мышление, конечно, имеет свою область. Это – область практического строительства, область огромная. Это сама творимая человеком действительность, и тем более она должна быть свободна от нашего субъективного прожектерства и доктринерского вмешательства. Умный человек должен от этого отучаться и, признавая независимость исторической действительности от претензий нашего недовольного маленького сознания, делать свое дело, как всякий обыкновенный участник общественного труда и борьбы. «Будем возделывать наш сад!» Чем независимее от наших претензий становится действительность, чем более разум становится ее *естественным* элементом, тем свободнее мы сами внутренне – в философском и художественном смысле. Конечно, все это только тенденция, полное единство сознания с объективным миром – наш идеал. Но такая тенденция была и в пушкинские времена. А с другой стороны, и в наше время нельзя обойтись без некоторого насилия над собой для того, чтобы свести концы с концами. Добиться полного нравственного равновесия и внутренней свободы не так-то просто, это наталкивается на большие трудности и со стороны еще незрелого исторического разума, и со стороны субъективного эгоизма, претензий мыслящего ума. Да мало ли еще с какой стороны? Приходится практически «впихивать» разум в окружающую жизнь, а с другой стороны – укорачивать собственные претензии. Надеяться на то,

что милая успокоительная теория, которую я Вам излагаю, поможет нам когда-нибудь совершенно свести концы с концами, было бы наивно. Разум бесконечен, а человек смертен. Человечество будет вечно развиваться, наука и искусство устремляться в бесконечность – все это хорошо, но бедному отдельному человеку нужно умирать, и это обстоятельство, что ни говорите, несколько нарушает его гармонию с действительностью. Какой-то неразложимый и не вполне разумный осадок все-таки остается на дне сосуда после всей философской алхимии: ведь *конечность* нашего сознания и нашего существа никак устранить нельзя. Вот почему, мне кажется, что такие фигуры, как Гегель или Пушкин, замечательны не только тем, что они предугадывали естественную гармонию субъективного разума и объективной действительности, но и той трагедией, которую они переживали вследствие столь малого наличия этой гармонии в мире. Пушкин особенно замечателен как своего рода образец мужественного реализма и трагической гибели. Суть дела в том, что этот реализм ее обычно не только не устраняет, но скорее делает более неотвратимой. Теория не столь утешительная, как это казалось сначала!

Пушкин погиб именно в результате своего примирения с действительностью и доверия к ней; думать иначе он не мог, а став однажды на эту позицию, он должен был погибнуть. Нас, конечно, отделяет от него большая дистанция, но даже будущие, более развитые времена найдут в этой диалектике много поучительного. У Пушкина можно отчетливо видеть три элемента воспитательной системы классического искусства: веру в разумный смысл человеческой истории, скромность обыкновенного человека, делающего свое дело и не претендующего на роль исправителя социальных пороков, внутреннюю свободу мышления и артистического искусства. Четвертым элементом является сознание относительной неразрешимости противоречий жизни;

Пушкин чувствовал, что это «несведение концов с концами» зависит не от слабости нашего разума, а от самой действительности. Отсюда то, что кажется «иррациональным» в «Медном всаднике» и «Маленьких трагедиях», отсюда «гуманная резиньяция». Даже свою собственную систему взглядов он преподносит не как доктрину, решающую все спорные вопросы, а как пластическое изображение. Там, где человеческое мышление оставляет рану открытой, помогает только искусство, художественность.

Из всего этого следует, что «художественность», «прекрасная форма» не только имеет соответствующее идейное содержание, но также опирается на определенное жизненное состояние, которое в старину и называли «идеалом». Это состояние, во-первых, всегда в той или другой степени реально, во-вторых, оно наиболее ярко проявлялось в *определенные периоды* расцвета искусства, в-третьих, оно является идеалом в смысле *конечной цели*. Из этого следует еще одна сторона дела – идеальное «мировое состояние» всегда является тенденцией, движением, а не формулой. Только в этом смысле оно абсолютно реально, поскольку всегда остается известная дистанция между эстетической гармонией прекрасной формы и противоречиями действительности. Вот почему не только у Пушкина, но даже у более ранних и «наивных» классиков – у Шекспира, Леонардо, Софокла эта пропасть заполняется могущественной собственностью артистической силой, ощущается совершенно определенно. Ernst ist das Leben, heiter ist das Kunst<sup>6</sup>. Первым проявлением этого закона было изображение бизона на стене пещеры. Воспроизводя реальность, искусство овладевает ею в фантазии, образует мост между царством необходимости и царством свободы. Наука дает картину господствующей необходимости, в прак-

<sup>6</sup>Жизнь серьезна, искусство весело (нем.).

тической жизни наша свобода ограничена историческими условиями, необходимостью труда и страдания. Только искусство переносит нас из царства необходимости в царство свободы, начинающееся по ту сторону целесообразного труда. Это художественное воспроизведение жизни и есть развитие человеческой производительной творческой силы «как самоцель».

Конечно, вместе с развитием разумной стихийности вся человеческая практика будет приобретать творческие черты, приближаться к искусству. Если угодно, сама практика получит гномический характер, перестанет быть грубо утилитарной, эгоистически враждебной или хулиганской, разрушающей все окрест. А наше «истматовское» понимание практики все еще утилитарно в духе «теории эксплуатации» XVIII века, помноженной на «Землю дыбом» Мейерхольда. Диалектическая, творческая практика, конечно, не сводится к чистому созерцанию, но она включает момент созерцания. Это – единство решения и нерешенности, единство единства и противоречия, гармония гармонии и дисгармонии. Итак – если хотите – правильно, трагически понятая гармония шире всего остального в мире, и гуманная резиньяция заложена в природе вещей. Развивать все это подробно – значит настроить целую систему философии. Я могу Вам только посоветовать как следует прочесть «Эстетику» Гегеля. Это замечательная книга, от марксизма ее отделяет только шаг.

Вот так письмо! Целый печатный лист. Так пишут отдыхающие в Ялте. Я ответил на Ваши вопросы с лихвой. Может быть, это вам чем-нибудь поможет. Конечно, все эти мысли я очень давно ношу в себе, дожидаясь, пока обстоятельства дадут мне возможность изложить их в «адекватной форме». Оставьте их поэтому мне: вопрос о «художественности», о соотношении Пушкина и просветителей принадлежит мне, моей будущей работе «Пушкин и его время». Ради бога, не нужно портить мне теоретического аппетита, и так не очень большого. <...>

Так как я написал это письмо без черновика, а переписывать мне лень, прошу Вас его мне вернуть. Такое беглое изложение может мне пригодиться, так как даже самые простые вещи часто ослабевают в памяти, особенно теперь, после тифа. Я бы не утруждал Вас, если бы мне было кому поручить снять с него копию на машинке. <...>

---

# БЕЗУМИЕ И ИСТИНА.

---

## Комментарии Мих. Лифшица

---

### к стихотворениям А.С. Пушкина<sup>1</sup>

---

Перед нами не развернутые литературоведческие комментарии в обычном смысле слова, а, скорее, мысли самого Мих. Лифшица, пробужденные чтением Пушкина. При всей лаконичности маргиналий (они выделены в настоящем тексте жирным шрифтом), иногда одно слово или фраза, записанные на полях томика Пушкина, освещают стихотворение с неожиданной стороны, раскрывая его глубинный смысл.

Рассмотрим замечания, которые условно можно объединить по двум темам – безумие и истина.

#### 1. Итак, **безумие**:

Смысл стихотворения Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума» (т. 2 указанного издания, с. 226) представляется совершенно ясным и даже очевидным до банальности. Ну кто же будет сомневается в том, что утрата разума – самое страшное несчастье, которое только может случиться с человеком? Не сомневается в этом и Пушкин. Но почему-то, убедительно обосновав свою мысль, он затем, казалось бы вопреки всякой логике, рисует безумие как необыкновенное счастье:

---

<sup>1</sup>Записи сделаны Мих. Лифшицем на страницах Полного собрания сочинений А.С. Пушкина в шести томах, изданного в Москве в 1936 году. Судя по почерку, маргиналии Мих. Лифшица относятся к этому же времени. Публикуются впервые (сост.).

*Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад:*

*Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво-я  
Пустился в темный лес!  
Я пел бы в пламенном бреду,  
Я забывался бы в чаду  
Нестройных, чудных грез.*

*И я б заслушивался волн,  
И я глядел бы, счастья полн,  
В пустые небеса (подчеркнуто МЛ. – сост.),  
И силен, волен был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
Ломающий леса.*

Разумеется, эти строки вызывают в памяти другие – слова Вальсингама из «Пира во время чумы»:

*Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю.*

Возникают также ассоциации с философией экзистенциализма, для которой суть бытия человека раскрывается в пограничных ситуациях, на краю бездны, смерти, уничтожения.

Но если бы мысль Пушкина была близка экзистенциализму, то почему, расставаясь с разумом, он в воображаемом безумии надеялся обрести не наркотическое забвение реальности, не сартровское и хайдеггеровское Ничто, а высшее счастье, восторг, родственный вдохновению и любви, то есть всю полноту жизни? На этот вопрос в согласии с философией Мих. Лифшица можно ответить так: речь идет о слиянии с абсолютном, которое может дать и опьянение тоже. В своих мемуарных заметках Мих. Лифшиц пишет: «Во время винопития Твардовский любил повторять мой афоризм: «Так мы приближаемся к абсолюту»<sup>2</sup>. Разумеется, этот афоризм –

<sup>2</sup>Лифшиц Мих. Очерки русской культуры. М., 1995. с. 242.

шутка, ибо алкоголизм как способ соединения с абсолют, в отличие от других способов, таких как любовь и духовное творчество, Лифшиц называет «иллюзией»<sup>3</sup>.

В стихотворении Пушкина речь идет о таком слиянии с абсолют, в котором поэт надеется обрести силу, рожденную *вольностью* вихря, ломающего леса и роющего поля.

Здесь уместно вспомнить одну из главных идей философии мифологии Мих. Лифшица – о высшем типе свободы, недоступной людям, свободе, которую они с ужасом и восхищением созерцают *в силах природы*. Такова свобода и сила самой бесконечности, не подвластной ограниченному человеческим измерениям. Эта демоническая стихия наполняет все произведения Пушкина, от его лирической поэзии до «Капитанской дочки», в которой говорится о *пиетическом ужасе*, произведенном на Гринева сценой пугачевцев, поющих заунывную бурлацкую песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка».

На полях пушкинского стихотворения «Клеопатра» (1824 г.) Мих. Лифшиц записывает: **«Это похоже на превратность Шагренево́й кожи (у Бальзака – сост.): Абсолютность наслаждения, равенство с ним = смерти»** (т. 1, с. 479). Напомним, что на страшный вызов царицы ответили только три человека:

*И первый Аргилай, клевет Помпея смелый,  
Изрубленный в боях, в походах поседлый.  
Презренья хладного не снес он от жены  
И первый выступил, суровый сын войны,  
На вызов роковых последних наслаждений,  
Как смело выступал на славный клик сражений.  
Критон за ним, Критон, изнеженный мудрец  
Воспитанный под небом Арголиды,  
От отроческих дней поклонник и певец  
И пламенных пиров, и пламенной Киприды.*

<sup>3</sup>См. об этом: *Лифшиц Мих.* Что такое классика? с. 426.

*Последний имени векам не передал,  
 Никем не знаемый, ничем не знаменитый;  
 Чуть отроческий пух, темнея, покрывал  
 Его стыдливые ланиты.  
 Огонь любви в очах его пылал,  
 Во всех чертах любовь изображалась -  
 Он Клеопатрою, казалось, дышал,  
 И молча долго им царица любовалась.*

На полях Мих. Лифшиц продолжает: **«Вызов смерти бросает бесстрашный стойк-воин, но по чувству гордости. И поклонник наслаждения философ (эпикурец, отмечает Лифшиц на следующей странице – сост.), не боящийся смерти. И также истинная любовь»** (т. 1, с. 479). Заметим в этой связи, что Лукач называл Лифшица «прилежным эпикурейцем»<sup>4</sup>.

В архиве Мих. Лифшица есть заметки, комментирующие пушкинские стихи о безумии:

*«Привлекательность смерти, ужасного, рискованного, обаяние зла, стремление к произволу, не знающее границ, куда относится также жестокость. Знаменитые слова Пушкина:*

*Есть упоение в бою,  
 И бездны мрачной на краю,  
 И в разъяренном океане –  
 Среди грозных волн и бурной тьмы,  
 И в аравийском урагане,  
 И в дуновении Чумы.  
 Все, все, что гибелью грозит,  
 Для сердца смертного таит  
 Незъяснимы наслажденья –  
 Бессмертья, может быть, залог.  
 И счастлив тот, кто среди волненья  
 Их обретать и ведать мог.*

*Весьма возможно, что в основе этих строк лежат какие-нибудь прочитанные и обдуманые слова из морального трактата (неразб. – сост.) Если перейти*

<sup>4</sup>Архив Мих. Лифшица. Папка «Беседы Мих. Лифшица», с. 95.

к толкованию этого места, которое следует сопоставить с известным стихом: «перед собой кто смерти не видал...»<sup>5</sup> и со словами Гегеля в «Системе нравственности»<sup>6</sup> (она, конечно, не могла быть известна Пушкину), то приходят в голову следующие мысли:

Нашей высшей собственностью жизни является свободная самодеятельность. И если сама жизнь есть только дар природы и случая, благодеяние неведомой силы, которое навязано нам, благодеяние просвещенного деспотизма природы или бога, то она нам не нужна, ибо вступает в противоречие со своим собственным принципом. Наша самодеятельность должна простираться и на право жизни и смерти. Она должна быть подтверждена добровольным испытанием гибели – откуда пьянящая сила риска, откуда и воля к самоубийству. Ибо самодеятельность человека должна равняться бес-

<sup>5</sup>Строки из стихотворения А.С. Пушкина:

*Мне бой знаком – люблю я звук мечей;  
От первых лет поклонник бранной Славы,  
Люблю войны кровавые забавы,  
И смерти мысль мила душе моей.  
Во цвете лет, свободы верный воин,  
Перед собой кто смерти не видал,  
Тот полного веселья не вкушал  
И милых жен лобзаний не достоин.*

На полях этого стихотворения Мих. Лифшиц оставляет запись: «**Объективная поэзия**» (т. 1, с. 353).

<sup>6</sup>Имеются в виду, очевидно, следующие слова Гегеля: «Через победу в этой начатой борьбе вновь возникает влечение совести, и ее умиротворение наступает лишь перед опасностью смерти и снимается через нее. (...) Так в человеческом роде созидание перемежается с разрушением; если образование достаточно долго ломало неорганическую природу и во всех планах определяло ее бесформенность, то теперь подавленная неопределенность освобождается, и варварство разрушения обрушивается на «образованное», производит чистку и делает все свободным, одинаковым и равным. В наибольшем числе опустошение проявляется на Востоке: Чингисхан, Тамерлан, как метлы божьи, тщательно вычистили целые части света (...). Гегель Г. Политические произведения. М.: 1978, с. 314--315 (сост.).

конечности природы. Такое приравнивание для нас возможно в труде и борьбе поколений. Но отдельный человек смертен, а между тем он включает в себя бесконечную возможность самодеятельности, образующую сердце природы. Поэтому для него как личности подобное приравнивание возможно, соперничество с природой, с ее бесконечным горизонтом, ужасным для человека, возможно также в дерзком испытании близости смерти, слияния с бесконечностью, рожденном из этой близости и представляющем особое наслаждение, смешанное с горечью (чувство возвышенного).

Вот почему благо может стать злом – если оно навязано, дано без нашего собственного участия, является простым фактом, а не субъективным приобретением нашим, и наоборот – зло может стать благом, может стать и становится привлекательным в различных формах: и страшное в природе, и тайны порока и преступления (тема Достоевского), и страсть к разрушению, и желание уничтожить самого себя – все из той же причины: из необходимой, неутолимой жажды самодеятельности, в которой человек должен равняться с бесконечностью природы. Особенно усиленное общественными обстоятельствами, создающими эффект бунта и бича божия, это стремление к злу, как суррогат действительной самодеятельности, живет в произволе, в самом стремлении к произвольному, не знающему границ, в дерзости, искушении, богоборчестве, во всех вызовах небу, начиная с Каина, Иуды, до Фауста, Дон Жуана и т. д.

Сюда относится также жестокость, которая также может рождаться или оправдывать себя жаждой самодеятельности в ее иррациональной форме – то, что издавна привлекало поэтов. Величественные фигуры деспотов типа Асархаддона, жестокость тиранов эпохи Возрождения, жестокие нравы в древней Греции, трагическая Греция (неразб. надпись, очевидно, на древнегреческом – сост.). Вот чем нужно объяснить это явление, столь привлекающее умы современников.

*Как всякий сатанизм, оно тесно связано с Немезидой и стихийным бунтом, с обязательным монополистическим завершением всякой классовой, а, следовательно, всякой вообще демократии.*

*Итак, были ли греки жестоки и властолюбивы или они были гуманными демократами в духе просветителей? И то, и другое. Это противоречие с неизбежностью рождается из всякой классовой демократии, из всякого ограниченного общественными условиями гуманизма. Разве сам гуманизм просветителей не завершился пролитием крови, террором и войнами Наполеона, в которых по-своему разрешаются противоречия мировоззрения XVIII века?*

*Но у Пушкина есть и другой аспект этой темы – свобода, стиснутая тисками, и жажда безумия, желание освободиться от узких рамок рационального»<sup>7</sup>.*

В стихотворении о безумии, с которого мы начали обзор комментариев Мих. Лифшица к стихам Пушкина – жажда безумия предстает как освобождение от узких рамок рационального. Если персонажи «Клеопатры», бросившие вызов смерти, ради полноты бытия отдают свою жизнь, то в этом стихотворении его герой, расставшись с разумом, мечтает не о гибели – он должен стать счастливым, сильным и вольным, как природная стихия.

В этой связи мы должны вспомнить не только пушкинского Пугачева, который выбрал безумие – вместо многих лет обычной жизни (калмыцкая сказка, рассказанная Пугачевым Гриневу), не только пушкинского Дон Жуана, но и Моцарта. Этот «гуляка праздный», с виду совершенно безобидный, тоже выпустил на волю демона – стихию музыки, и за то был лишен жизни носителем рациональности Сальери.

Разумеется, «разум» Сальери, как и тот разум, которым не очень-то дорожит герой стихотворения о безумии – не одно и то же, и все-таки любая разумность

<sup>7</sup>Архив Мих. Лифшица, папка № 104 «Русская культура».

предполагает организованность, порядок, определенного рода ограничение. Однако продуктивное безумие, свобода и творчество у Пушкина имеют все же свою меру, в рамках которых они – не преступление, напротив, преступлением является попытка их устранения из человеческой жизни. Ведь и Сальери безумец, и он – герой демонический, однако его демонизм не вызывает у Пушкина сочувствия, в отличие от демонизма Моцарта.

Значит, есть безумие – и безумие, как объясняет нам Мих. Лифшиц в своих процитированных выше заметках. В стихотворении речь идет о безумии, но не сальеревском демонизме, не о безумии скупого рыцаря или сатанизме Анджело, а о таком творческом безумии, что делает человека сильным, вольным и счастливым – в любви, поэзии, иных формах самодеятельности бытия. Почему же за это счастье надо заплатить тем, что будешь страшен как чума и посажен на цепь?

На полях стихотворения о безумии, с которого мы начали обзор, Мих. Лифшиц записывает: **«Повешенный ни на что не годен»** (т. 2, с. 226).

Вот та мысль, которая стояла за спиной автора стихотворения. После декабрьского восстания Пушкин вел непрекращающуюся внутреннюю полемику со своими арестованными (и повешенными) друзьями и с самим собой. Да, он счастлив был бы предаться безумию свободы и счастливой самодеятельности вместе с декабристами, но ... «повешенный ни на что не годен». Пушкин по-шекспировски и по-гегелевски примирялся со страшной необходимостью времени и прощал оной. Однако его понимание необходимости было далеко от охранительной точки зрения.

На полях хрестоматийного стихотворения «Туча» (1835 г.), которое заканчивается четырёхстишием:

*Довольно, сокройся! Пора миновалась,  
Земля освежилась, и буря промчалась  
(подчеркнуто М. Л. – сост.),  
И ветер, лаская листочки деревьев,  
Тебя с успокоенных гонит небес.*

Мих. Лифшиц записывает: **«Буря; ее закономерность, исход»** (т. 2, с. 234).

В развитие той же темы на полях стихотворения 1830 года:

*В часы забав иль праздной скуки,  
Бывало, лире я моей  
Вверял изнеженные звуки  
Безумства, лени и страстей.*

*Но и тогда струны лукавой  
Неволью звон я прерывал,  
(и т. д. – сост.)*

Мих. Лифшиц записывает: **«То же, что и везде: признается право бунта, но – раскаяние (Агриппа)»** (т. 2, с. 111).

II. Следующая важнейшая тема маргиналий Мих. Лифшица, внутренне связанная с темой безумия, – **истина**.

Несмотря на то, что поэзия Пушкина в целом, по мнению Мих. Лифшица, не аллегорична, он находит в ней «превосходную аллегорию в духе Данте». Это – стихотворение «В начале жизни школу помню я» (1830 г.). На полях Мих. Лифшиц суммирует его смысл:

**«Школа жизни.**

**Истина.**

**Превосходная аллегория в духе Данте.**

**Остальное у Пушкина – не аллегория и не символ»** (т. 2, с. 132).

Приводим начало этого стихотворения:

*В начале жизни школу помню я;  
Там нас, детей беспечных, было много;  
Неровная и резвая семья.*

*Смиренная, одетая убого,  
Но видом величавая жена*  
(подчеркнуто М. Л. – сост.)

*Над школою надзор хранила строго.*

*Толтою нашею окружена,  
Приятным, сладким голосом, бывало,  
С младенцами беседует она.*

*Ее чела я помню покрывало  
И очи светлые, как небеса.  
Но я вникал в ее беседы мало.  
(подчеркнуто М. Л. – сост.)*

*Меня смущала строгая краса  
Ее чела, спокойных уст и взоров,  
И полные святыни словеса.*

*Дичась ее советов и укоров,  
Я про себя превратно толковал  
Понятный смысл правдивых разговоров,*

*И часто я украдкой убегал  
В великолепный мрак чужого сада,  
(подчеркнуто М. Л. – сост.)  
Под свод искусственный порфирных скал.*

Что это, вариации на тему: «в садах Лицея я безмятежно расцветал, читал охотно Апулея, а Цицерона не читал»?

Продолжим цитирование строк Пушкина:

*Там нежилà меня теней прохлада;  
Я предавал мечтам свой юный ум,  
И праздномыслить было мне отрада.  
(подчеркнуто М. Л. – сост.)*

Убегал от истины, чтобы мечтать и *праздномыслить*? В архивных заметках Лифшица читаем: «Особенность критики Достоевского – то, что она направлена против совершенства. В действительности она направлена против совершенства, которое является *не моим*, а только дано мне. Против совершенства *сверху*»<sup>8</sup>. В стихотворении Пушкина Истина выступает в своем идеальном, почти сократовском виде: «Смиренная, одетая убого», она не навязывается *сверху*. Что же вызывает у Пушкина желание убежать от истины «во мрак чужого сада»?

<sup>8</sup>Архив Мих. Лифшица. Папка № 247. с. 126–127.

*Меня смущала строгая краса  
Ее чела, спокойных уст и взоров,  
И полные святыни словеса.*

Смущала строгость истины, то, что она «над школою надзор хранила строго» – не посредством внешнего насилия, а посредством той непреклонности *закона*, которого нарушать нельзя и без которого истины нет. Достигнутая жизнью истина, норма, согласно онтогносеологии Мих. Лифшица, переходит в сферу вечности, приобретает статус реального абсолюта. Однако за все нужно платить, даже за совершенство и достигнутую степень абсолютности и вечности – таков, согласно Мих. Лифшицу, универсальный закон бытия. Читаем у Герцена: «Идея, исторгнувшаяся из круговорота деятельности, помимо его представляет нечто недостаточное, косное и ленивое: одна деятельность дает полную жизнь; но она не легко уловима; понимать всеобщее отвлеченным несравненно легче; движение сложно само по себе, оно раздвоено, распадается на два противоположных момента, оно понятно одному сильному, быстрому вниманию, его надобно ловить на лету; отвлеченное покойно, покорно рассудку, оно не торопит, как все мертвое. Гамлет справедливо укорял короля, что некуда торопиться к трупу Полония, что он подождет; мертвая абстракция существует только в уме человека; самодвижения в ней нет (если мы отделим от нее неумолкаемую диалектическую потребность ума выйти из абстракции)»<sup>9</sup>.

В стихотворении Пушкина истина «распадается на два противоположных момента», она выступает и как «видом величавая жена», которая уже достигла ступени совершенства и абсолюта, ступени вечности – и как истина, рождающаяся в душе поэта, убежавшего от достигнутого совершенства. Причем у Пушкина нет перекося

---

<sup>9</sup>Герцен АИ. Письма об изучении природы. // Герцен АИ. Собр. соч. в тридцати томах. т. III, М.: 1954, с. 178–179.

ни в одну, ни в другую сторону, в стихотворении нет ни тени осуждения абсолютной истины, он благоговееет перед величием ее «спокойных уст и взоров» и полных святости слов. Они верны, их отменить нельзя, любая отмена достигнутых абсолютных истин чревата катастрофой.

Но истина не может быть понята «в школе», вернее, ее усвоение *вне опыта собственной жизни и решения проблем собственной жизни* будет мертвым, школьным и потому неверным: «Дичаясь ее советов и укоров, я про себя превратно толковал понятный смысл правдивых разговоров».

В какой-то степени все люди – блудные сыны истины, которую они отвергли в молодости, но справедливость ее максим познают к старости. Оттенок этой мысли есть в стихотворении Пушкина, но только оттенок.

*Другие два чудесные творенья  
Влекли меня волшебной красотой:  
То были двух бесов изображения  
(подчеркнуто М. Л. – сост.)*

*Один (Дельфийский идол) лик молодой –  
Был гневен, полон гордости ужасной,  
И весь дышал он силой неземной.*

*Другой женообразный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеал –  
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.  
(Здесь и далее подчеркнуто М. Л. – сост.)  
Пред ними сам себя я забывал;  
В груди младое сердце билось – холод  
Бежал ко мне и кудри подымал.*

Что перед нами – история искушений, счастливо избегнутых поэтом? Или сладострастное упоение лживым, бесовским идеалом? Ни то, ни другое. И тем более не третье, самое отвратительное и самое, к сожалению, распространенное: предаваться порочным утехам, взирая на собственную порочность очами светлыми, как небеса – и приятным, сладким голосом беседовать «с младенцами» об истине и добродетели.

У Пушкина нет ни малейшего крена в сторону проповеди порока и лжи. Но два беса смущают его тем, что достигнутая истина, абсолют не «снимает» содержащегося в сомнительных и лживых идеалах. Отсылаю читателя к Предисловию настоящего сборника, где речь идет о «теории тождеств» Мих. Лифшица, согласно которой не только вопреки недостаткам, порокам и иной «кривизне» достигается истина, то *отчасти* и благодаря им. Такова основная идея «течения» в его полемике конца тридцатых годов, такова *конкретная истина* великих консерваторов человечества. Такова идея стихотворения Пушкина об истине, постигаемой в «школе жизни».

В этой идее *классической культуры* нет ни тени апологетики зла и любования им. Величайшее зло для Пушкина – взгляд на истину и красоту как на чистую *видимость*, как на лживый и обманчивый кумир. Разоблачив этот кумир, лишив реальность неуловимого очарования, поэзии – человек оказывается во власти *абсолютной неправды*. Оказавшись во власти *ложных идеалов* и представлений, он теряет самую жизнь, его сковывает уныние и лень. Приводим заключительные строфы стихотворения:

*Безвестных наслаждений темный голод  
 Меня терзал – уныние и лень  
 Меня сковали – тщетно был я молод –*

*Средь отроков я молча целый день  
 Бродил угрюмый – все кумиры сада  
 На душу мне свою бросали тень.*

Онегин не смог преодолеть духовного кризиса и оказался «лишним человеком», был выброшен из бытия. Мих. Лифшиц отмечает, что и сам Пушкин пережил подобный же кризис. С особенной силой он отразился в «Сцене из “Фауста”». Напротив слов из этого произведения – «скука – отдохновение души», Мих. Лифшиц записывает: «**позиция Онегина**». Несколько выше: «**Мир окован этой скукой. Скучно на этом свете, господа**».

Напротив слов Мефистофеля о соблазненной Фаустом Маргарите:

*Как хитро в деве простодушной  
Я грезы сердца возмущал!  
Любви невольной, бескорыстной  
Невинно предалась она...  
Что ж грудь моя теперь полна  
Тоской и скукой ненавистной?  
На жертву прихоти моей  
Гляжу, утившись наслажденьем,  
С неодолимым отвращением  
(и далее – сост.)*

на полях запись Мих. Лифшица: «(неразб. – сост.): до и после наслаждения. Монтень, есть у него совершенно подобное рассуждение. Удовольствие (неразб.) и обладания. Человек это своеобразная и непостижимая (непостоянная? – сост.) тварь. Отвратительна изощренность, скучно и простодушие. Но отчасти тому виною легкая достижимость всего для Фауста. Скука это плата. Счастье в достижении, если бы это всемогущество да сочеталось с умеренными затруднениями. Скука имущих!» (т. 1, стр. 524, 527).

В папке архива Мих. Лифшица № 390 «Книга живота моего» хранится интимная и, кажется, противоречащая идеям самого Мих. Лифшица поздняя (судя по почерку) запись:

*«Чувство, часто являющееся – та моя жизнь, жизнь ребенка, жизнь в первой семье, жизнь натуральная – настоящая жизнь. Все же остальное, последующее, что относится к моей обособившейся личности в обществе других людей, что бывало и бывает со мной – разнообразные(?) иллюзии, ощущения, сны, хотя в них есть какие-то элементарные точки более реального типа, среди них еда, физич[еская] любовь, дневной(?) сон (? – знак вопроса МЛ. – сост.), но это только суррогаты той жизни».*

Итак, все что сделал и написал Мих. Лифшиц в своем активном социальном бытии и общении – не настоящее? Но такой вывод был бы в духе экзистенциализма или иного типа иррационалистической философии,

а Мих. Лифшиц и в конце своей жизни оставался верен своему «обыкновенному марксизму».

Прочитированная запись заставляет вспомнить идею Лифшица о том, что бесконечный внешний мир имеет «пятую колонну» внутри нас. «Пятая колонна» – проникновение в нас враждебного нам мира. Однако эту мысль Лифшица было бы совершенно неверно толковать как уступку биологизаторским представлениям о человеке. Вместе с тем Мих. Лифшиц не впадает и в противоположную крайность. Биологическое, конечно, снимается в социальном, но биологическое, материальное при этом не испаряется, как не испаряются и атомы, микромир, «снятый» в вещах нашего среднего мира. Еще более чужда Мих. Лифшицу эклектика, согласно которой в человеке «перемешиваются» животное и общественное, материальное и духовное.

Суть дела в том, что есть разные виды единства этих противоположностей. Терзающий «темный голод» безвестных наслаждений, о которых пишет Пушкин – это реальность. Дидро в письме к Софи Воллан замечает: «Я не верю, что женщины искренне чувствуют себя неловко с теми, кто заставляет их краснеть. Быть может, нет ни одной женщины, которая не пожелала бы в иные минуты испытать грубое насилие, особенно после совершения туалета. Кто нужен ей тогда? Распутник»<sup>10</sup>. Закрывать глаза на парадоксы человеческой природы, или предаваться печальным размышлениям по поводу изначальной порочности человека ни Пушкин, ни Дидро не собирались. Но неизбежной расплатой для тех, кто отдает себя во власть «темного голода» и той изощренности, которая в глазах Мих. Лифшица «отвратительна», является скука, «уныние и лень», лишаящие человека и полноценной жизни, и молодости.

<sup>10</sup>Дидро Д. Письма к Софи Воллан// Дидро Д. Собрание сочинений. Т. VIII ACADEMIA, 1937, с. 215. На полях этого рассуждения Дидро Мих. Лифшиц записывает: «**Парадокс Мандевилля**».

В приведенной выше записи Лифшица самые элементарные ощущения предстают как *настоящее* в человеке, подлинное в нем. Почему же не как «темный голод», ведь они, кажется, лишены всякой связи с зеркальностью человеческого сознания, отражения в нем бесконечного мира?

– Потому, что человек прежде всего существо конечное и материальное. Зеркальность в нем без всей полноты реальной материальной жизни превращается в то вечное и абсолютное, которое мертво. Другими словами, *реальное* сознание человека, *реальная* истина не сводятся ни к оторванной от материальной природы человека *сознательности*, ни к «темному голоду» дьявольских наваждений. И то, и другое – абстракции, хотя и реальные, то есть порождения тождества по типу «крайности сходятся». «Я» человека, его реальное сознание *в норме* не есть голос ни физиологии, ни «чистого сознания».

Так что же из себя представляю «Я» – деятельность моего тела или деятельность внешнего мира? Отвечая на этот вопрос, который, по мнению Лифшица, вызвал затруднения у Э.В. Ильенкова, Лифшиц рассуждает:

*«Уставшему человеку «не лезет ничего в голову», он целиком под властью тела. Но как только это полное подчинение проходит, на магнитной пластинке его сознания начинают играть внешние образы – захватила господство окружающая реальность. Тут возможна, конечно, диалектика – «предусталость», возбуждение, но основное ясно = два полюса, две взаимопротивоположные силы: мое тело и внешнее тело, между ними я заключен.*

Человек, – продолжает Лифшиц, – между влиянием своего тела (и непосредственной среды) и влиянием внешнего тела. Свободен ли он?

*В первом случае нет. Свобода его – эпифеномен. А во втором случае? Внешний предмет тоже завладевает им? – Сильные мотивы, власть внешнего мира, искушения *etc.*, страсти. Не в щели ли между первым и вторым его свобода? Освобождение от первого посредством*

опоры на второе, и освобождение от второго посредством возвращения к первому?

1. *Благоприятный оптимум того и другого.*

2. *Щель между тем и другим. Дифференциал двух тождеств.*

3. *Возможность балансировать методом монархии. Balance of power»<sup>11</sup>*

В стихотворении Пушкина Лифшиц видит пластический образ реальной истины, который рождается в школе жизни как *свобода*, как *выбор* сознательного существа, своей кожей чувствующего все оттенки истинного и ложного: ложного в самой высокой истине и истинного в ином глубоком заблуждении. Причем пластический, в идеале – бессловесный способ выражения *реальной истины* ближе к ее полноте, чем мышление в понятиях. Разумеется, отсюда не следует, что человеческое сознание не нуждается в понятийном мышлении.

III. В заключение – еще несколько замечаний (они далеко не исчерпывают всех маргиналий Мих. Лифшица на полях стихотворений Пушкина, ждущих своих исследователей):

О стихотворении «Поэт» (1827 г.) Мих. Лифшиц писал в своем памфлете «Бессистемный подход», опровергая распространенное мнение, согласно которому Пушкин якобы, говоря словами Плеханова, дает поэтам право быть пошляками, пока Аполлон не потребует их к священной жертве. Нет, доказывает Мих. Лифшиц, смысл стихотворения прямо противоположный: это – полемика с обывательскими представлениями о поэзии и защита единства личности поэта. На полях стихотворения, по поводу слов Пушкина «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», Мих. Лифшиц замечает: **«Да и стыдно ему было бы быть лучше всех»** ( т. 2, с. 33).

<sup>117</sup>Архив Мих. Лифшица, папка № 691 «К онтогносеологии. II. Активность субъекта», с. 79.

Это важное дополнение к словам о личности поэта: «Ведь эта личность является как бы воплощением общественного сознания, зеркалом лучшего в человеке. Поэт все пережил, все понял, в нем каждый может найти самого себя, и этот «пангносеологизм» играет в общем интересе к его любви и ненависти самую существенную роль»<sup>12</sup>. Однако быть лучшим можно только тогда, когда сознаешь свою ответственность за то, что в мире многие обречены – без своей в том вины – на неразвитость, на обывательскую темноту и глупость. Вот почему с удовлетворением сознавать свое превосходство – стыдно. Вот почему «мудрость, не только житейская, говорит нам, что нужно быть таким же, как все» (слова из письма Мих. Лифшица).

«Кавказ» (1829 г.) – **«Взгляд на мир сверху вниз. Что в самом низу?»** (т. 2, с. 89).

«Монастырь на Казбеке» (1829 г.) – **«Снизу вверх»** (т. 2, с. 90).

«Обвал» (1829 г.) – **«Цивилизация через стихию. Но непримиримо. И только благодаря обвалу, вел[икому(?)] (неразб.) Был человек (неразб. – сост.), где свобода и ветер»** (т. 2, с. 95).

«Меж горных рек несется Терек» (1829 г.) – **«Не после ли 1825 г.»** (т. 2, с. 105).

«Жил на свете рыцарь бедный» (1829 г.) – **«Смесь любви божественной и любви земной»** (т. 2, с. 101).

«Бесы» (1830 г.) – **«Шедевр. Это побочный продукт, незаконное(?) порождение(?) всякого(?) решения(?). Объективированные уродцы нашей собственной внутренней бури. Не аллегория. Любимое(?) у детей. «Страшно мысли в нем мешались». Сумасшествие бывает ли у животных?»** (т. 2, с. 118–119).

«Герой» (1830 г.) – **«Ср. с прежним отношением к Наполеону:**

<sup>12</sup>Лифшиц Мих. Бессистемный подход. // Лифшиц Мих. В мире эстетики. М.: 1985, с. 122.

**а) Слава сильной личности**

**б) Величие падения**

**г) Величие человечества(?)»** (т. 2, с. 131).

«Глухой глухого звал к суду глухого...» (1830 г.) – «Критика» (т. 2, с. 139).

«Мы рождены, мой брат названный,

Под одинаковой звездой...» (1830 г.) – «Наряду с реальной идеей – подобная дворянская «щедрота(?) полная». Это и есть т.н. «моцартианство» (т. 2, с. 140).

«Бородинская годовщина» (1831 г.) – «Чувство или усилие?» (т. 2, с. 154).

«Песни западных славян» (1832 г.).

1. «Видение короля» – «Удивительная свобода индивидуальности в этих перевоплощениях; современники Пушкина могли быть только собой, однообразны, вялы, нет всемирности, свободы духа во всем. Вот значение пушкинских подражаний» (т. 2, с. 169).

2. «Янко Марнавич» – «Во всем средневековый романтизм. Любопытно во всем этом, как то что Жуковский трактовал бы *слишком* серьезно, и потому и непоэтически, у Пушкина выигрывает от отдаления» (т.2, с. 171).

3. «Федор и Елена» – «простонародная(?) чертовщина» (т.2, с. 179).

«Ода LVI (Из Анакреона)

Заключительные строфы этого стихотворения:

*Страшен хлад подземна свода:*

*Вход в него для всех открыт.*

*Из него же нет исхода –*

*Всяк сойдет и в нем забыт (т. 2, с. 232).*

– «Возвращение» (т. 2, с. 231).

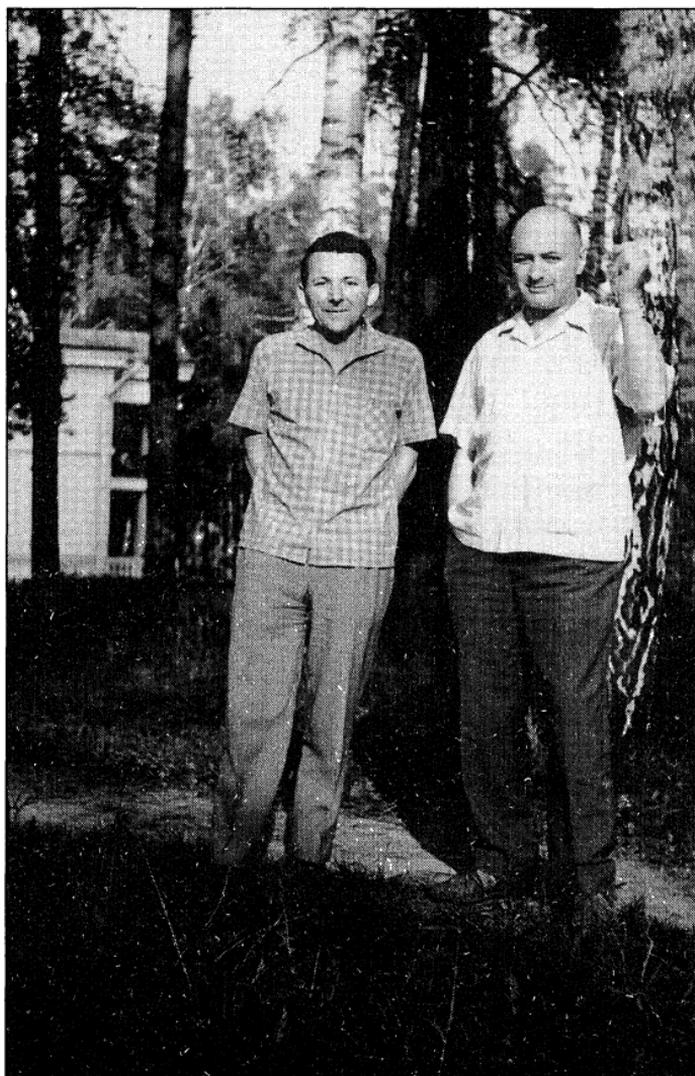
Замечанием Мих. Лифшица о неизбежном возвращении всех людей к абсолюту мы закончим далеко не полный обзор его комментариев к стихам А.С. Пушкина.

Es sind fast zehn Jahre seit unserer ersten Begegnung,  
die mit dem Beginn meiner neuen Produktion, nicht  
ganz zufällig zusammenfällt, vergangen. Bei allem, was  
dabei entsteht, habe ich das Gefühl, was ein Zeitgenosse  
Flaubert an diesem schrieb: „Ich wünschte, dass  
alles, was ich schreibe, im Sternlicht gelesen würde...“  
Bitte, nehmen Sie sich dieses Buchlein, an dessen Ent-  
stehen Sie nicht unbeteiligt waren, mit Wohlwollen auf.  
Moskau 28. VI 39  
Georg Lukács

Прошло уже десять лет со дня нашей первой встречи, которая не совсем случайно совпадает с началом моей новой творческой деятельности. По поводу всего, что при этом возникает, у меня такое чувство, какое было у одного из современников Шекспира, писавшего ему: «Я хотел бы, чтобы все, написанное мною, читалось в Вашем свете». Прошу Вас, примите благожелательно и это создание, при возникновении которого Вы также не остались безучастным. (Дарственная надпись на экземпляре книги Г. Лукача «К истории реализма», написанной в 1939 г., которую автор адресовал М. Лифшицу)



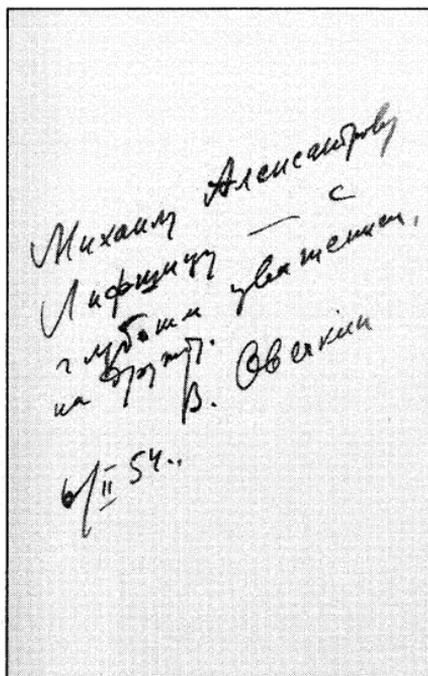
Г. Лукач и его жена Гертруда.  
Фотография из архива  
Мих. Лифшица с подписью  
на обороте: «В Женеве,  
после спора с Ясперсом»  
(1946 год)



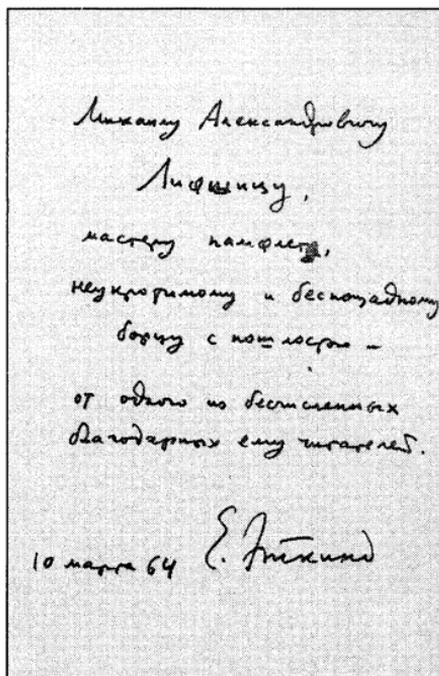
1960-е годы. Мих. Лифшиц с Владимиром  
Досталом – заказчиком и первым  
публикатором эссе «Почему я не модернист?»  
в пражском журнале «Эстетика» (1964)



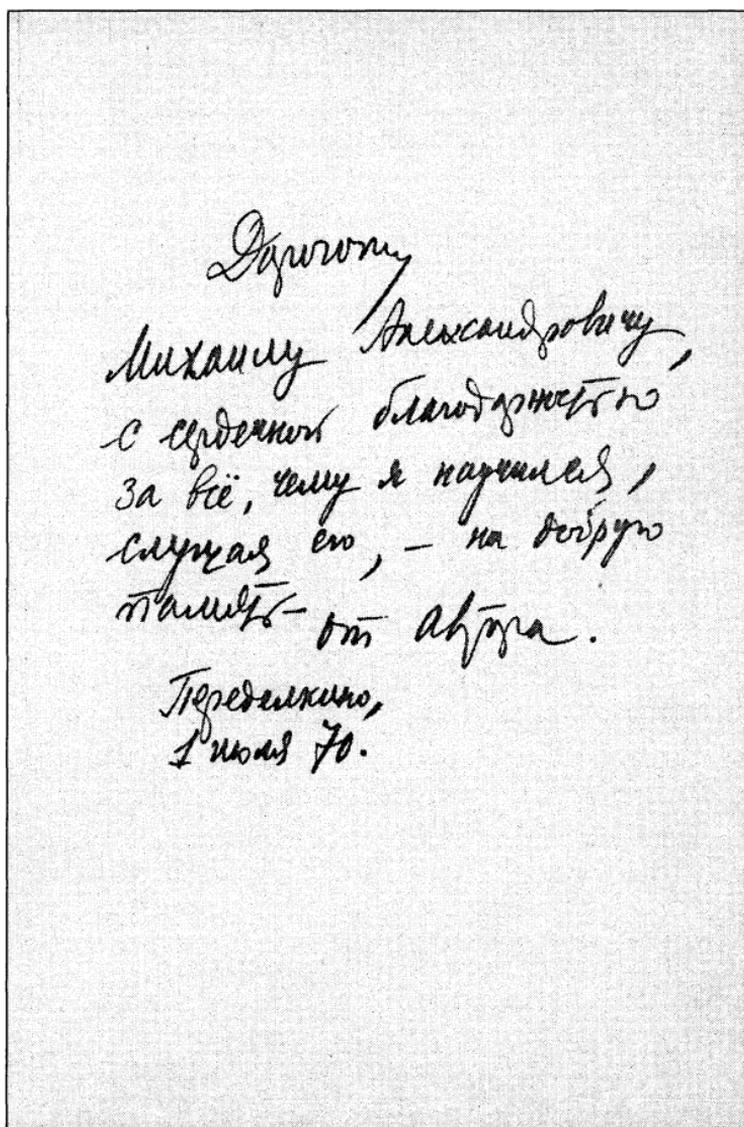
М.М. Кораллов. Камышлаг, 1953 год. После реабилитации – литературовед, критик, публицист. Первый публикатор в Советском Союзе эссе Мих. Лифшица «Почему я не модернист?» («Литературная газета», октябрь 1966 г.)



Валентин Овечкин.  
Повести и рассказы.  
М., 1953



Е. Эткиннд.  
Поэзия и перевод.  
Л., 1963



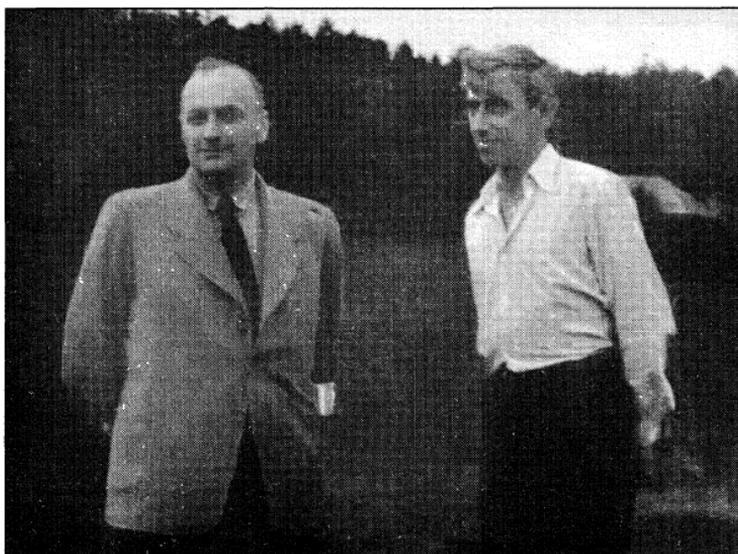
Илья Фейнберг.

Благодарственный автограф на книге  
«Незавершенные работы Пушкина». М., 1969



Мих. Лифшиц и Л.Я. Рейнгардт с А.В. Македоновым  
и его женой Раисой Абрамовной.

А.В. Македонов – литературовед, доктор геологических наук, ставший прототипом главного героя поэмы А.Т. Твардовского «По праву памяти» и положительного персонажа («Иван Жуков») памфлета Мих. Лифшица «На деревню дедушке». Девятнадцать лет провел в лагерях и в ссылке на Колыме.



Мих. Лифшиц и Игорь Сац

А. АНИКСТ.  
История английской  
литературы.  
М., 1956

Выдающийся  
мыслитель нашей эпохи  
Михаилу Александровичу  
Лифшицу  
от автора из тех, кто  
ценит его творчество

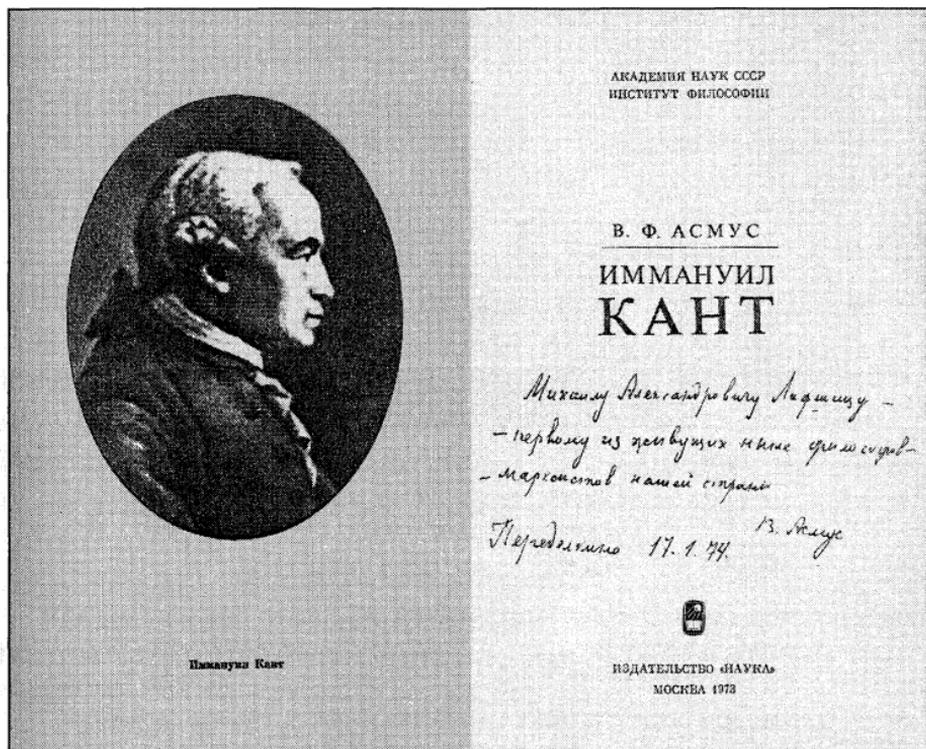
1956 А. Аникст



На выставке картин И.И. Левитана (1938 г.)  
в Третьяковской галерее, подготовленной под научным  
руководством М.А. Лифшица. Организаторы экспозиции  
Т.М. Коваленская и А.С. Галушкина (стоят)  
среди участников рабочей бригады



Т.М. Коваленская.  
Фото 1980-х годов





Мих. Лифшиц. Последние годы жизни

---

# ПО ПОВОДУ НЕЗАВЕРШЕННОЙ РАБОТЫ МИХ. ЛИФШИЦА О ПУШКИНЕ.

---

(Письмо В.Р. Гриба<sup>1</sup> – Мих. Лифшицу)

---

22. IV. 37.

Дорогой Миша!

От Вашего плана<sup>2</sup> я в восторге. По изложению основных мыслей первой статьи догадываюсь и о дальнейшем. И мне думается, что Ваша работа будет немалым шагом вперед после Белинского, а этого никому еще не удалось сделать. Предсказываю Вам широкое, и не только литературоведческое, признание и выход на широкую дорогу. Ваши опасения насчет «импозатности» и прочего совершенно напрасны. Как бы дурно, с Вашей точки зрения, Вы не изложили Ваши мысли – а самое дурное Ваше изложение бесконечно выше самого лучшего изложения наших литераторов – глубокий, оригинальный Ваш способ изложения этой адской задачи «Пушкин и будущее» не может от этого затеряться. В конце концов, вопрос лишь в степени популярности изложения – вот и все. Но я думаю, что и в этом отношении Вам нечего беспокоиться. Понимаю, что о Пушкине Вам хочется написать пушкинской манерой, пушкинским идеальным слогом. Но ведь это не главная задача.

---

<sup>1</sup>На оборотной стороне рукописного письма указано, очевидно, рукой Мих. Лифшица – «Гриб». Письмо хранится в архиве Мих. Лифшица (сост.).

<sup>2</sup>Вероятно, имеется в виду замысел книги Мих. Лифшица о Пушкине, которую автор не закончил. Главы из нее опубликованы в работе: *Лифшиц Мих.* Очерки русской культуры (из неизданного). М.: 1995 (сост.).

Поэтому, мой совет, забудьте о пушкинской прозе и не старайтесь соперничать с ней, а пишите своей собственной. Кстати, внимательное чтение классика заметно сказывается на слоге письма Вашего – оно очень хорошо написано, так что, мне кажется, Вы и тут преуспели и то, что нужно ученому от пушкинской плавности и точности, Вы уже взяли.

Ваша работа будет памфлетом против телячьих взглядов на социализм – главного препятствия на сегодня для роста нашей культуры. Я правильно Вас понял, не так ли? И, конечно, нет более благодарной для этого темы, чем Пушкин. В самом деле, будет ли дозволено при социализме также по временам бродить вдоль улиц шумных, вспоминать безумных лет угасшее веселье, утолять жар сердца в холодном ключе забвенья, или же мы будем непрерывно размахивать пальмовыми ветвями и кричать целую жизнь «осанна» и ликовать, ликовать, ликовать... Будет ли оптимизм грядущего человечества телячьим или, так сказать, стоическим? Будет ли изгнана из социалистической жизни трагическая, «колючая» сторона, или нет? Такова дилемма. И поэтому обрушившись на ликующих стервецов, наших ложно-гуманистов, Вы, мне думается, сделаете для всех ясной основную проблему и нашей сегодняшней культуры, проблему, которая тревожит уже смутно всех мыслящих людей нашего времени. Толкованье Пушкина – это толкованье всех главных вопросов жизненной мудрости нашего настоящего и будущего. И так как о многом тут в прямой форме не выскажешь, то Вашу мысль столкнуть «гуманистов» лицом к лицу с опошляемым классиком, чтобы представить людям умным сделать для себя все проистекающие отсюда выводы, нахожу прямо-таки гениальной. Да! «Жизнелюбие» сытых пошляков и мужественное жизнелюбие Пушкина (и будущего, и настоящего), тепленькое счастье, счастье умеренных человечков и счастье больших дел и великих дум,

которое невозможно без великих страданий – that is the question!<sup>3</sup>

Я теперь еще нетерпеливее жду Вашей статьи. Кончайте, кончайте ее скорее. Я уверен, что Вы выразите думы очень многих, глас народа. А ведь то и оригинально по-настоящему, что выражает общераспространенное, но неосознанное, неясное, невысказанное. Так что, повторяю еще раз, не унывайте и не сомневайтесь в Вашем труде.

Чертовски досадно, что не могу к Вам приехать. Очень, очень хочется побыть вместе с Вами. Делать что-нибудь сейчас я не могу, но воспринимать – вполне, и на мой слух Вы смогли бы проверить многое из Вашей статьи. Да и вообще Вам было бы веселее. Я очень понимаю Ваше плохое состояние духа и очень знаю, что причины для того есть достаточно веские. Не хочу докучать Вам словесными утешениями всяческими, и бесплодными, и наперед Вам известными, хотел бы помочь Вам делом. Но когда очень уж горько Вам будет, вспомните о том, что Вы не одиноки, что не даром Вы живете на земле, что Вашего слова ждут теперь уже не только кучка Ваших друзей, как это было несколько лет назад, а сотни, тысячи молодежи, тоскующей о живой мысли, о настоящей дороге. Все молодое, думающее – за Вас и с Вами. И пусть Вы сейчас не делаете и половины, и четверти того, что можете делать, – это мучительное, желчное и обессиливающее чувство, но и то, что Вы сделали и делаете, расходится в головах глубже и шире, чем Вы думаете. А когда Вы выйдете – уже выйдете – из отвлеченных областей в публицистику под личиной истории литературы, отзвук будет еще шире, еще сильнее, и Вам будет теплее жить на свете и Вы будете чаще пользоваться минутами того единственного счастья, которое вообще чего-нибудь стоит на этом

---

<sup>3</sup>Вот вопрос! (англ.) – слова из известного монолога Гамлета (сост.).

свете – счастья от мысли, что сделал нечто, что это сделанное вошло в жизнь и будет элементом неким пребывать в ней всегда. «Мыслить и страдать» – так говорил о своем будущем наш с Вами любимый поэт. А чем же мы лучше? Кто может мыслить и страдать, тот только может и радоваться. А самое скверное это – когда уже ни мыслить, ни страдать не можешь.

Ну, кажется, я заговорил высоким слогом и занесся в чересчур уже горние выси. Простите великодушно, дорогой! Я разучился хорошо писать и буду рад, если мое чувство дойдет к Вам через корявые слова. Возвращайтесь поскорее: все о Вас сильно соскучились. Все шлют Вам сейчас горячие приветы. Жму Вашу десницу накрепчайшим образом. Успеха и прилежания, дорогой друг!

*Ваш Володя.*

Тамара и мама кланяются Вам низко.

---

# ПО ПОВОДУ СТАТЬИ И. ВИДМАРА

---

## «ИЗ ДНЕВНИКА»<sup>1</sup>

---

### I.

Один из героев Бальзака становится жертвой неразрешимого противоречия: либо отказ от всяких жизненных радостей во имя бесплодного, но продолжительного существования, либо смерть от избытка активной жизни. В последние годы среди людей, называющих себя марксистами, появились литературные деятели новой формации, очень похожие на этого героя. Они колеблются между ортодоксальным буквоедством и лихорадочной «свободой творчества».

Конечно, марксизм от этого не погибнет. Одной из самых глубоких причин, вызывающих время от времени такие шатания, является самый факт роста общественного движения. «Если не мерить этого движения по мерке какого-нибудь фантастического идеала, а рассматривать его как практическое движение обыкновенных людей, – писал Ленин, – то станет ясным, что привлечение новых и новых «рекрутов», втягивание новых слоев трудящейся массы неизбежно должно сопровождаться шатаниями в области теории и тактики, повторениями старых ошибок, временным возвратом к устарелым взглядам и к устарелым приемам и т. д.»<sup>2</sup>. А так как в наше время, особенно после второй мировой войны, в этом движении оказалось поистине громадное число новых

---

<sup>1</sup>Впервые напечатано в журнале «Новый мир» (1957, № 9).

<sup>2</sup>Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 65.

людей, втянутых в него силой обстоятельств, нет ничего удивительного в том, что у многих рекрутов «догма» и «творчество» разошлись слишком далеко. Есть, разумеется, и другие причины для объяснения этого печального факта, но о них здесь можно не говорить.

На страницах югославских литературных журналов возникла дискуссия о роли мировоззрения в художественном творчестве. Это старая тема марксистской литературы, и, разумеется, она никогда не будет совершенно исчерпана. Найдется немало новых сторон и новых вопросов, которые могут вызвать оригинальные попытки их освещения, а следовательно, и полезные споры. Непременным условием полезности этих споров является сохранение марксистской традиции, прочной основы революционной теории, выработанной усилиями передовых людей рабочего класса в течение целого столетия.

Это условие не соблюдено в статье известного словенского критика Иосипа Видмара «Из дневника». Напечатанная в белградском журнале «Дело», она вызвала резкую критику в самой Югославии со стороны таких публицистов, как Бор. Зихерл в «Современнике». Появились критические отклики и в советской печати. Статья Видмара была осуждена как отступление от марксизма. Трудно оспаривать этот приговор, хотя, с другой стороны, неизвестно (по крайней мере пишущему эти строки), был ли когда-нибудь Иосип Видмар в числе добровольных претендентов на звание марксиста. Так или иначе, взгляды его, высказанные в статье «Из дневника», очень далеки от марксистской традиции. Однако, сколько бы мы ни уверяли в этом читателя, он хочет знать содержание статьи, так часто упоминаемой в печати, и, если возможно, услышать несколько доводов против точки зрения, высказанной ее автором. Желание естественное, законное, и почему бы, собственно говоря, не удовлетворить его?

Речь идет о ленинском анализе мировоззрения и всей литературной деятельности Льва Толстого. По

мнению И. Видмара, в известных статьях 1908–1911 годов литературные взгляды Ленина изложены «не слишком ясно и точно». Задача состоит в том, чтобы «выразить их в чистой логической формуле». Формула, предложенная Видмаром, действительно очень проста. Он утверждает, что *ценность художественного произведения не зависит от того, правильно или неправильно, реакционно или прогрессивно, полезно или вредно направление мысли художника*. Эту старую формулу, известную в прежние времена как боевой клич ценителей искусства, далекого от всяких общественных интересов, автор с легкостью выдает за основную мысль статей В.И. Ленина о Толстом.

Затея странная до смешного. Как не смеяться (сквозь слезы), читая рассуждения И. Видмара, которые он с достоинством называет «внимательно проведенными дедукциями». Дедукции И. Видмара состоят из двух основных пунктов: во-первых, Ленин назвал мировоззрение Льва Толстого реакционной утопией; во-вторых, он считал великого писателя земли русской гениальным художником. Из этих как бы противоположных тезисов рождается общий вывод, который автор статьи приписывает Ленину: идеи художника не имеют существенного значения для его искусства.

Но приведем подлинные слова И. Видмара: «Если, например, направление мысли как философии или мировоззрения в литературном произведении со всей очевидностью противоречит развивающемуся важному историческому процессу, вредно для него своей утопичностью и реакционностью, а то, что выдвигается в качестве рецепта для освобождения человечества даже смешно, и если произведение с такой идейной направленностью может быть гениальным, то отсюда, мне кажется, следует сделать вывод, что констатирующий это считает идейную направленность вообще совершенно не играющей роли в деле определения художественной ценности какого-нибудь произведения. Правильное это

направление или ложное, материалистическое оно или идеалистическое, полезное или вредное, прогрессивное или реакционное – художественная ценность произведения, в котором оно выражается, остается независимой от него, потому что природа и смысл искусства заключаются в том, что Ленин выражает словами «давать несравненные картины жизни», то есть в задаче, для решения которой направление мысли не играет важной роли».

К этому выводу И. Видмар возвращается в своей статье несколько раз, и только тех, кто отвергает значение мысли в художественном творчестве, он согласен признать оригинальными мыслителями. Все прочие относятся к «доктринерам» и «узколобым». Но в таком случае в разряд узколобых должны быть отнесены все демократические писатели, начиная, по крайней мере, с XVIII века, ибо все они полагали, что идейность художника является основой художественной правды его произведения. В разряд узколобых придется отнести и многих мыслителей, не имеющих прямого отношения к демократии (например, Гегеля), поскольку они считали прекрасное наглядным проявлением истины, а достоинства формы – выражением глубины и конкретности содержания. Приходит в голову и вопрос о классиках марксизма. Ведь это Энгельс сказал, что Эсхил и Аристофан, Данте и Сервантес, Ибсен и русские реалисты девятнадцатого века, не говоря уже о Шиллере, были ярко выраженными тенденциозными писателями, что титаны Возрождения стояли на стороне той или другой партии и боролись «кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим». Да, это Энгельс сказал, что будущее искусство призвано соединить два начала: идейную глубину и шекспировскую живость изображения. А в знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин рисует идеал такого литературного творчества, которое свободно и сознательно служит не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти

тысячам», но миллионам и десяткам миллионов трудящихся. Нечего доказывать, что в своем отношении к литературе Ленин всегда следовал принципу коммунистической партийности – нечего доказывать это, ибо доказывать такие очевидные истины смешно.

И мы понимаем, почему лучшие умы человечества крепко держались за аксиому общественного содержания искусства. Для них художественное достоинство произведения всегда неразрывно связано с его идеей, а следовательно, и с направлением мысли художника, его способностью выражать в своем творчестве общественный идеал, понимать или, по крайней мере, чувствовать истину, стремиться к справедливости, ненавидеть реакцию, испытывать отвращение к пошлomu мещанству. Ведь если все это безразлично для деятельности писателя как художника, то, право, стоит презирать эту деятельность (и она в самом деле достойна презрения, когда речь идет о реакционной, лакейской, своекорыстной или равнодушной литературе). Если ложность направления не является препятствием для высоких художественных достижений, то одно из двух: либо призвание художника не имеет отношения к самой важной стороне человеческой жизни, либо в этой жизни правда вовсе не так важна и существенна.

*В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам...*

Такой миропорядок был бы дьявольской насмешкой над человечеством, и Фаусту – речь идет о Фаусте Пушкина – оставалось бы только произнести свой приговор: «Все утопить!» К счастью, как ни сложны пути действительной истории, она не лишена разумного смысла, хотя не всегда легко и даже не всегда возможно в пределах жизни отдельного человека схватить этот сложный, ускользающий итог. Оттого так много внутренних противоречий и личных трагедий было в истории мировой литературы. Но если наша аксиома верна, то сложность

ее конкретного применения уже не является роковым препятствием для научного анализа.

И. Видмар волен не соглашаться с этой аксиомой, но он не может приписывать свои взгляды Ленину. Сказать, что автор статей о Толстом считал произведение искусства эмоциональным «чудом», не подлежащим измерению посредством понятий истины и лжи, прогресса и реакции, то есть сказать, что Ленин повернулся спиной ко всей демократической и социалистической традиции в литературе, чтобы соединиться в этом вопросе с одним из апостолов современного декадентства Т.-С. Элиотом (как утверждает Иосип Видмар), – это уж слишком!

Однако моральное возмущение само по себе не аргумент. И. Видмар пришел к своим ложным выводам, запутавшись в сложном теоретическом вопросе, который уже не раз служил камнем преткновения для толкователей истории литературы и эстетики. Ленин действительно считал мировоззрение Льва Толстого реакционным, но вместе с тем Толстой оставался в его глазах великим художником, «зеркалом русской революции». Нет ли в этом противоречии весьма поучительного урока для каждого, кто хочет понять истинное значение классиков мировой литературы в свете марксистского анализа? Нельзя относиться к затруднениям югославского критика свысока, тем более что и в русской литературе этот вопрос не всегда освещался достаточно глубоко и верно. Как часто нам приходилось читать, что если вычесть из «Анны Карениной» реакционную идею «мне отмщение и аз воздам», то останутся несравненные картины личной и светской жизни, за что и следует ценить Толстого! Это, в сущности, не так далеко от приведенной выше «дедукции» И. Видмара.

Разумеется, никто из более осторожных авторов не станет отрицать аксиому общественного содержания искусства, а тем более приписывать это отрицание Ленину. Но в результате многих шатаний различных рек-

рутов марксизма – и крикливо бдительных и либеральных (один тип не всегда легко отличить от другого) – вопрос о сложном взаимоотношении между идеями художника и его творчеством остался весьма запутанным. Верное решение этого вопроса, так неудачно поставленного И. Видмаром, является общим делом марксистской литературы. Нельзя сказать, что сегодня ей приходится строить свое здание на голом месте. Много уже было сделано, и сделано неплохо, однако старая хлеб-соль часто забывается.

## II.

Посмотрим теперь, каким образом автор статьи «Из дневника» пришел к своим странным и совершенно неправильным выводам. Психологически его позицию понять можно, но оправдать ее нельзя. И. Видмара оскорбляет вульгарное повторение таких распространенных формул, как «идейная направленность», «отражение действительности» и так далее. Настроение понятное. Тяжело видеть, как дорогие нашему сердцу идеи превращаются в пустую догму под руками слишком услужливых и беспринципных друзей марксизма. Сталкиваясь с такими «друзьями», Маркс говорил: «Ясно одно, что сам я не марксист!»

Но эта шутка, а И. Видмар делает из настроения *теорию*. Так как понятие «идейной направленности» часто применяется догматически, то он предлагает совершенно выбросить его из обихода марксистской эстетики. В таком повороте любые шутки превращаются уже в политическое явление, и притом весьма отрицательное. Что касается «отражения действительности», то И. Видмар подвергает это понятие особой обработке, после чего даже Ленина нетрудно представить соратником Элиота.

Если перед нами действительно великий художник, то хотя бы некоторые из существенных сторон револю-

ции он должен был отразить в своих произведениях. Мысль Ленина, изложенную в этой фразе, И. Видмар разделил на две части. «Каждый художник есть выражение или отражение своего времени и своей эпохи. Хотя бы до известной степени». Затем следует расчленение этой мысли. «Чем крупнее художник, тем больше отражаются в его творчестве, более того, должны отражаться значительные, существенные особенности и явления его эпохи». Первую часть мысли Ленина И. Видмар считает совершенно бесспорной. Вторую он хочет исправить в своей статье.

Конечно, творчество всякого писателя «представляет его эпоху». Более того, нужно сказать, что «писатель не может не быть отражением своего времени». *Не может не быть*. Попробуйте уклониться от этого закона – и у вас все равно ничего не выйдет. Если так, то о чем же писателю беспокоиться? Нужно ли ему стремиться к изображению действительности, должен ли он стараться передать свою эпоху в ее наиболее существенных чертах? Пустые заботы. По мнению автора статьи «Из дневника», художник должен *быть художником*, все остальное делают законы истории.

Таков основной вывод И. Видмара. Он возражает против превращения исторической необходимости в сознательное направление мысли. «Ибо мысль по своему содержанию имеет второстепенное значение в искусстве. Тот же, кто изучает литературу в смысле направленности ее мысли и судит о литературе по этой направленности, тот не выполняет существенной задачи критики». Отражение эпохи является «фактом природы», а между тем его превращают в *требование*. Отсюда, по мнению И. Видмара, первородный грех марксистской критики. «Как только высказано это требование, его сторонникам недостаточно, чтобы современные художники были выражением своей эпохи, как прежние писатели были выражением своей, в большинстве своем, так сказать, невольной, из простой действительной

необходимости, ибо иначе вообще не может быть; нет, они требуют большего: писатель должен быть выражением своей эпохи, причем каким-то особым, другим, актуальным способом, всем своим сознанием...» и т. д.

Пока мы говорим об отражении действительности вообще – все хорошо. И. Видмар находит такой взгляд вполне естественным. Но как только нам приходит в голову вопрос, *что* и *как* отразил художник в своей эпохе, это рождает у автора «Дневника» чувство протеста: «Правильно ли будет утверждать: чем лучше художник отражает значительные и существенные стороны своего времени, тем более он велик?» Такой вывод из статей Ленина о Толстом И. Видмар считает по крайней мере сомнительным. Ведь сам Ленин сначала инстинктивно понял гениальность Толстого, а потом уже исследовал историческую связь творчества этого писателя с движением миллионов крестьян. И если Ленин, как рассказывает Горький в своих воспоминаниях, хотел перечесать сцену охоты из романа «Война и мир», то не ради «крестьянского голоса Толстого», а ради чар его искусства, «чтобы пережить какую-то сцену, нарисованную с такой оригинальной правдой и свежестью, что она действует как освежающее купание в источнике самой простой жизни». Это очарование относится к «постоянным чувствам человечества», его нельзя объяснить, утверждает И. Видмар, ни взглядами художника, ни даже отражением эпохи; оно остается за пределами нашего понимания, «чтобы всегда снова и снова привлекать дух к спорам и размышлениям о единой сущности этого чуда».

Но сделаем передышку. Она необходима после такого крутого подъема к вершинам творчества. Вернемся в более скромную область логики. Если тайны искусства непостижимы, зачем рассуждать на эту тему? А если Иосип Видмар все же доверяет хотя бы в малейшей степени устаревшему методу сознательного мышления, то давайте подумаем.

«Факты природы» существуют независимо от нас, законы необходимости нарушить нельзя. В этом отношении И. Видмар прав. Если, например, я перестану есть, чтобы доказать бессилие природы над моей волей, то физическая необходимость все равно восторжествует. Мало того, ее значение будет доказано с еще большей силой: природа возьмет свое, и я умру. Но какая разница между осуществлением законов необходимости в двух прямо противоположных случаях, то есть в нормальном процессе жизни и в этом печальном исходе моего эксперимента! То и другое – «факты природы», однако факты бывают разные.

Хотите вы этого или нет, закон необходимости превращается для нас в требование. Если обмен веществ является условием жизни, то было бы глупо забывать об этом условии. Так и во всех других отношениях человека к окружающему миру, не исключая вопроса об отражении действительной жизни в искусстве. Гений и посредственность, художник, в меру своих сил изображающий реальный мир, и большой талант, уходящий в царство туманных символов, или даже простой шарлатан, делающий себе карьеру благодаря общественному легковерию и глупости «образованных людей», – все они, безусловно, подвержены закону отражения действительности. Но это не устраняет разницы между ними и не лишает нас права считать основой подлинного искусства правдивое изображение жизни. В ходе истории искусства стихийное отражение действительного мира становится сознательным его изображением. Здесь также «факт природы» превращается в требование.

Один французский историк остроумно сказал, что не существует поддельных грамот. И действительно, поддельные документы иногда раскрывают для исторического анализа больше тайных сторон ушедшей эпохи, чем сотни вполне достоверных «единиц хранения». Ведь очень любопытно и важно знать, как и почему, под

влиянием каких интересов люди искажали правду своего времени. Отсюда вывод: не существует поддельных грамот! Но ведь это только потому не существует, что мы поняли их *поддельность*, а если кто-нибудь на основании того полезного эффекта, который приносит исследование подложных документов, скажет, что между фальсификацией и правдой вообще нет никакой разницы, то можно быть уверенным, что его будут считать пустым софистом.

Интересно изучать эти образцы *искусственного искусства*, например так называемый «тривиальный роман», – они очень много говорят о своем времени, и притом не только специалисту, но и каждому человеку, не лишенному исторического чувства. Интерес этот повышается, когда от сознательной подделки мы переходим к бессознательному искажению действительности или стремлению уйти от нее в область чисто условных знаков. Но согласитесь, что по отношению к фактам искусства такой интерес носит вторичный характер и не совпадает или, по крайней мере, не вполне совпадает с интересом к художественному творчеству в собственном смысле слова.

Так, например, во многих исторических типах искусства играют большую роль характерные маски времени, условные искажения реальных форм. Если икона занимает меня как естественный и невольный продукт своей эпохи, то я, вероятно, выберу более архаические, грубые образцы, ибо в них стихия средневековой жизни выражена более темно и густо, «с сукровицей», как говорил Толстой. Если же я имею способность понимать художественную сторону дела и выработал себе привычку не смешивать это понимание с чисто историческим интересом и другими посторонними внушениями, например литературной модой или тщеславием образованного вкуса, способного воспринимать любые парадоксальные формы, как акробат способен бриться под куполом цирка, то в средневековой иконе я увижу не только

условные черты. Всякое подлинное произведение искусства сочетает своеобразие времени с более широкой и общей правдой изображения реального мира.

Современное абстрактное искусство также «представляет свою эпоху» (по выражению И. Видмара), и представляет ее весьма характерным образом. Будущий историк не пройдет мимо этих симптомов одичания на вершине цивилизации. Для такого взгляда абстрактное искусство очень интересно, как интересно сознание больного для врача. В известном смысле можно сказать, что фантазии невропата более ярко представляют жизнь тела, чем мысли здорового человека, ибо в здоровом состоянии мы способны до известной степени контролировать напор физических импульсов, опираясь на факты внешней действительности и участвуя вместе с другими людьми в общественной практике.

Сознание здорового человека есть зеркало мира, картина его, *изображение*. Такой картиной является, например, сознание врача по отношению к моей болезни. Но если сам врач похож на князя из Сухово-Кобылина, который решал дела в зависимости от действия «содовой» на его желудок, то... спасайся кто может! В таком случае нужно позвать другого врача, способного охватить своей более широкой и объективной мыслью сознание первого, ибо этот первый врач сам является теперь пациентом, а его диагноз уже не картина моей болезни, а симптом его собственной немощи.

Всякое сравнение хромает. С этой оговоркой можно сказать, что врач в нашем примере – это художник. Он охватывает предмет своим широким взглядом и делает его предметом изображения. Иногда сам художник становится предметом изображения, одним из персонажей для другого художника. Существовал такой тип в русской жизни, который связывается в нашем представлении с образом чувствительного поэта Ленского. Поэзия Ленского, без сомнения, была отражением своего времени, но каким-то слишком тесным и бессознательным

его отражением (недаром Ленский писал «темно и вяло»). Она – стихийный отзвук эпохи, только «продукт» ее, деталь картины дворянского общества начала прошлого века. Создателем этой картины был Пушкин. В своем поэтическом зеркале он охватил и самого Ленского, и те условия, которые нашли себе выражение в звуках его невинной романтической лиры. Он сделал поэта со всеми его благородными и смешными качествами персонажем литературного произведения, он *понял* Ленского и тем раз навсегда освободил нас от детских пеленок его воображения.

Неужели И. Видмар не видит разницы между Пушкинным и Ленским, между зеркалом, способным дать «несравненную картину жизни», и простым отпечатком времени, «фактом природы»? Писатель не может не быть свидетелем и участником современной жизни, но является ли он активным субъектом истории или только объектом для другого – это большой вопрос. В двадцатом веке существует целая литература людей, подавленных ужасами современного мира; ей можно верить не более, чем видениям святого Антония. Лишь в немногих случаях простой вздох угнетенной твари, переживания одного из участников реальной драмы переходят в нечто высшее – картину жизни.

Таким образом, понятие отражения имеет двоякий смысл, и прав тот писатель, который в меру своего таланта стремится отразить современную эпоху в ее полной истине. Здесь нет никакой обиды для законов истории.

Конечно, разница между двумя формами отражения мира относительна. Даже гениальный художник не может охватить всю правду жизни, не может быть свободен от ограниченности его времени, его класса, его общественной среды. Так, в зеркале замечательных произведений Толстого русская революция отразилась неправильно (с этого и начинается Ленин свою первую статью о нем). С другой стороны, еще Добролюбов думал, что в самых нелепых романах и мелодрамах нет безусловной

неправды. Их делает нелепыми одностороннее или даже исключительное подчинение одной какой-нибудь черте действительности, не занимающей в общем балансе жизни такого важного места. Из этого видно, что без соприкосновения с реальным миром художественная деятельность вообще невозможна. Даже «абстрактное искусство», при всей нелепости этой затеи, не обходится без отдаленных намеков на реальные формы.

Тем более необходимо, чтобы это совпадение с действительным миром было полным, а не односторонним и бледным, едва мерцающим, как в указанных случаях. Достигнуть безусловного совпадения мысли и действительности нам никогда не удастся. Все, что возникло в определенных исторических условиях, имеет свою ограниченную сторону; значит, и нам не дано быть исключением из общего правила. Но об этом беспокоиться нечего; ограниченность придет сама собой. Наша забота — стремиться к наибольшей полноте отражения жизни. Как понимать эту полноту — уже другой вопрос. Во всяком случае, нельзя запретить писателю делать *сознательный вывод из необходимости* на том основании, что его искусство все равно «не может не быть» отражением своего времени.

И. Видмара, конечно, пугает слово «требование», вот почему он спешит укрыться в царство слепой необходимости. Но требования бывают разные... А если И. Видмар хотел сказать, что литературное дело не поддается механическому равнению, то он повторил бы только слова В.И. Ленина, сказанные великим учителем рабочего класса в статье «Партийная организация и партийная литература». Ничто не делается в искусстве, да и во всякой другой сфере жизни, «по щучьему велению», простым усилием воли. Но этого Видмару мало. Единственное сознательное требование, им допускаемое, по крайней мере в области литературы, это забота о том, чтобы наш интерес к истине не помешал стихийному закону истории делать свое дело. В лучшем случае

стремления художника безразличны для его творчества – неважно, направлены они в прогрессивную сторону или реакционны и ложны.

### III.

Такой вывод можно было бы сделать только в одном случае – если бы нашему автору удалось доказать, что реакционные идеи Толстого не имели отрицательного влияния на его искусство. Однако доказать это довольно трудно. И. Видмар сравнил чтение некоторых сцен из произведений Толстого с «освежающим купанием в источнике самой простой жизни». Очень хорошо. Но едва ли для такого купания он изберет, например, последние страницы истории Нехлюдова и Катюши Масловой. Размышляя над Евангелием, полученным в подарок от румяного англичанина, Нехлюдов приходит к выводу, что великий урок из всей жизни людей заключается в пяти требованиях нагорной проповеди: нельзя никого убивать (нельзя даже ругать других нехорошими словами), нужно воздерживаться от наслаждения красотой женщины, не следует давать клятвенных обещаний, нельзя мстить за обиду, нужно любить своих врагов. Если все будут соблюдать эти правила, то совершится великий переворот, и наступит царствие божие на земле. Сам Нехлюдов чувствует слабость своего вывода после того, как он видел все лицемерие общества, в котором эти моральные правила давно известны, но никому не мешают делать мерзости после открывшихся ему страданий простого народа, слишком громадных, чтобы их можно было простить; после такого примера совсем не религиозного самопожертвования, каким была жизнь Крыльцова и других политических арестантов.

Все, что может сделать Толстой для подкрепления выводов своего героя, это только внешние средства литературного гипноза, а не те безошибочно найденные слова и краски, которые обычны для него как истинно-

го художника. Обращение Нехлюдова к религиозному социализму могло быть верной чертой действительности, если бы Толстой оставил своего кающегося дворянина в реальной перспективе времени, как Пьера Безухова, Нехлюдова из «Утра помещика» и даже Левина (при всех попытках этого лица выйти из рамок художественного произведения в область чистого резонерства). Но в данном случае, то есть в последних сценах «Воскресения», такая победа искусства была, как видно, невозможна. Толстой не мог раскрыть историческую обусловленность самого толстовства, то есть пойти дальше своего последнего слова, и вот Нехлюдов говорит от имени самого писателя, а великий писатель опускается до уровня своего персонажа.

И так не только с Толстым. Бальзак однажды сказал, что примечание романиста равно честному слову гасконца, а между тем у него самого есть целые романы, которые, в сущности, являются не чем иным, как расширенным примечанием к «Человеческой комедии». Таковы, например, «Сельский священник» и «Деревенский врач» – нечто подобное второй части «Мертвых душ» на французский лад. Они являются примечанием романиста, ибо утопии Бальзака, излагаемые в этих произведениях, не оправданы живыми образами, не вошли в них и не могли раствориться в реалистическом изображении жизни до конца. Вот почему, несмотря на прекрасные детали, поверить этим романам читатель может не больше, чем честному слову гасконца.

Итак, когда в художественном произведении ложная идея берет свое, *чуда* не получается. Выходят только сухие резоны, а в них *купаться* нельзя. И. Видмар может возразить, что произведения Толстого или Бальзака не состоят из одних недостатков, и будет прав. Но, обращаясь к достоинствам великих писателей, мы тем более убеждаемся в ложности его «внимательно проведенных дедукций». И. Видмар неосторожно выбрал для доказательства своей теории *сцену охоты* из романа «Война

и мир». Чудо здесь, без сомнения, совершилось, но чудо искусства, созданное могучей кистью Толстого, имеет прямое отношение к его общественным идеям. Да, мы читаем сцену охоты «ради крестьянского голоса Толстого», даже если не знаем этого и не думаем об этом, мы наслаждаемся ею именно потому, что этот голос доходит до нас, несмотря на строгое запрещение И. Видмара. Прекрасно написан Толстым осенний пейзаж: эта земля, еще мокрая от дождей, но уже схваченная слегка утренним морозом, полосы выбитого скотом озимого и светло-желтого ярового жнивья, вершины, покрытые лесом, и это небо над ними, которое тает и будто спускается на землю. Но пейзаж сам по себе еще не делает чуда в литературе. Люди среднего дарования часто способны рисовать явления природы или описывать внешность людей и обстановку их жизни. С другой стороны, бывают великие литературные произведения, в которых такие описания не играют никакой роли.

Труднее писать диалог, речи людей. Настоящий художник безошибочно узнается по этой удивительной способности найти верное слово, определить, что именно должен сказать в данных обстоятельствах тот или другой человек. Малейшая фальшь в разговорах действующих лиц всегда выдает слабость таланта. У Толстого, разумеется, этого нет. В сцене охоты все говорят своими словами, и говорят верно. Не только ловчий Данила или крестьянские девушки, когда появление Наташи верхом на коне дает им повод обсудить этот неслыханный факт («Аринка, глянь-ка, на бочку сидит! Сама сидит, а подол болтается...»), но и господа на своем более бесхарактерном и вялом языке выражают свое отношение к происходящему как живые лица.

И все же речи людей также не самое важное в искусстве. Самое важное то, *что происходит*, сама *фабула* охоты в более глубоком смысле этого слова, известном еще Аристотелю. Здесь основной фокус, в котором собираются все лучи, освещающие картину как целое. Это

источник ее поэтического обаяния, реальная связь вещей и человеческих отношений, то, что в конечном счете дает пейзажу его настроение, а разговорам людей и всем разнообразным звукам, наполняющим осенний воздух в это свежее утро, их смысл и особую красоту. То, что происходит, есть само содержание дела, или, если угодно, это гениальное развитие мысли, заложенной в его объективном содержании.

«Охота, охотник!.. Что такое слышно в звуках этих слов? – спрашивает С.Т. Аксаков. – Что таится обаятельного в их смысле, принятом, уважаемом в целом народе, в целом мире, даже не охотниками?» Охота – это благородный пережиток тех времен, когда простая жизнедеятельность животного соединялась с первыми шагами общественного труда. Замечательно, что по мере развития цивилизации охота не исчезает из поля зрения человека, она только становится более свободной от чисто утилитарного назначения, приобретает известную самостоятельность как полезная игра сил. Человек играющий, *homo ludens*, представляет собой интересный предмет для писателя. Но охота не только игра. Она является испытанием воли, требует напряжения всего человеческого существа, подвергает его опасности. Между охотой и простым убийством животных – большая разница. В короткое время от появления волка, бегущего прямо на него через пустынное поле, до первой схватки матерого зверя с собаками Николай Ростов успел пережить все – и счастливейшую минуту своей жизни, и полное отчаяние. Боязнь стыда, опасность, волнение, кровь – зачем все это? Затем, что охота является как бы жертвой, искупающей уход человека от природы, она снова ставит его лицом к лицу с ее простой и суровой жизнью.

Вспомните волка, схваченного живьем благодаря искусству ловчего Данилы. Свесив свою лобастую голову с закушенной палкою во рту, большими стеклянными глазами смотрел он на всю эту толпу собак и людей,

окружавших его. «Когда его трогали, он, вздрагивая завязанными ногами, дико и вместе с тем просто смотрел на всех». Вспомните восторженный визг Наташи, которым она выражала все, что говорили другие охотники своими особыми репликами. «И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время».

Толкуйте после этого, что картина, нарисованная Толстым, безразлична к содержанию его идей. Неужели нужно объяснять И. Видмару, что тема охоты не является случайностью в русской литературе девятнадцатого века, что она вошла в нее вместе с обращением к природе и крестьянскому быту, что Лев Толстой – глубокий писатель и строгий критик цивилизации – не мог пройти мимо этой темы, богатой общественным и психологическим содержанием? Действительно, «фабула» охоты всегда привлекала Толстого, как в те времена, когда молодой автор «Казиков» преклонялся перед естественным законом жизни, воплощенным для него в образе лесного бога, старого охотника Ерошки, так и впоследствии, когда страстный обличитель своего класса отрекся от этой барской потехи и осудил ее вместе с другими проявлениями чувственной природы человека – ненавистью к врагам, любовью к женщине, интересом к нагому телу в искусстве и, наконец, вместе с самим искусством.

В глубокой древности охота была общественным делом людей. Когда общество разделилось на классы, она стала привилегией господ вместе с ношением оружия. Накануне французской революции *droit de chasse* – одно из самых ненавидимых сеньориальных прав. Таким образом, тема охоты не стоит вне всяких социальных изменений, как думает И. Видмар. С давних времен в крестьянской среде, поглощенной строгим порядком земледельческих работ, охотник считался странным исключением, чудачком. Напротив, для барина охота есть признак принадлежности к господствующему сословию.

Она является также, наравне с войной, той сферой, где проявляется его личная доблесть, его широкая натура, свободная от обязанностей труда, его презрение к деловым интересам. Недаром сцена охоты следует у Толстого тотчас же после неудачной попытки Николая Ростова показать себя мужчиной в помещичьем хозяйстве. Конторские счета, транспорт на другую страницу, деньги, вексель... Не одолев управляющего Митиньку, Николай решил заняться более приятным делом – псовой охотой.

Но между искусственной жизнью помещичьего дома и миром природы стоит все тот же мужик, и барин должен подчиниться его руководству. Во всей сцене охоты есть, в сущности, только двое настоящих мужчин: это старый волк, взятый в плен после отчаянной борьбы, и ловчий Данила. Охотники-господа, хотя для них, собственно, и устроен весь этот спектакль, не являются его настоящими участниками. Они – за чужой спиной; не они побеждают зверя, а их богатая охота, дорогие собаки, из которых каждая стоит, может быть, целой деревни. Сами по себе они люди будто не вполне взрослые, нуждающиеся в опеке, как старый граф с его нянькой – камердинером Семеном. Даже для Николая охота – это экзамен, а тот, кто испытывает себя, еще не вполне тверд. Внутренняя нетвердость заставляет его немного заискивать перед Данилой, презирающим всех, в том числе и своего барина, хотя презрение это не обидно, ибо «Данила все-таки был его человек и охотник». Этот дикарь, чье появление в комнате, несмотря на его небольшой рост, «производило впечатление подобное тому, как когда видишь лошадь или медведя на полу между мебелью и условиями людской жизни», ведет себя на охоте подобно штурману в «Буре» Шекспира, – ему должен подчиниться сам король. Когда старый граф упускает волка, Данила ругает его неприличным словом, и граф виновато молчит; вспомнив потом свое столкновение с крепостным охотником, он говорит ему только: «Однако, брат, ты сердит».

Здесь открывается еще одна интересная черта этой темы, развитая Толстым. Как всякое серьезное испытание, охота подводит своего рода гамбургский счет. Она переворачивает социальные отношения, и на один миг все, что тянется кверху или книзу, все ступени и ценности меняются местами. Игра становится настоящим миром, а то, другое, – звания, богатство, связи, условия, – чем-то ненастоящим. Но это только на один миг. И как только окончилась игра, слишком близкая к настоящей жизни, возвращается тот, другой мир, в котором, по словам немецкого поэта Стефана Георге, Herr wiederum Herr, Zucht wiederum Zucht, то есть барин снова волен над телом и даже над самой жизнью своего человека.

Вот куда клонится *поэтическая справедливость* в сцене охоты. Попробуйте нарушить ее, и все обаяние чуда растает как дым. Сделайте Николая Ростова героем, за которым следует толпа таких людей, как Данила, лишите нас легкой иронии, с которой написан старый граф на своей смиренной лошади, удалите все, что заставляет читателя с каким-то сочувствием следить за неравной борьбой волка против целой оравы людей и собак, измените все это – и у вас не будет Толстого. И. Видмар пишет, что в искусстве важны эмоции, а не мысль. Но каждая эмоция, возникающая при чтении Толстого, глубоко коренится во всем направлении мысли писателя.

Даже язык, которым написана сцена охоты, как бы неловкий, с вереницей всяких «бы» и других частиц, нарушающих плавность речи, с небольшой примесью грубоватых деревенских выражений и охотничьих терминов, с постоянным повторением одних и тех же слов, этот своеобразный, более осязаемый, чем обычно, язык Толстого есть язык его собственной мысли. В. Шкловский, изучавший «Войну и мир» под этим углом зрения, пришел к выводу, что Толстой стремился отделить себя от традиционной литературной речи середины девятнадцатого века, образцом которой был Тургенев. Здесь есть зерно истины, хотя у таких писателей, как Толстой,

закон формальной антитезы еще не превратился в Молоха, пожирающего всякое конкретное содержание. Если Толстой отталкивался от слишком плавной и совершенной речи Тургенева, то не потому что он просто хотел сделать *другое*, чтобы освежить литературу и внести в нее «неподражательную странность», а потому, что многое в Тургеневе вообще казалось ему сочиненным, искусственным, как весь литературный лоск европейской цивилизации. Несмотря на критику со стороны друзей и врагов, Толстой сохранил свой гениально-неправильный язык, так как видел в нем протест самой жизни, природы вещей, обычно заглаженной и прикрытой условными оборотами речи. Согласитесь, что все это имеет прямое отношение к философским взглядам и направлению мысли Толстого, как бы мы ни оценивали это направление.

Чтобы понять до конца связь идейной позиции Толстого с поэтическим обаянием нарисованной им картины, нужно вспомнить еще одно лицо, принимающее участие в сцене охоты. Это – старый чудак, мелкопоместный дядюшка. Такие оригиналы встречались во всех слоях русского дворянства, и самое их чудачество было своеобразной гримасой, невольным признанием уродства крепостных отношений. Дядюшка, кроме того, был небогат, следовательно, заслуживал только снисходительного отношения – таким мы и видим его, видим глазами Ростовых в начале всего эпизода. Но весы поэтической справедливости колеблются; их колебание заставляет нас волноваться, когда начинается соревнование охотников, возбужденных травлей зайца. Дядюшке, кажется, не выдержать этого соревнования. «Что мне соваться! Ведь ваши – чистое дело марш! – по деревне за собаку плачены, ваши тысячные. Вы померяйте своих, а я посмотрю».

Где-то в глубине души мы уже знаем, что это отношение сил должно измениться в пользу дядюшки. Если этого не будет, то не будет и радости, которую дает произ-

ведение искусства. Нам вовсе не нужно, чтобы добродетель «положительного героя» была вознаграждена, чтобы дядюшка получил наследство, сделался генералом, чтобы весть о его достоинствах дошла до самого государя и т. д. Все эти важные вздоры былых времен теперь никому не интересны. Но – удивительное дело! – мы, люди другого века и других общественных интересов, радуемся тому, что дядюшкин кобель Ругай оказался угонистей, чем широкозадая Милка и красавица Ерза. Мы знаем, что так должно быть, и чувствуем удовлетворение от того, что тщеславие богатых охотников Ростовых и толстого Илагина в бобровом картузе посрамлено. Так должно быть, потому что настоящий человек среди охотников-господ – это дядюшка. «Вот вам и тысячные – чистое дело марш!». Если в начале охоты Николай, должно быть, смотрел на старого чудака сверху вниз, то под конец роли переменялись, и он «польщен тем, что дядюшка после всего, что было, еще достаивает говорить с ним».

Правда, все это только охота, игра, а не та, другая жизнь, где все становится на свои места. Но есть еще одна щель, в которую проглядывает что-то большее, чем обычные отношения людей. Это – домашняя жизнь дядюшки. Когда Николай и Наташа впервые оказались в бревенчатом помещичьем доме старого суворовского солдата, они поняли, что их иронический взгляд на бедного родственника не умен. В этом доме, где все выглядело просто, но без запущенности, жил человек независимый, не искавший чужого покровительства или даже простого одобрения. «Немного погодя дядюшка вошел в казакине, синих панталонах и маленьких сапогах. И Наташа почувствовала, что этот самый костюм, в котором она с удивлением и насмешкой видала дядюшку в Отрадном, был настоящим костюмом, который был ничем не хуже сюртуков и фраков».

А когда появляется толстая, румяная, красивая экономка дядюшки Анисья Федоровна с деревенским уго-

щением на подносе, то секрет дядюшкиной автаркии становится более понятным. Этот секрет раскрывается и в патриархальном укладе дома, где в сенях пахнет яблоками, а за порванными ширмами слышен девичий смех и шлепанье босых ног, и в балалайке Митьки-кучера, которая не наскучила гостям, несмотря на то что мотив «барыни» повторялся сто раз. Наконец сам дядюшка настроил свою гитару, и полилась знакомая песня «По улице мостовой». Завершение всей картины, а может быть, и всего эпизода охоты – русская плясовая в исполнении молодой графини Ростовой.

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, – этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел, и они уже любовались ею.

Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Не правда ли, при чтении этих строк невольно приходят на ум слова Ленина о Толстом, взятые из тех же воспоминаний Горького, которые цитирует И. Видмар: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было»? Как и его создание – Наташа Ростова, Толстой подчинился той странной власти, которая всегда принадлежала угнетенной массе русского народа. Дворяне были господствующим сословием, крестьянство – основным

телом нации. И первые невольно признавали этот факт в те лучшие или, наоборот, самые страшные минуты, когда жизнь как бы льется через край, так, что даже прочные устои, воздвигнутые официальным обществом, не могут ее удержать. Толстого всегда глубоко волновали такие моменты – война и охота, любовь и смерть – словом, все, что делает бесполезным или, по крайней мере, ставит под сомнение преимущество, вытекающее не из личности человека, а из особых условий его общественного положения. Толстой даже по-крестьянски преувеличивал эту противоположность между природой и законом общества, как это делали за две тысячи лет до него греческие мыслители.

Таким образом, нельзя сказать вместе с И. Видмаром, что сцена охоты – одна из несравненных картин жизни, нарисованных гениальным художником, – не имеет отношения к его «крестьянскому голосу». Напротив, вся простота и свежесть этой сцены есть результат общего взгляда на жизнь, принадлежащего Толстому и как бы разлитого в его произведении, так что нет и не может быть в нем ни одного оттенка, ни одной малой черты, безразличной к этому основному взгляду.

Одно только нужно заметить для более верного понимания роли крестьянского голоса Толстого в образовании чисто художественных достоинств его романа «Война и мир». В те времена, когда был написан этот роман, крестьянский голос Толстого еще не отделился от голоса консервативной дворянской демократии (обычной позиции великого писателя на более ранней ступени его деятельности). В силу ряда исторических причин такое слияние двух общественных тенденций было еще возможно, и, самое главное, оно не могло, или почти не могло, помешать общему художественному действию «несравненных картин» Толстого. Примером и доказательством может служить то освещение, которое получила в романе своеобразная фигура старого охотника – дядюшки, написанная с большой симпатией.

## IV.

Теперь вернемся к теории чуда. И. Видмар настойчиво убеждает нас в непосредственности эстетического наслаждения, хотя этот факт настолько очевиден, что не требует особого разбора. Когда мы читаем сцену охоты, нам не нужно знать о крестьянских идеях Толстого, пишет автор статьи «Из дневника». Хочется просто «пережить» эту сцену, получить эстетическое удовольствие. Ленин раньше «инстинктивно» узнал художественное значение Толстого, а потом уж начал анализировать его отношение к русской революции. Отсюда вывод: если идеи играют роль в нашей оценке художественного произведения, то отнюдь не главную.

Эти рассуждения И. Видмара очень слабы. Чтобы утолить жажду, я могу выпить стакан воды, совершенно не думая о том, что вода состоит из двух частей водорода и одной части кислорода. Но разве это аргумент против химии? Разумеется, произведение искусства должно удовлетворять нашу эстетическую потребность. Недавно один судебный спор о границах земельных участков в городе Брюгге был решен на основании городского пейзажа, изображенного Яном Ван Эйком в его «Мадонне канцлера Ролена». Это очень характерно для реалистически точной манеры старых нидерландских мастеров. Однако никто не скажет, что основное назначение картины Ван Эйка – служить юридическим документом.

Но И. Видмар просто подменяет один вопрос другим. Дает ли нам непосредственное эстетическое наслаждение сцена охоты – это один вопрос. Почему мы испытываем это наслаждение – вопрос другой. Почему же? Да потому, что каждая черточка, проведенная рукой такого художника, как Толстой, имеет свое содержание; она говорит нашему сердцу что-то хорошее и важное. Наука переводит всякое содержание на язык мысли, в этом ее особенность. Эстетическое содержание также может быть переведено на язык мысли, хотя это совсем не легкое дело.

«Прекрасное, – говорит Дидро, – есть лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным». Читатель едва ли захочет, чтобы мы повторяли здесь всю премудрость насчет единства содержания и формы в художественном творчестве. Скажем только, что это единство в самом деле является великим естественным чудом. Только, увы, чудеса искусства доказывают нечто обратное теории Видмара.

Особенность художественного произведения состоит в том, что оно не может быть создано никакими механическими ухищрениями. Если в позиции писателя есть элемент фальши, ему не помогут ни оригинальные метафоры, ни ложный полет, ни поза, ни интонация. Рано или поздно все поймут, что он *сковал себе голос*, как волк из детской сказки. В окончательном расчете дешевая позолота «мастерства» слезает, и тайное становится явным. Перехитрить это правило еще никому не удавалось, хотя искушение велико – плоды искусства так доступны и так далеки.

То же самое алгебраическое уравнение можно прочесть в обратном порядке: если перед нами настоящий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон действительности он должен был отразить в своих произведениях. Вы убеждены в том, что чудо совершилось? В таком случае ищите его идейный и общественный «эквивалент», ищите ту золотую жилу, которую открыл нам художник. Если, наконец, содержание ложно, а произведение все-таки художественно, о чем говорит нам непосредственное чувство, тогда одно из двух: либо мы неправильно поняли, в чем состоит его действительное содержание, то есть неправильно перевели его на язык мысли, либо мы принимаем за чудо то, что на деле является только искусством фокусника. Нельзя отрицать возможность таких недоразумений. Было время, когда автор «Парижских тайн» считался великим человеком, а Стендаль – только второстепенным литератором. Но такие ошибки вкуса не отменяют значения общей аксиомы.

Критика И. Видмара направлена именно против этой аксиомы. Он ссылается на тот общеизвестный факт, что реакционные идеи не помешали Толстому быть гениальным художником. Вопрос действительно не так прост, и смешно было бы думать, что при помощи новых слов или какого-нибудь особенно хитрого расчленения вопроса на составные элементы можно избавиться от этого противоречия. Как мастер диалектической логики, Энгельс не боялся его, говоря о Бальзаке. Не боялись его Белинский и Добролюбов, говоря о Гоголе, Островском и других русских писателях прошлого века. Это противоречие освещается и в статьях Ленина о Толстом.

Замечательно, что у теоретиков марксизма и мыслителей эпохи подъема революционной демократии вывод получается не такой, как у Иосипа Видмара, а, скорее, прямо противоположный. По мнению словенского критика, *художнику достаточно быть художником*. Правильно или ложно направление его мысли – это существенной роли не играет или совсем безразлично. Но позвольте, а *что такое быть художником?* Старая демократическая и социалистическая критика без колебаний отвечала на этот вопрос: первый признак истинного таланта состоит в том, что он не может исказить истину, если бы даже захотел. Когда художник в угоду каким-нибудь посторонним целям или в процессе приближения к своей окончательной позиции делает ложный шаг, он испытывает сопротивление своего материала, своих собственных образов. Это поистине чудесное свойство искусства было уже не раз описано.

Захочет писатель солгать – и не получится (если он настоящий писатель). Выйдет то, что получилось с библейским Валаамом. «И сказал Валак Валааму: что ты со мной делаешь? Я взял тебя, чтобы проклясть врагов моих, а ты вот благословляешь? И отвечал Валаам и сказал: не должен ли я в точности сказать то, что влагает господь в уста мои?» Трижды пытался Валаам исполнить со-

циальный заказ Валака, царя Моавитского, и каждый раз с нового места. Но результат был один и тот же: проклятие не выходило, а вышло благословение. Так и не пришлось Валааму получить богатые дары, приготовленные для него царем.

Эта притча встречается в русской демократической критике середины девятнадцатого века. Толстой применил ее к рассказу Чехова «Душечка». В своем послесловии к этому рассказу он говорит: «То, что случилось с Валаамом, очень часто случается с настоящими поэтами-художниками. Соблазняясь обещаниями Валака – популярностью или своим ложным, наваянным взглядом, поэт не видит даже того ангела, который останавливает его и которого видит ослица, и хочет проклинать, и вот благословляет». Этот признак таланта больше говорит нам о действительной природе художественного творчества, чем все школьные рассуждения на эту тему.

Как часто и самому Толстому приходилось бывать в положении библейского Валаама. Конечно, не корысть или жажда популярности толкали его на это, а именно ложный, наваянный взгляд. Так, например, в своем известном произведении «Крейцера соната» Толстой проклинает всякую любовь между мужчиной и женщиной, кроме любви братской. Чтобы не осталось никаких сомнений, он написал послесловие, в котором очень подробно излагает свое «направление мысли». Это направление совершенно аскетическое; Толстого не может остановить даже обычный довод – без физической любви род человеческий прекратит свое существование. Во-первых, когда-нибудь солнце погаснет и люди все равно исчезнут, во-вторых, самый факт гибели человечества – ничто перед идеалом целомудрия.

Но обратитесь к тому, что рассказано в «Крейцеровой сонате», этой драматической истории помещика и кандидата прав Позднышева, который убил свою жену по всем правилам мести ревнивого мужа, и вы увидите, что эта история, именно потому, что она рассказана

гениальным художником, и так, как она им рассказана, внушает совсем другие мысли. Больше того, рассказ Толстого опровергает его теорию. Вместо того чтобы проклипать любовь, пророк благословляет ее.

Пример «Крейцеровой сонаты» особенно характерен, ибо в данном случае мы имеем дело с одним из самых тенденциозных произведений Толстого. Недаром Ленин ссылается на это произведение в качестве иллюстрации к своему общему выводу: «Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании»<sup>3</sup>. Аскетизм – обязательный признак подобной идеологии, и Толстой верен ей, когда утверждает, что эмансипация женщины не на курсах и не в палатах, а в спальне.

Сцену охоты из романа «Война и мир» можно с грехом пополам представить читателю как предмет чисто художественного наслаждения в отличие от сомнительной философии Толстого. Но такое деление совершенно невозможно в «Крейцеровой сонате». Здесь все мысль – от начала до конца. Никто не поверит И. Видмару, что изображение быта в семействе Позднышева или анализ психологии московского Отелло имеет безусловную ценность, независимо от идеи, которую Толстой доказывал в своем произведении. Вот почему для нашей цели разбор этого примера будет решающей проверкой.

Герой «Крейцеровой сонаты» Позднышев раскаялся в своем преступлении, совершенном из ревности, и понял, что всякая чувственная любовь есть зло. Вместе с ним этот вывод делает и сам Толстой. Что же, собственно, понял Позднышев? Это случилось с ним на третий день после убийства жены, когда его привели из тюрьмы и он увидел ее в гробу. «Только тогда, когда я увидал ее мёртвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что

---

<sup>3</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 102.

я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя! Тот, кто не пережил этого, тот не может понять...». Похоже ли это на равнодушие к физической жизни человека, которое выражает Толстой в своем послесловии? Нет, Позднышев сделал неправильный вывод из того, что он понял, а понял он совсем другое. Он понял, что это *живое, движущееся, теплое* важнее, чем все упреки, которыми он мысленно казнил свою жену, прежде чем ее убить, разоблачая перед самим собой ее чувственность, низость ее выбора, пошлые уловки, которыми она скрывала свою страсть. *Неподвижное, восковое, холодное* неспособно к таким низостям и ошибкам, но что из этого толку? Пока были теплота, жизнь и движение, можно было еще надеяться, а теперь этого не поправить никогда, нигде и ничем.

Именно потому, что Позднышев сделал это открытие, он так поражен и уничтожен. Что же касается его отвращения к чувственности, то, собственно говоря, подобный взгляд был у него и раньше, до его просветления, до убийства жены. Он и тогда умел быть строгим и пронизательным моралистом – правда, только по отношению к другим. Еще до женитьбы он многих девушек забраковал именно потому, что «они были недостаточно чисты» для него. Так что вся его критика физической любви является только расширенным изданием обычной морали, которая и без того предъявляет другому человеку (особенно женщине) чрезвычайно строгие требования, хотя всем известно, что никто не относит их к самому себе.

У Толстого замечательно показано это лицемерие старой морали. Его рассказ внушает подозрение к тем выпендренным, неестественным, не прощающим ничего требованиям физической чистоты, которые обычно являются прикрытием для всякой жизненной грязи. Именно эта лицемерная чистота и связанная с ней гордость

привели Позднышева к убийству. И они остались при нем в новом проявлении гордости – аскетизме. Между тем он уже понял другое – понял, что нужно иметь более снисходительное отношение к живому, движущемуся и теплomu, что перед этим ничтожны все его права и все, что оскорбляло его. Ибо только на почве жизни можно исправить жизнь.

Пример «Крейцеровой сонаты» показывает, что произведение искусства не остается беспартийным с философской точки зрения даже в том случае, когда субъективный взгляд писателя отступает на задний план перед созданной им картиной жизни. И. Видмар может сколько угодно доказывать, что такие картины безусловны и пребывают в эфире чистой художественности, вне борьбы основных философских направлений. Это очень модно и все же – далеко от истины.

Не защищая вульгарных аналогий между искусством и философией, заметим только, что равнодушие к философии не спасает от вульгарности. Едва ли найдется что-нибудь более плоское, чем отрицание связи между мировоззрением писателя и его творчеством. Чувствуя эту опасность, И. Видмар пытается избежать ее при помощи следующей оговорки: «Взгляд художника на мир, поскольку его можно выделить из творчества, ни в коем случае не может быть ничтожным и незначительным. Он может быть идеалистическим или материалистическим, может быть утопическим или реалистическим, реакционным или прогрессивным, вредным или полезным, но не может быть ничтожным, ибо с незначительной мыслью не могут быть связаны постоянные чувства человека».

Таким образом, на место *истины* ставится *значительность*. Нечего доказывать, что с точки зрения теории познания И. Видмар решительно уходит в сторону от Ленина. Кроме того, его оговорка означает еще более полное утверждение нейтральности искусства перед лицом общественной борьбы. Между тем мы вправе за-

дать вопрос: в чем проявляется *значительность* мысли писателя? Разумеется, в том, что эта мысль не может быть нейтральной по отношению к основным вопросам человеческой жизни.

В «Крейцеровой сонате» Толстому не удалось доказать справедливость вековой идеалистической морали, правда художественного изображения оказалась сильнее его замысла. Значит ли это, что с философией покончено? Вовсе нет. Рассказ Толстого не остается вне таких критериев, как идеализм и материализм. Всем своим действительным направлением он внушает гуманную материалистическую мораль. Кто верит в человека, тот будет судить его, принимая во внимание недостатки и слабости живого существа, ограниченного природными и общественными условиями. Так понимали любовь к человечеству французские просветители XVIII века и великие умы русской демократии – Белинский и Чернышевский. В сущности говоря, рассказ Толстого ближе подходит к этой светлой материалистической морали, из которой вышло учение первых социалистов, чем к суровой аскетической проповеди его «Послесловия».

Позднышев справедливо говорит, что он убил свою жену гораздо раньше, чем ударил ее кинжалом в бок. Он убил ее уже тогда, когда женился на ней, то есть, будучи несвежим, развратным человеком, купил себе молодую, физически невинную девушку на ярмарке, которую устраивает общество для этой цели. Невозможно, чтобы это хорошо кончилось. «Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал». И Позднышев обращает свой гнев против тех средств, которые люди применяют для возбуждения чувственности и для прикрытия своей нечистой, свинской страсти. Сюда относятся, с его точки зрения, не только все обычные средства, подчеркивающие красоту и привлекательность женщины, как-то: «оголение рук, плеч, груди и обтягивание выставленного зада», но

и самое искусство, особенно музыка, способная возбуждать наши нервы до чрезвычайности. Присоединяясь к выводам своего героя, Толстой утверждает, что главное бедствие заключается в привычке смотреть на плотскую страсть с возвышенной и поэтической точки зрения, между тем как нужно видеть в ней унижительное и животное состояние.

На самом же деле рассказ Толстого внушает совсем другое «направление мысли». Это рассказ о том, до какой степени унижения доведена любовь между мужчиной и женщиной. Чего уж больше! Рассказ такой силы, что он ничего не оставляет из тех фальшивых условностей, которые в ходу у людей для прикрытия этого факта.

Позднышев жил до женитьбы, как жили все молодые люди его круга, то есть развратно, и при этом воображал себя вполне нравственным человеком. Ведь он не был соблазнителем, не делал из этого главной цели жизни, не имел неестественных вкусов... И все-таки это был разврат. Почему? Потому, что все его похождения, хотя бы и самые скромные, были основаны на гнусном отношении к женщине, в которой он никогда не видел человека.

И, вопреки своим собственным выводам, Толстой вынужден сказать устами Позднышева: «Разврат ведь не в чем-нибудь физическом, ведь никакое безобразие физическое не разврат; а разврат, истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которойходишь в физическое общение». Девушка полюбила молодого человека и отдалась ему, а он не мог успокоиться до тех пор, пока не послал ей деньги, показав этим, что он не считает себя нравственно связанным с ней. Да, это разврат. Физическое безобразие – не разврат. И сколько бы Толстой ни старался усилить изображение физической любви как грязного, свинского дела, он не может поколебать это заключение, которое вытекает из самой логики его рассказа.

Не следует поэтизировать любовь, не следует смотреть на нее, как на что-то возвышенное, говорит Тол-

стой. На самом же деле трагедия Позднышева и его жены заключается именно в отсутствии между ними веселой и поэтической, доброжелательной и товарищеской близости двух живых, теплых существ. Что-то мертвое, механическое было с самого начала в их отношениях.

Позднышев думал, что его обманула поэтическая сторона любви – красота как иллюзия добра, лунный свет, стройная фигура девушки, обтянутая джерси, и эти локоны. «Мне показалось в этот вечер, что она понимает все, все, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи». Но мы очень хорошо видим в рассказе Толстого, что никакой возвышенности с самого начала не было, а была только пустая блажь, тем более фантастическая, чем более низменны действительные отношения, которые она прикрывает в качестве общественной условности. Конечно, это не личная ошибка Позднышева, иначе незачем было рассказывать эту историю. Так заключались браки в его среде, и не только в его среде. Произведение Толстого задевает всякую случайность брачного союза мужчины и женщины, ставит это несчастье в прямую зависимость от пустоты содержания жизни.

Еще до свадьбы разговаривать о чем-нибудь с невестой для Позднышева – «сизифова работа». А после свадьбы, как в точности описано у Толстого, объем и продолжительность этих разговоров сокращаются с каждым днем. Главное содержание брачной жизни образуют повторяющиеся с точностью механизма периоды любви и злобы. Эта злоба имеет своим источником пресыщение. Каждый период злобы, возникающий всегда из пустяков, в точности соответствует продолжительности и энергии периода чувственной близости.

Позднышев думал, что «озлобление это было не что иное, как протест человеческой природы против животной, которое подавляло ее». Но сам же он говорит по другому поводу, что животное ведет себя лучше, чем поступают люди, только общество создает лихорадку нечистого

воображения. Напомним также его прежний вывод: ничто физическое – не разврат. Значит, дело не в том, что животное начало само по себе есть источник зла, а в том, что брак Позднышева и все подобные отношения застряли между животным и человеческим состоянием в самом неудобном и уродливом противоречии.

Первая ссора случилась уже на третий день после свадьбы, но это была не ссора, а только «обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами», – говорит Позднышев. Значит, пропасть была до всех крайностей чувственной любви. Потому и относятся супруги так безжалостно друг к другу, что ничто не связывает их, что они были «два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого». Они чужие, а должны быть вместе, и потому отношения их не человеческие и не животные, а *вещественные*, отчужденные, механические. Отсюда проистекает отмеченная писателем черта – такой ядовитой злобы, какая бывает в ссорах супругов, нет и не может быть, когда ссорятся между собой брат и сестра или товарищи.

Толстой находит только одно сравнение, и оно справедливо: взаимная ненависть двух сообщников преступления, двух колодников, связанных одной цепью. В чем же заключается их преступление? Неужели в том, что они физически любят друг друга? Читатель не хочет этому верить. Ведь то, что изображается в «Крейцеровой сонате», это не плотская любовь, проклиная Толстым как самое большое зло, а карикатура на нее, варварские отношения, когда каждая сторона видит в другой только вещь, а не равного человека, только внешнее средство, а не цель.

Толстой не оставил без внимания тот факт, что эти отношения неравенства решаются в пользу мужчины, хотя женщина, превращенная в орудие наслаждения, мстит за себя посредством мелочного тиранства, пользуясь своей чувственной властью над мужем. Власть же

мужчины есть то же самое вещное право, которое делает хозяина господином своего раба или – в другой форме – наемного рабочего. Толстой ясно видит, что цепь, которая держит обоих колодников – мужчину и женщину, – не животного, а общественного происхождения. «Все равно как рабство. Рабство ведь есть не что иное, как пользование одних подневольным трудом многих».

Именно ужас таких отношений, основанных, по юридическому определению Канта, на *личном праве вещного типа*, рисует Толстой в своем произведении. «Крейцера соната» включает в себе критику старого брака и всякой возможной формы унижения полового чувства. Всем своим беспощадно горьким рассказом Позднышев убеждает нас в том, что возможно другое развитие этого чувства, не лишенное настоящей поэзии и человеческого содержания.

Сам Позднышев в это не верит, он стал убежденным последователем Толстого. «Духовное сродство! Единство идеалов! Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе». Зачем они так поступают, мы разбирать не будем, но сам Позднышев в некоторых местах своей исповеди дает возможность заключить, что не всегда физическое начало находится в таком резком противоречии с идеальным.

При желании в беременности также можно найти физическое безобразие и можно описать его самым отталкивающим образом. Кроме того, беременность, если не говорить о чудесах, является следствием плотской любви. Между тем Позднышев совершенно прав: «Ведь только подумать, какое великое дело совершается в женщине, когда она понесла плод или когда кормит родившегося ребенка». Он рассуждает совсем как материалист, говоря о разрушительном действии, которое оказывают на организм женщины любовные отношения во время этого «святого дела», о множестве кликуш и пациенток Шарко, о миллионах полукалек. Осуждая

самого себя за полное безразличие к жене как к человеку, он не забывает добавить, что его «животные излишества» причиняли зло не только ее духовной, но и ее физической жизни.

Можно привести и другие примеры, из которых видно, что, несмотря на все свое озлобление против «обезьяньего занятия» и даже против женщины как опасного существа, без которого это занятие невозможно, Позднышев не доказал, что «идеалы» и брачная постель – две вещи несовместные. Он только слишком поздно, только перед смертью жены, «в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека».

Но пойдём дальше. Произведение Толстого недаром названо «Крейцеровой сонатой». Музыка Бетховена воплощает в этом рассказе стихийную силу чувства. Почему не музыка Вагнера, более возбуждающая нервы, более «суггестивная»? Потому что это был бы специальный случай, а Толстой выносит свой приговор наслаждению музыкой вообще; он видит в этой привычке одну из любимых страстей цивилизованного человечества.

Много верного есть в кратких замечаниях писателя о природе музыки, ее гипнотическом влиянии. Только все это, даже гипнотическое влияние, хотя оно и сыграло роковую роль в сближении несчастной жены Позднышева с таким сомнительным субъектом, как Трухачевский, и может быть, в тысяче других подобных случаев (как объясняет Толстой), само по себе нисколько не виновато в происшедшей трагедии. Виновато совсем другое.

Прежде всего несправедливо утверждение Позднышева, будто музыка только раздражает, а не возвышает душу. Посмотрите, как она действует на самого соблазнителя. Трухачевский – довольно пошлый тип с красными улыбающимися губами и «особенно развитым задом», набравшийся в Париже, где он провел юность, бог знает чего. Но Позднышев должен отдать ему справедливость – играет он превосходно. Послышался первый аккорд сонаты Бетховена, и Трухачевский преобразился.

«У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам и ответил роялю. И началось...».

Первое престо «Крейцеровой сонаты» Толстой описывает как «страшную вещь». Чем же оно так страшно? А вот чем. Когда музыка играет марш и солдаты отправляются в поход, все хорошо. Раздражение нервов перешло в соответствующее действие. Когда я слушаю мессу и потом причащаюсь – то же самое. «Музыка дошла». Но с артистической музыкой, музыкой в собственном смысле слова, дело обстоит не так. «Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка».

Значит, в таких произведениях, как «Крейцера соната» Бетховена, и вообще во всякой подлинной музыке заложен динамический заряд огромной силы, но условия, в которых живут люди, делают невозможным реализовать духовный подъем, вызываемый ею. И вот люди слушают музыку, хлопают, потом едят мороженое и говорят о последней сплетне. Что же это – за музыку или против нее? При чтении этого отрывка невольно возникает мысль: не находится ли сама музыка в таком же ложном, недостойном ее положении, как и любовь? Толстой угадал существование тайной связи между этими явлениями. Но чем виновата музыка, если ее возбуждающее действие, после сплетен и мороженого, может найти себе выход только в адюльтере?

Собственно говоря, «Крейцера соната» заключает в себе не одно, а по крайней мере два направления мысли. И эти направления постоянно спорят между собой. Одно из них – навеянный ложный взгляд, другое вырастает из самого повествования. Правда – упрямая вещь, и настоящий художник, с его неподкупной честностью, должен уступить ей, должен следовать за ней, вопреки

своему собственному замыслу. Так произошло с Толстым в «Крейцеровой сонате».

Первое направление мысли носило реакционный, во всяком случае, аскетический, средневековый или азиатский характер. Толстой говорит, что причина всех бедствий человека в его материальной, плотской натуре. Есть идеал – люди должны соединиться друг с другом в братской любви, перековать копья на серпы и прочее в этом роде, но осуществлению идеала мешают страсти; из них самая сильная, злая и упорная – это половая любовь (выходит, что любовь виновата даже в существовании войн). Страсти еще простительны в животном состоянии, но цивилизация делает их невыносимо губительными для человека. «Глупости от образования», – говорит в начале рассказа купец старого закала, и Толстой, в сущности, согласен с ним. Наука дошла до того, что открыла какие-то лейкоциты, бегающие по крови, и другие ненужные глупости. «Мерзавцы-доктора» бесстыдно осматривают женщин и учат их всякому свинству. Искусство окружило человека толпой голых Фрин и Венер. Болтают об освобождении женщины, о ее правах, образовании, а никому не приходит в голову, что освободить женщину нужно прежде всего от власти зверя, то есть от плотской любви.

Но если подумать над тем, что именно представляется нам в «Крейцеровой сонате» таким убедительным, несмотря на реакционные выводы религиозного социализма, то мы увидим, что сила этой повести – в суровой и верной критике лицемерного, половинчатого, мнимо прогрессивного, на самом же деле только либерально-крепостнического решения «женского вопроса» и всех подобных вопросов, связанных с браком и отношениями между мужчиной и женщиной. Вы прикрываете гнусность своих отношений заботами о нравственности и здоровье, а на самом деле вы развратники и убийцы, говорит Толстой. Вы украсили любовь фальшивыми цветами поэзии и превратили ее в скотское, обезьянье за-

нятие. Вы окружили женщину мнимым благоговением, на самом же деле вы подлые крепостники и рабовладельцы. Эта критика проведена в «Крейцеровой сонате» с величайшей энергией и тонкостью через все ступени человеческих отношений, через все круги ада семейной жизни.

Даже самая реакционная мысль Толстого – освобождение женщины не на курсах и в палатах, а в спальне, даже эта мысль в ее *конкретном изложении* обращается к нам другой стороной. Теперь всякий знает, что эмансипация женщины есть фраза, если права, установленные законом, не подкрепляются равенством материального положения. Октябрьская революция много сделала для утверждения этого равенства, а между тем рассказ Толстого не утратил своей волнующей силы и в наши дни. Видимо, есть в «Крейцеровой сонате» что-то поучительное для всех времен именно потому, что произведение великого писателя так безжалостно разрушает иллюзии своего времени.

Дело в том, что, кроме гражданских прав и материальной независимости, есть еще право сердца, или, выражаясь более прозаическим языком, *моральный фактор*. Кто читал Ленина, тот знает, какое громадное значение он придавал моральной силе в процессе создания нового общества. С этой точки зрения, если отбросить нелепое, аскетическое выражение идеи Толстого, она имеет свое разумное зерно. Без нравственного признания человеческого достоинства женщины не только в общественной деятельности, но и в браке, ей не уйти от унижения, вызванного боязнью потерять свою призрачную власть над мужчиной и связанного часто с потерей здоровья. Ни право, ни его материальная гарантия, если она действительно имеется, сами по себе еще не решают вопроса до конца, а в иных случаях даже осложняют его. Независимость женщины – это ее сила, но всякая сила может обратиться в слабость. Чтобы этого не случилось, здесь, как и в других областях жизни,

необходимо еще одно условие – развитие новой человеческой нравственности, и недостаток ее нельзя заменить никакими фразами.

В этом смысле Толстой не ошибался. «Ну, и вот освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на нее как на орудие наслаждения, так воспитывают ее и в детстве и общественным мнением. И вот она все такая же приниженная, развращенная раба, и мужчина все такой же развращенный рабовладелец».

Даже после того как общественное богатство полетится рекой и узкий горизонт всякого права останется позади, проблема, поставленная «Крейцеровой сонатой», не утратит своего значения. Только очень наивные люди могут думать, что драматическое содержание жизни когда-нибудь совершенно исчезнет и общество превратится в стадо сытых, довольных собой пингвинов. Коммунизм Маркса и Энгельса вовсе не учит такому вздору. Мы надеемся, что исчезнет грубый вещественный характер человеческих отношений, но тем более вырастет наша чувствительность ко всякому нравственному конфликту.

Пушкин был очень гуманным человеком, он обошелся со своей крепостной любовницей Ольгой Калашниковой хорошо, он сделал для нее все, что можно было сделать согласно понятиям его времени. Но уже в наши дни у людей с развитым нравственным чувством такие конфликты решаются гораздо сложнее, и в человеческом смысле они переживаются тем более глубоко и чисто, чем менее замешаны в них вещественные и правовые отношения, чем более равным человеком является женщина.

Здесь, собственно, едва ли не главный пункт наших расхождений с Иосипом Видмаром. Он толкует о «постоянных чувствах человечества». Общественные идеи, классовые отношения, политика – все это для него лишь преходящая, временная, ограниченная сторона человеческой жизни, задевающая искусство, но далекая от его

сердцевины – эстетического качества. Само по себе это драгоценное качество безусловно и вечно.

Существует, однако, другой взгляд, изложенный в классических произведениях марксистской литературы. С этой точки зрения нет иного пути к вечному и безусловному, кроме той мучительной стези, которая ведет через ограниченные условия времени. Чтобы затронуть «постоянные чувства человечества», нужно быть сыном своей эпохи, своего народа, своего класса, защитником определенных взглядов, борцом своей партии, хотя все это неминуемо влечет за собой и некоторые преходящие черты. И. Видмар то заботится о том, чтобы мы не перешагнули отведенного нам предела (в нашем стремлении к более глубокому отражению действительности), то рвется в облака. С одной стороны, полная относительность различных общественных позиций, более или менее *значительных*; с другой – не менее полное отрицание общественной основы искусства, попытка вынести «постоянные чувства человечества» за скобки истории. Неорганическая смесь этих разнородных начал образует главное содержание литературных взглядов автора заметок «Из дневника». И в довершение картины все это украшено модным налетом иррационализма. Как можно при этом ссылаться на Ленина – трудно себе представить; это одна из загадок нашего времени, но, кажется, И. Видмар не одинок.

В статьях Ленина о Толстом перед нами другая теория. Здесь вечное не отделено китайской стеной от исторического. Для Ленина непреходящие художественные открытия Толстого являются выражением определенного взгляда на жизнь. В этом смысле, если хотите, Толстой как художник был человеком партии. Он иногда и сам говорил о громадной роли убеждений для художественного творчества. Так, например, одна из записей В.Г. Черткова (20 мая 1894 года) гласит: «Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение

к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение. В известные годы писатель может даже до некоторой степени жертвовать отделкой формы, и если только его отношение к тому, что он описывает, ясно и сильно проведено, то произведение может достичь своей цели».

И. Видмар знает только одну сторону противоречия – когда произведение художественно вопреки убеждениям писателя. Лев Толстой с полным основанием указывает на другие примеры – когда произведение художественно силой, так сказать, горячих и определенных убеждений его творца; это достигается даже вопреки несовершенству его приемов, которое может быть сознательным. Множество фактов истории и современности подтверждает наблюдение великого писателя.

Правда, Толстой не понимал своей действительной роли в общественной борьбе и относился вполне отрицательно к вмешательству политических убеждений в область искусства, хотя образы его нередко выступают в самом определенном и ярком политическом освещении. Но благодаря этому недостатку сознательного понимания сильная сторона Толстого не выигрывает, а теряет. Она теряет повсюду, где исторически самобытное содержание его взгляда на жизнь растворяется в метафизике вечных моральных проблем. Чтобы понять эту связь, вернемся еще раз к повести «Крейцерова соната», в которой с особой наглядностью выступает общественная позиция Толстого со всеми ее противоречиями.

Главное направление мысли автора «Крейцеровой сонаты» – это демократическая критика либерализма. Прологом и поводом к исповеди Позднышева служит разговор в железнодорожном вагоне. В нем участвуют два представителя «передовой точки зрения» – адвокат,

разговорчивый человек лет сорока с аккуратными новыми вещами, и некрасивая немолодая дама. Едут они, должно быть, по бракоразводному делу этой дамы, потому что ей так и не терпится высказать свои взгляды на «эмансипацию женщины». Взгляды ее – это, собственно, так называемая теория свободной любви, сущность которой участник беседы, старый купец в ильковой шубе и картузе с огромным козырьком, выражает довольно просто: «На вот тебе твои рубахи и портки, а я пойду с Ванькой, он кудрявей тебя».

Если в изложении курящей дамы буржуазные взгляды на семью и брак выступают с их анархической стороны, то адвокат представляет дело в более солидном либеральном освещении. Он ссылается не только на принципы естественного права, но и на практику жизни – фактическое соединение половой близости и гражданского союза. «Все человечество или большинство его живет брачной жизнью, и многие честно проживают продолжительную брачную жизнь».

Из ненависти к либерализму Толстой готов, скорее, согласиться с купцом, защищающим старый брак, основанный на церковном благословении и страхе жены перед мужем. По крайней мере, речь купца кажется разумной и полной достоинства по сравнению с кривляньями дамы и краснобайскими фразами ее адвоката. Но Толстой не может скрыть от читателя и другую сторону дела. Ведь этот набожный купец, не забывающий перекреститься, когда поезд тронулся, здесь же, в вагоне, совсем недавно рассказывал приказчику про былые свои кутежи в Кунавине и про такие штуки, которые можно было поведать только шепотом.

Среди участников этого разговора отсутствует важное действующее лицо, но мысль автора часто с надеждой и сочувствием обращается к нему. Это – мужик. Он затронут потоком новых отношений, но в общем еще сохранил устои патриархальной нравственности. К этому, впрочем, его вынуждают суровые условия жиз-

ни. Мужик питается хлебом и квасом, он не употребляет столько мяса и другой возбуждающей пищи, как люди обеспеченные. Он не занимается гимнастикой, а делает нештучную тяжелую работу. Оттого ему не до чувственных эксцессов. Дети нужны мужику для хозяйства, их болезнь и смерть он принимает с покорностью, как явление неизбежное: «бог дал, бог и взял».

По всему видно, что Толстому не безразлична судьба этого угнетенного класса. Его мысль, насыщенная ненавистью к паразитическому существованию господ, ведет читателя, желающего узнать, в чем состоит действительно передовая точка зрения на брак и семью, *от либерализма к демократии*. Правда, с другой стороны, мысль Толстого обращена в прошлое, к тому, что объединяет мужика с купцом, «живым Домостроем», по определению курящей дамы. Но под влиянием горячего демократизма толстовской критики мы часто даже не замечаем его патриархально-религиозной точки зрения, подобно тому как никто не будет ставить в вину человеку, если он скажет, что солнце взошло, хотя Коперник и Галилей давно доказали, что этого не бывает. Здесь ограниченная сторона – неизбежная дань исторической позиции Толстого. Зеркалом русской революции Ленин назвал его именно потому, что в нашем революционном движении стихийно принимали участие миллионы людей, рассуждающих по типу «бог дал, бог и взял».

Но, развивая свою патриархально-религиозную точку зрения до превращения ее в систему непротивления злу насилем, Толстой теряет конкретную почву под ногами. От нарисованных им реальных отношений он удаляется в царство вечных истин. Вот здесь, где нет уж ничего, кроме этой нравственной абстракции, горячее революционное содержание его крестьянского взгляда на жизнь бледнеет, и великий писатель становится, по выражению Ленина, «идеологом мещанства»<sup>4</sup>. Здесь

---

<sup>4</sup>Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 320.

автор «Крейцеровой сонаты» не так далек от столь презираемых им либералов вроде проезжего адвоката и его дамы, а эти господа, по всей вероятности, не отказались бы признать в нем «великого богоискателя» и «голос общественной совести».

Если говорить о сознательных выводах, то все возмущение Толстого против либеральной и анархической фразы о свободе женщины, преувеличенное до отрицания половой любви, до вечной ненависти к телу, оканчивается ничем. Философия истории, которую излагает Позднышев, а затем и сам Толстой от своего собственного имени в «Послесловии», то есть бесконечное стремление к недостижимому идеалу целомудрия, даже в деталях совпадает с обычной для либерализма второй половины девятнадцатого века теорией постепенного прогресса. Насколько беспощаден Толстой как моралист в своей отвлеченной полемике против пола, настолько же умеренной является его теория на практике, если продумать все ее последствия. Не беспокойтесь, род человеческий не прекратится, ибо полное воздержание доступно только немногим аристократам целомудрия. «Кто может вместить, да вместит». Что касается остальных, то они все равно будут грешить. Нужно только относиться к этому с омерзением.

Другими словами, Толстой возводит в правило жизни то отвратительное состояние, которое в ранней юности испытал Позднышев: «Я ужасался, я страдал, я молился и падал». Брак – это свинство, но в нем также могут быть свои градации – лучше пасть однажды, чем много раз. Если так, то нельзя отвергать и посетителей домов терпимости. Кто посещает их один раз в месяц, может считать себя выше того, кто ездит на Трубу или на Грачевку каждую неделю. Итак, в сущности говоря, все остается по-старому.

Пример «Крейцеровой сонаты» показывает, что противоречие между творчеством и «направлением мысли» Толстого в конечном счете сводится к более глубокому

противоречию в самом «направлении». Борются между собой две тенденции. Ненависть к буржуазному строю и его лицемерной свободе делает Толстого сторонником патриархальной народной жизни, а реакционная форма, которую неизбежно получает при этом толстовская критика цивилизации, не проходит бесследно для ее демократического содержания. Она ослабляет эту критику, делает ее приемлемой для ненавистной Толстому партии, защищающей грязные нравы богатых классов посредством красивых фраз и научных софизмов. Но это только одно из возможных решений противоречия. Другое решение там, где Толстой выступает перед нами во всей силе своей гениальной личности. Там он великий художник, и созданные им картины жизни опровергают его же собственные, слишком узкие или прямо реакционные взгляды.

Теория И. Видмара интересна в одном отношении. Она наглядно показывает, что ходячие представления, разделяющие *мысль* и *творчество* писателя на два самостоятельных потока, приводят к самым уродливым выводам. Но такое истолкование статей Ленина о Толстом не имеет ничего общего с их подлинной тенденцией. И. Видмар неуважительно отзывается о литературных взглядах Г.В. Плеханова, а между тем стремление провести слишком строгую грань между Толстым-художником и Толстым-мыслителем принадлежит, скорее, Плеханову. У Ленина *водораздел* между двумя сторонами противоречия в деятельности Толстого *проходит по другой линии*. По какой же?

Вернемся к нашей аксиоме. В основе художественной ценности произведения искусства лежит истина его содержания. Если идея ложна, а произведение все-таки художественно, это может означать, что мы неправильно перевели его действительное содержание на язык мысли. Такой иллюзии часто способствуют сам художник и его эпоха. Однако не мысль противостоит здесь художественному обаянию. Водораздел проходит

между *действительным* и *формальным* содержанием творчества писателя.

При внимательном чтении статей Ленина о Толстом становится ясно, что именно в этом заложена их основная тенденция. Если подойти к литературной деятельности Толстого с формальной точки зрения, то нас поразит реакционность и ложность ее программы, которая, впрочем, не является даже оригинальной. Но так не может подходить к явлениям жизни человек, называющий себя марксистом. Истина всегда конкретна. Сопоставляя содержание творчества и всей деятельности Толстого с русской революцией, с такой важной ее чертой, как стихийное движение миллионов малосознательных и патриархальных крестьян, Ленин приходит к выводу, что эта программа является только реакционной формой, в которой заложено серьезное и притом демократическое содержание. Разумеется, это *действительное* содержание находится в противоречии с реакционной формой его проявления, но само по себе оно играет решающую роль. Отсюда возможность такой гениальной силы в произведениях Толстого.

Для Ленина вопрос об оценке Толстого – это вопрос о роли крестьянства в русской революции. Крестьянские идеи насчет социализма были реакционны, но это совсем не та реакционность, которую проявляла либеральная буржуазия, стоявшая за политику реакционных расправ в демократической революции. «Сравнивают аршины с пудами»<sup>5</sup>, – говорил Ленин о таких сравнениях. Он напоминает русскому читателю мысль Энгельса: ложное с формально-экономической точки зрения может быть истинным в свете всемирной истории. С формальной точки зрения крупные помещичьи экономии графа Бобринского прогрессивны, с формальной точки зрения аграрные утопии крестьянства реакционны.

---

<sup>5</sup>Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 225.

Но так рассуждать нельзя. Нужна была гениальность Ленина, чтобы увидеть (вопреки всем прогрессивным фразам меньшевиков, даже таких, как Плеханов), что знаменитый тезис крестьянских депутатов Думы «земля ничья, земля божья» есть только до крайности наивная и отсталая форма выражения одной из самых революционных идей буржуазной демократии – национализации земли.

Итак, нельзя мерить серьезные явления жизни масштабом формальной логики, нельзя судить о них по внешней программной их стороне, по вывеске. Нужно отличать *действительность от риторики*, как не раз говорили революционные демократы прошлого века. Учение марксизма в колоссальной степени расширило нашу способность видеть это различие во всяком конкретном деле. Нельзя, например, понять революционную роль национальных движений, если судить о них на основании формального смысла программ и мировоззрений. Религия реакционна – это так. И все же многие католические и протестантские деятели – наши друзья, а многие враги мира и демократии – явные безбожники. Значит ли это, что «направление мысли» не играет роли в политике, что политика – по ту сторону добра и зла, истины и заблуждения, как искусство в теории И. Видмара? Неправда. Это значит, что истинное направление мысли можно узнать, только сравнивая эту мысль с ее *действительным содержанием*.

Ленин писал: «Стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на месте полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян, – это стремление красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции, и несомненно, что идейное содержание писаний Толстого гораздо больше соответствует этому крестьянскому стремле-

нию, чем отвлеченному «христианскому анархизму», как оценивают иногда «систему» его взглядов»<sup>6</sup>. Таким образом, речь идет не только о чисто художественной стороне. Водораздел проходит через все мировоззрение писателя. Христианский анархизм, то есть система толстовства, не исчерпывает даже *идейного содержания* общественной деятельности Л.Н. Толстого.

Конечно, во всяком деле внешняя сторона легче выражается в общих формулах, системах и выводах. Это язык абстракции, следовательно, язык мысли. Но это не значит, что всякая мысль есть абстракция; это не значит, что мысль по природе своей враждебна жизни. Вините в этом не мысль, а только ее ограниченную сторону, недостаток конкретного содержания.

*Антонов есть огонь,  
Но нет того закону,  
Чтобы всегда огонь  
Принадлежал Антону.*

Лучшим доказательством слабости теории искусства И. Видмара является то обстоятельство, что противоречие между «направлением мысли» и «творчеством» встречается не только в литературе, но и в таких областях, как философия, политическая экономия, теория социализма. Нет никакой принципиальной разницы между тем, что Энгельс писал о «победе реализма» над реакционными убеждениями Бальзака, и тем, что он говорит о противоречии между *методом* и *системой* Гегеля в книге «Людвиг Фейербах».

Это общеизвестный пример. А вот замечание Маркса в письме к Максиму Ковалевскому (апрель 1879 года): «Сверх того, необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении»<sup>7</sup>. Маркс применяет это различие к системе физиократов. Вся внешняя

<sup>6</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 211.

<sup>7</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 287.

сторона их учения носит, так сказать, феодальный характер. Напротив, действительное его содержание состоит в обосновании нового, капиталистического способа производства. «Этикетка системы взглядов отличается от этикетки других товаров, между прочим, тем, что она обманывает не только покупателя, но часто и продавца. Сам Кенэ и его ближайшие ученики верили в свою феодальную вывеску, подобно тому как наши ученые-педанты верят в нее до сих пор»<sup>8</sup>.

Что этикетка системы часто обманывает самого продавца, мы очень хорошо знаем на примере таких писателей, как Бальзак или Толстой. В том же письме к Ковалевскому Маркс ссылается также на историю философии: «Это справедливо даже для философских систем: так, две совершенно различные вещи – то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности составляет этот краеугольный камень»<sup>9</sup>. Другими словами, действительное содержание и формальный смысл данной философской теории, выраженный в сознательных выводах ее творца, не всегда совпадают. Такое расхождение не только вообще возможно – оно иногда принимает характер резкого противоречия. На этом основании кто-нибудь может, пожалуй, сказать, что «направление мысли» и «философские симпатии» не играют существенной роли в самой философии. Предоставим читателю судить о том, насколько остроумны такие выводы.

Вопрос, поднятый И. Видмаром, имеет, разумеется, много других сторон. Но для начала достаточно. Читатель устал от наших примеров; попробуем сделать из них некоторые общие выводы.

Во-первых, чудо искусства нельзя отделять от мысли художника. В нем нет ничего иррационального, ничего

---

<sup>8</sup>Маркс К, Энгельс Ф. Соч., т. 24, с. 405.

<sup>9</sup>Там же, т. 34, с. 287.

такого, что было бы несоизмеримо с мышлением, чего нельзя было бы перевести на язык мысли с ее обязательными критериями истины и заблуждения, передовых и отсталых идей. Не всякая мысль может быть изложена в поэтической форме, но то, что приняло эту форму, всегда имеет в своей основе мысль, если даже она осталась неясной для самого художника. Я старался подтвердить это старое правило примерами из Толстого. И пока И. Видмар не приведет таких примеров, которые могут доказать обратное, его эстетическая теория будет висеть в воздухе.

Во-вторых, для материалистического анализа перевести формы искусства на язык мысли – это значит понять объективное содержание действительности, которая отразилась в творчестве художника. Действительность всегда богаче мысли, поэтому конкретное содержание духовного творчества – не только в искусстве, но и в науке – нельзя свести к сумме абстрактных выводов. На этом основании И. Видмар считает возможным писать о таинственной силе искусства, недоступной нашему сознательному анализу. Однако такая иллюзия основана на смешении понятий. Суть дела не в *бессознательности*, а в *действительном содержании*, которое мысль черпает из окружающего мира. Прикосновение к действительности образует источник силы писателя, но зачерпнуть из этого источника не так просто, хотя он у всех перед глазами. Вспомните историю Колумбова яйца.

В-третьих, художественные достоинства произведения искусства всегда соответствуют его положительному историческому содержанию. Это равенство может проявляться в форме очевидного неравенства или противоречия. Такова судьба нашего грешного мира, мира природы и общества, в котором даже «постоянные чувства человечества» подвержены законам диалектики. Бывают гениальные художники с реакционным мировоззрением, но не бывает искусства, безразличного к революционному или реакционному направлению

мысли. Когда гениальность художника торжествует над его собственным заблуждением, это значит, что истина сильна, особенно в искусстве, а вовсе не то, что хочет доказать И. Видмар, то есть что она бессильна в этой стране чудес.

Может быть и так, что воля к правде, заключенная в самом таланте художника, недостаточна, и его ложным взглядам удалось победить объективную логику дела, но в таком случае произведение полностью или в отдельных частях лишается своего обаяния, и тогда купаться в источнике жизни, по красивому выражению И. Видмара, читатель уже не может. В обоих случаях правило, согласно которому художественная ценность произведения искусства находится в прямой зависимости от его идейного содержания, в конечном счете торжествует.

В-четвертых, нельзя относить художественное достоинство к постоянным ценностям, а общественное содержание отсылать в низшую область исторически ограниченного и преходящего. На деле и художественная форма, и общественные идеи, то есть обе стороны этой грубо намеченной противоположности, имеют свое безусловное содержание и свои преходящие черты. Сила Толстого, как величайшего художника, возрастает в огромной степени именно там, где его «крестьянский голос» звучит в пределах своего диапазона. Здесь, по словам Ленина, его нельзя судить только с точки зрения современного рабочего движения и современного социализма. Здесь он сам по себе, и ему может позавидовать – без унижения для своей общественной позиции – любой современный писатель. Но Толстому нечего завидовать там, где он пытается выйти из своей роли, столь счастливо найденной, и превратиться в учителя жизни, стоящего над схваткой. В таких случаях голос его звучит фальшиво, и «постоянные чувства человечества» обращаются к нам своей дурной стороной как собрание общих мест. Такая вечность в произведениях Толстого давно устарела, и в этих пределах – не опасаясь попасть

в положение сознательной ослицы, которая считает себя выше Валаама, – его литературную деятельность можно судить по всей строгости закона.

Во всяком противоречии есть две стороны, и эти стороны могут соединиться так, что выйдет, говоря словами Ленина, «симфония» или, наоборот, «какофония». Гибкая, подвижная, но определенная грань между двумя направлениями, двумя формами единства противоположных сторон всегда существует. Наша обязанность не рубить живое явление надвое, как поступает И. Видмар, а найти ту реальную грань, где безусловное и ограниченное, вечное и преходящее расходятся между собой, где недостатки, связанные с достоинствами, превращаются в нечто самостоятельное, резко противоположное целому и разрушающее его, – одним словом, в какофонию.

Найти эту грань в каждом отдельном случае есть дело конкретного анализа. Существует и общий закон, управляющий отношением сильных и слабых сторон художественного произведения в связи с внутренней логикой его содержания. Но мы здесь не будем говорить об этом. Разумному читателю нужно дать возможность подумать, а неразумного и особенно злонамеренного читателя не следует искушать более тонкими сюжетами.

Очень может быть, что неудачная попытка истолкования Ленина является для автора статьи «Из дневника» только эпизодом на пути от предрассудков современной западной эстетики к марксизму. Такая возможность не исключена, и если она осуществится, то все друзья югославской литературы будут этому рады.

---

## О ПОЛЕМИКЕ С И. ВИДМАРОМ.

---

(Из письма<sup>1</sup> Мих. Лифшица –

---

Н.Я. Берковскому, 27.III.1957)

---

Дорогой Наум Яковлевич!

Вернувшись из Кисловодска, я нашел у себя Ваше письмо и хочу поблагодарить Вас за доброе суждение о моей статье. Это верно, что я высказываюсь слишком решительно на тему о сводимости художества к мысли. Мне хотелось дать выход своему отвращению к обычной болтовне о «специфике искусства» и немного подразнить всякую сволочь, вроде Эльсберга. Вы правы, что у меня выводится прямая линия между художественным мышлением и критикой, а дело обстоит не так просто. Но я не стал бы высказываться столь решительно, если бы в моем парадоксе не было довольно большого запаса правды, что допускает известную стилизацию.

Если я не ошибаюсь, Ваши возражения не совсем справедливы. Извлечение квадратного корня – дело легкое, ибо существовал Герон и существовали десятки других оригинальных математиков древних и новых времен. Точно так же после анализа «Евгения Онегина», сделанного Белинским, каждый преподаватель литературы – с большим или меньшим блеском – может его повторить. Разница с алгеброй, конечно, есть. Там речь идет о числах, количествах, т.е. о чем-то абстрактно правильном, а в литературе из каждого произведения корень приходится извлекать по особому закону, так как

---

<sup>1</sup>Копия этого и еще двух писем Мих. Лифшица к Н.Я. Берковскому переданы в архив Мих. Лифшица Л.С. Дубшаном. Публикуется впервые (сост.).

здесь речь идет о явлениях в высшей степени конкретных. Поэтому в литературе правила для извлечения корней хотя и существуют, но применение их не всякому доступно. Однако принципиальной разницы между оригинальным анализом Герона и столь же оригинальным анализом Белинского нет. Различие только в том, что все конкретное нельзя выразить посредством отвлеченных правил математического типа. Чтобы несколько приблизиться к выражению конкретного сама математика сближается с философией.

Но отсюда вовсе не следует, что конкретное вообще нельзя выразить посредством мысли. Выразить можно, только мысль должна быть конкретной, а конкретная мысль требует если не таланта, то, во всяком случае, оригинальности мышления. Я сделал в статье специальную оговорку насчет того, что перевод эстетического содержания на язык мысли далеко не простое дело. Думаю, однако, что дело это не более сложное, чем, например, конкретный анализ экономических явлений в духе Маркса. Конечно, критику надлежит иметь художественное чутье, что не обязательно для самого оригинального экономиста. Можно, однако, иметь большое художественное чутье и не быть критиком, т.е. не обладать способностью переводить данное содержание на язык мысли, а это и есть способность конкретного мышления.

Другое дело – вопрос о самом эстетическом содержании, как оно выражается в голове художника или воспринимающего субъекта: насколько и в каком смысле оно само является мышлением? Вам хорошо известно, что об этом написано немало. Я, конечно, не хотел да и не мог пускаться в такие дебри эстетики. Но, может быть, стоило более определенно обозначить различие между двумя сторонами дела – возможностью перевести эстетическое содержание искусства на язык мысли в процессе критического анализа и отношением этого содержания к мышлению вообще вне и независимо от всякой критики. (...)

*Мих. Лифшиц*

---

# ЗАМЕТКИ О ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЕ, С. ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ, В. МАЯКОВСКОМ, СОВЕТСКИХ ПОЭТАХ.

---

(Из писем Мих. Лифшица –  
В. Досталу<sup>1</sup>, 1964)

---

(12. XI. 1964 г.)

...Вы меня спрашиваете, как я отношусь к Мейерхольду и Эйзенштейну. Мейерхольд мне ничего плохого не сделал; я работал когда-то в его театральном институте, преподавал философию. Мне недавно напомнили, что в тридцатых годах я читал перед труппой театра доклад о «Борисе Годунове» Пушкина, которого они собирались ставить. И Мейерхольд, и супруга его Зинаида в самых лестных выражениях оценивали сей вклад в их дело. Но даже мученичество Мейерхольда не может заставить меня забыть, как сам он, захватив в свои руки палку, в качестве главы театрального отдела Наркомпроса первых лет революции творил черт знает что. Эти «левые» не стеснялись называть своих противников в искусстве врагами пролетариата, преследовали их всячески. Я мог бы привести много фактов тех лет. А в изобразительном искусстве? Разве не их преследованиям обязаны мы потерей выдающихся, ценнейших представителей старой культуры,

---

<sup>1</sup>Достал Владимир – чехословацкий эстетик, впервые опубликовавший в 1964 году в пражском журнале «Эстетика» эссе Мих. Лифшица «Почему я не модернист?» (сост.)

таких как Александр Бенуа, Добужинский, Чехонин, Билибин и многих других замечательных художников XX века, которыми будет со временем, я думаю, скоро, гордиться русская культура<sup>2</sup>? Да, есть разное в XX веке! Есть культура тончайшая, насыщенная знанием всей мировой традиции, хотя, быть может, и не такая продуктивная, как то, что было создано в более ранние эпохи. Но это знание, эта традиция, эта тонкость нам необходимы для того, чтобы избежать худшего, для того, чтобы новые народные силы росли наиболее быстрым и благородным путем. И есть другая культура, если

---

<sup>2</sup>Когда Мих. Лифшиц стал действительным членом Академии художеств СССР (в 1975 г.) он добился полной официальной «реабилитации» и признания этих художников. Более того, ориентация на «Мир искусства» стала почти официальной художественной программой Академии.

В статье «Метафизическое алиби советского марксизма» («Политический журнал», 2008, № 10) С.Н. Земляной пишет: «в художественных предпочтениях Лифшиц был достаточно противоречив: в своей антимодернистской публицистике он нередко цитировал авангардистский философско-сатирический роман Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» и высоко ценил близкого к экспрессионизму художника Василия Чекрыгина (объединение «Маковец»)). В свое время я рассказал Д.Г. Гутову об одном телефонном разговоре с Мих. Лифшицем, когда на мой вопрос, кого он ценит в советской живописи, Михаил Александрович назвал три имени: М. Нестерова, А. Пластова и, кажется, В. Чекрыгина. Если версия о том, что Мих. Лифшиц высоко ценил В. Чекрыгина обрела реальность с моей «легкой руки», то должен напомнить, что разговор был телефонный, я мог что-то неверно понять или плохо расслышать – считаю это замечание не лишним, поскольку в известных мне текстах Мих. Лифшица я не встречал «высокой оценки» В. Чекрыгина.

Несомненно, впрочем, что Мих. Лифшиц высоко ценил творчество Ф. Кафки, портреты Ван Гога, называл в своих опубликованных работах Ш. Бодлера гениальным поэтом – и при этом приводил его в пример как первого сознательного декадента. Однако никакого противоречия в позиции Мих. Лифшица тут нет: таково противоречие самой реальности, более того, анализ этого реального противоречия находится в центре всех работ Мих. Лифшица о модернизме (сост.).

можно так называть ее, ибо речь идет о нигилистической истерике последних стадий декадентского искусства, переходящего в открытую проповедь варварства, в преклонение перед незнанием, грубым насилием. Это худший вид интеллигентщины и, притом, опаснейший для нас, ибо он потворствует темноте, неразвитости, элементарному недостатку культуры. Разве из этого можно сделать что-то серьезное, растянуть это надолго, ввести в академические рамки, если даже признать, что такая истерика на время оправдана?

Я прекрасно понимаю сценическое движение против мещанского иллюзионизма в театре XIX века, возвращение к «комедии дель арте» и т.п., но все это должно иметь свои границы – не далее Вахтангова и Завадского, двух выучеников МХАТа, пошедших дальше в направлении условности. Цирк Мейерхольда – это уже плоть от плоти варварской истерии, это не умный взгляд на мировую культуру с современной точки зрения, а попытка стать дикарем, пойти в дураки, прикинуться тупицей, потому что в тупости счастье. Нет, на этом далеко не уедешь! Так называемая «современность» двадцатого века есть не что иное, как самый крайний примитивизм, мечта о возвращении к полному идиотизму, отсутствию интеллекта и в пределе – к немыслящей материи. Автомобилизм, спорт, реклама, цирковые номера – весь набор сигналов этой современности рассчитан именно на войну против духа. Однако надутая мускулатура этой новой не-интеллектуальной жизни – такая хилая, фальшивая, такой вздор!

Об Эйзенштейне скажу, что это тоже сомнительная величина. Хорош был «Потемкин», если выбросить из него экспрессионистские мелькания и другие дешевые эффекты. А «Александр Невский» и «Иоанн Грозный» это уже нечто совершенно «нордическое», а вовсе не коммунистическое. Явный путь от ультра-левизны к тому, что из этого начала неизбежно, по тенденции своей, растет. Жил бы он в Китае, и снимал бы уже фильмы из жизни Конфуция...

(16. VII. 1964 г.):

...Маяковского я считаю значительной и до сих пор не понятой фигурой, представителем анти-поэзии, доведенной до гиперболических размеров. Его несчастью я сочувствую, его программу – отвергаю. Багрицкий это мелочь. В Есенине что-то есть, но в целом – слишком мало и слишком однообразно. Больше поэзии в прежнем смысле, чем у Маяковского, и меньше значительности. С точки зрения формы (а форма – то же содержание в его наиболее широком, всеобщем разрезе), мне кажутся серьезными поэтами Мандельштам и Заболоцкий (не говоря, конечно, о Блоке и некоторых других символистах). В самом прямом и основательном смысле мой поэт – Твардовский, но я пожелал бы ему, при всей реальности его содержания, больше вкуса и протекающей отсюда краткости. Много двойственного, от духа поэзии, большого коммунистического содержания – и от мира сего. Чтобы стать настоящим крестьянским поэтом, ему, может быть, не хватает графского происхождения, как у Толстого. Это, разумеется, шутка.

---

# ЗАМЕТКИ<sup>1</sup> О РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА

---

## «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

---

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», опубликованный спустя тридцать лет после того, как он был написан, произвел большое впечатление на нашу читающую публику. О нем много пишут и еще больше говорят. Некоторую роль в этом успехе играет внешняя сторона: «Мастер и Маргарита» – роман фантастический, необычный и в этом отношении является, так сказать, прямой противоположностью литературных произведений, изображающих и отражающих повседневную жизнь различных слоев населения нашей страны – тружеников деревни, научных работников, парикмахеров и других ответвлений нашего общественного древа. А все необычайное имеет свойство привлекать наше внимание, особенно если долго и настойчиво долбить в головы людей что-то совсем обыкновенное.

Несомненно, что главный интерес искусства для человека представляет изображение окружающей его реальной действительности. У одного старого китайского мудреца спросили, что легче изображать – чертей или что-то реальное. «Конечно, чертей» – ответил [он]. Но отсюда следует, что хорошо изобразить чертей, так чтобы они были как живые и казались реальными, еще труднее.

---

<sup>1</sup> Публикуются впервые. Заметки хранятся в архиве Мих. Лифшица, в папке № 245 «М. Булгаков. «Мастер и Маргарита» [1967 г.]. Вероятно, они представляют собой наброски задуманной Мих. Лифшицем статьи. (Сост.)

М. Булгаков привел в движение в своем романе целый учебник демонологии давно прошедших времен. В его романе действуют сам Сатана под именем Воланда, который в сопровождении (...). Черти, совершенно естественно чувствующие себя в Москве! Люди, являющиеся специалистами по всему правильному или чувствующие себя таковыми, могут высказывать некоторое беспокойство. Что автор хотел этим сказать, на что он намекает, нет ли у него какого-то особого намерения? Мало того, что основы научного атеизма нарушены в его произведении, он касается работы советских учреждений в самых вольных ракурсах и слишком легко обходится с такими сторонами жизни, которые требуют сугубой серьезности. Фантастика М. Булгакова несомненно имеет смысл и, кажется, довольно глубокий, но сама по себе она темна и допускает самые различные толкования.

Не беспокойтесь! «Все будет правильно...» Это сказал в романе М. Булгакова сам Сатана, чья природа, как известно, состоит именно в том, чтобы вредить и пакостить. Говорит он это прекрасной женщине по имени Маргарита Николаевна, которая, несомненно, произвела на него впечатление. Женщине обаятельной, живой, умеющей себя держать с достоинством и грацией настоящей королевы, немного ведьме, ибо хорошей женщины без этого не бывает. Надо сказать, Маргарита описана автором с таким живым вниманием, что невольно угадывается в ней действительное лицо и видно, что автор, вошедший в рамку своего романа под именем Мастера, как прозвала его любимая женщина, та самая Маргарита, о которой идет речь, был не дурак в своем выборе. Вот только прозвище (слово) «мастер», которым он наградил себя, мне не нравится. В нем запечатлелось какое-то ходячее представление тридцатых годов, когда критик Латунский, прескверный пакостник, считавшийся до того времени диктатором в области идеологии, получил щелчок (отставку), и ему было указано, что нам нужно мастерство, ибо только писатель на своем удивительном

профессиональном станке может взять предложенные ему идеи и выточить из них что-то настолько удивительное, что любой человек засмотрится и незаметно для себя усвоит самые идеи. Короче, слово «мастер» вызывает у меня ассоциации банальные, если даже не тошнотворные. Но это только слово, которое по закону времени прилипло к роману М. Булгакова, а сам он совсем не таков.

Итак, поверим на слово Сатане, что все в этом романе будет правильно. Однако фантастика романа «Мастер и Маргарита» может вызвать сомнения и с другой, более серьезной стороны. Нынче летом я спросил у одного замечательного знатока литературы всех времен<sup>2</sup> его мнение об этом романе. Он мне признался в том, что эта фантастика кажется ему слишком темной. «Когда я читаю Э.Т.А. Гофмана, я понимаю, о чем идет речь, здесь же много, слишком много волшебных образов, не имеющих, видимо, никакого значения, доступного обычному истолкованию». Правда, человек этот читал «Мастера и Маргариту» только в переводе на один из иностранных языков, а это может иметь в данном случае некоторое значение.

Конечно, разница между фантазией М. Булгакова и романтическим воображением Э.Т.А. Гофмана существует. Но я, кажется, взялся бы сказать несколько слов в защиту автора «Мастера и Маргариты» (нашего романа). Действительно, прямого и однозначного смысла каждой волшебной фигуры, являющейся на экране его романа, подыскать трудно. Тут, видимо, приходится иметь в виду весь поток или, как говорят физики, весь «ансамбль» этих образов. Тот человек был бы крайне наивен, кто принял бы фантастику М. Булгакова в первой интенции, как принято говорить у современных западных [философов], или, проще говоря, в наивном, естественном смысле, даже с примесью гофмановской иронии и сопоставления с прозой реальной жизни. Нет,

---

<sup>2</sup>Речь идет, по всей вероятности, о Георге Лукаче. (Сост.)

далеко от этого! Теперь такая позиция художника была бы просто невозможна, то есть фальшива. Между тем, все что хотите, – никакой фальши в фантастическом мире М. Булгакова нет. Вопреки мнению старого китайца он доказал, что чертей изображать не легче, чем реальные персонажи, если, конечно, подойти к этому делу с достаточной серьезностью.

Фантастический мир М. Булгакова нужно понимать не в первой, а во второй интенции. Его образы не имеют прямого значения в реальном мире и ни на кого не намекают, никакой подозрительной аллегии в себе не содержат. Более того, они исполнены часто в такой намеренно олеографической манере, они так детски, до банальности романтичны, в них столько голубых и розовых красок, столько неправдоподобного и без адского пламени, что [они] сами говорят читателю – никоим образом не принимай нас всерьез, иначе ты будешь дурак дураком. В самом деле, Булгаков взял всю бутафорию романтики, в которую давно уже нет ни веры, ни полуверия, так что даже смесь возвышенного с иронией была бы здесь уже недостаточна, и чем более ясно понимающему читателю, что все это лишь бутафория, даже банальность, тем более свободно чувствует себя собственная мысль писателя, выражающая реальное чувство, его утомленный, но горящий ярким пламенем лиризм.

Отсюда – к полету Маргариты, никакого смысла не имеющему. Тут и берег Днепра, киевские ведьмы или какое-то детское воспоминание автора. Но как же без вальпургиевой ночи.

А рыцари в последней сцене... Где видел эту картину Булгаков? Это не апокалипсические всадники Альбрехта Дюрера и даже не подражания этому у Шнорра или Каульбаха, немецких романтиков. Нет, это скорее сцена, написанная кистью Бёклина или Штука, основателей стиля модерн, псевдо-монументального стиля конца прошлого века, – слово, которое наши образованные товарищи так часто смешивают с модернизмом, хотя в из-

вестном смысле это прямо противоположные явления. Может быть в детстве, которое должно было протекать в первом десятилетии нашего века, Булгаков видел что-нибудь подобное, видел по соседству с готическими люстрами и поддельными витражами купеческого стиля. Нет, в его романе это совсем не пошло. Не пошло потому, что согрето искренним чувством, может быть именно детским воспоминанием, хотя само по себе эстетически ложно, символично... Не верьте доступности этого символизма, вот что гласит сложное внутреннее состояние писателя: я потому так легко пользуюсь этой рыцарской, волшебной, романтической рамкой, что давно уже свободен, и вы, мой читатель, свободны от этого.

Полет Маргариты – бег мысли автора к покою. Вол, тяжело вздымающий бока и огрызающий[ся] от стаи собак. Стремление к покою. О покое, отдыхе, усталости.

[Заметки на полях. – Сост.]: Автор вовсе не доказывает, что существует телепатия, оккультные знания, божественное знамение в духе [...] и научный атеизм может быть спокоен, никто ему здесь кукиш не показывает.

Судя по *эпизоду барона*<sup>3</sup> – дело ясное. Ср. аналогии с Иудой.

Кто же эти *вне мелочи* [?]. Или [Им] нравоучения, наказания? Да, но сила то злая. Это именно нравоучения с точки зрения более отрицательной силы, имеющей масштаб, сверхсилы зла. Вот суть дела!

## «Мастер и Маргарита» N[eue] F[olge]<sup>4</sup>

О появившихся статьях, о тех, которые не относятся собственно к истинной критике, а скорее к особому виду писанины, имеющей другое название.

<sup>3</sup>Барон Майгель – персонаж «Мастера и Маргариты». (Сост.)

<sup>4</sup>Новое следствие (*нем.*) – так, очевидно, следует расшифровать часто встречающуюся в рукописях Мих. Лифшица аббревиатуру – NF. (Сост.)

Проповедь непримиримости особого рода. Почему Понтий Пилат не полез на крест рядом с Га-Ноцри? Это похоже на вопрос: «Почему вы не застрелились?», который многим из нас приходилось слышать в 1941 году.[...] Может быть поэтому и Понтий Пилат имел что-нибудь такое на уме. *Sit divus non sit vivus!* Будь хоть святым, только чтобы тебя не было. Абсурд и не абсурд [...].

Август 1967 г.

Скорее, можно быть в нейтральных, даже уважительных отношениях с Понтием Пилатом, чем с Кайафой (или Каифой). Это факт.

Явно, что это «Фауст и Маргарита». Иначе к чему бы этой женщине зваться Маргаритой? «Мастер» – мне это не нравится, горьковская терминология 30-х годов. Но что было человеку делать? Назвать себя Фаустом как-то показалось неловко. И все же это история современного Фауста, попавшего в беду, и Маргариты, не пасторской[?] дочки, которая его выручает. Дьявольская сила тоже налицо.

Что же – вот так нравятся[?] Пилаты? Да нет, но мне кажется нужно придерживаться того, что есть в художественном произведении. Булгаков хотел сказать и сказал, что с Пилатом легче найти общий язык, чем [с] идеологом Каифой и его клеветами. Побольше бы таких Пилатов на сегодняшний день.

Авторы критических статей рассуждают как Помпей: «Кто пойдет не со мной, того я буду считать своим противником». Пилат не бросил свой пурпур, чтобы стать в один ряд с Га-Ноцри – следовательно, он осужден. Но Помпей, как известно, потерпел поражение, он был разбит. Цезарь поступил умнее. Он сказал: «Кто не выступит открыто против меня, того я буду считать моим союзником». В Евангелии есть слова «кто не с нами, тот против нас», но Евангелие – книга противоречивая, в ней много разного. И христианство никогда бы не могло одержать свою историческую победу, если бы следовало девизу Помпея. Да и сам Га-Ноцри склонен

был считать Пилата своим возможным другом. По крайней мере так сказано в романе Булгакова.

Булгаков имел дело с Пилатами и в белой армии [...]. Конечно, но ... У них – у нас.

Конечно, ждать от Булгакова, чтобы он написал всемирно-исторический, если не провиденциальный портрет[?] советской власти – значит, требовать невозможного, даже неестественного. А М. Булгаков не был писателем[?] для выражения не-естественных, сфабрикованных чувств. Но он *ни в чем и не противоречит власти*. Он принимает ее мирно. Он отдает кесарево кесарю, но не хочет знаться с *мытарем*, коварно спрашивающим, нужно ли платить динарий в государственную казну<sup>5</sup>.

Важная черта «Мастера и Маргариты» – *мстительное воображение*. Вы говорите, что это нехорошо? Нет,

---

<sup>5</sup>Намек на евангельский сюжет и известную картину Тициана, о которой Мих. Лифшиц писал в набросках статьи, посвященной 70-летию Г. Лукача: «*Тициан в «Динарии кесаря» представил итальянского гуманиста зрелой эпохи, изобразив его в образе Христа, образе тонком и аристократическом. Ему противопоставит грубый плебей с мускулистым темным телом, настоящий (?) Калибан, искушающий этого либертена-спасителя знаменитым вопросом, нужно ли платить подати кесарю? И Христос отвечает ему с тонкой, неуловимой улыбкой, как Декарт, писавший Мерсенну, что он не желает никого убеждать, ничего проповедовать и, одним словом, что его идеи не представляют опасности для финансовой системы кесаря. Когда за несколько лет до этого, в 1619 году, Лючилио Ванيني на площади в Тулузе вырвали язык прежде, чем сжечь, толпа заревела от энтузиазма. А между тем Ванيني думал только о благе этих людей. О, Sancta simplicitas! Читая сочинения итальянского мыслителя Помпонаци, его теорию двух истин – мы лучше понимаем истинный смысл картины Тициана. Это обращение к Тициану может передать мои мысли неправильно. Я вовсе не утверждаю, что мы с вами вели двойную бухгалтерию даже в те трудные годы, когда... Нет, это наши противники /.../ вели двойную бухгалтерию, ибо это были мелкие лавочники, наряженные коммунистами. Народ, говорит где-то Бальзак, унаследовал всех льстецов королевской власти. Первое явление этого типа было заметно уже в Афинах V века, при демократии. Люди, обвинявшие друг друга в порыве демократического рвения,*

всяко бывает! Если это принимает характер *неотразимого* чувства, за ним стоит что-то реальное. Иногда даже ничтожное бывает велико!

Два начала, два чувства в романе Булгакова: *мстительное воображение и жажда покоя*. Оба чувства совершенно понятны у самого лучшего человека.

«Мастер и Маргарита». Добро и зло? Нет, злая справедливость, откуда и благородное, справедливое злорадство писателя. Удовлетворен ли этим писатель? *Нет, он несчастен*. Но не сочиняйте ему призрачного счастья и удовлетворенной моральной мины. Ничего этого нет.

Может быть, автор и хотел бы представить нам, как все само собой сделалось, но – не мог. Нельзя было обойтись без фантастических сил. Но с их помощью он обошелся.

А на это тоже нужно благословение того, что есть [...] правды.

Чувство справедливого злорадства – вот что чаще всего заметно в романе. Фантазия[?], да, фантазия[?]. Пouchение[?]? Да, не рой другому яму, не ровен час [...]

Все люди добрые, *да*. Но в каком смысле – *во всемирно-историческом*. И тут без фантастики пока концы с концами не сведешь.

Критики применяют закон *ответственности[?]* и в этом сходятся. Они преувеличивают его в том старом смысле – всюду демоны или гении человечества, драматургия в черно-белом тоне. Это еще не прошло. А марксизм иначе. *Как*. Даже критикующий[?], осуждающий судья не может не думать, *так нужно*. Это закон, без которого общество распадется[?] и мы погибнем, это целесообразно, но ты несчастный убийца собств. подлежал бы [...].

Такая точка зрения тоже может приводить к ужасным результатам, и для того, чтобы она не привела к ним, нужно

---

*назывались тогда сикофантами. Их было так много, что пришлось установить особые правила (?) для доносчиков – если их донос не оправдывался» // Лифшиц Мих. Что такое классика? с.с. 162–163 (сост.).*

именно понимать то, что излагается в романе Булгакова: *гуманная исторически-материалистическая[?] мораль*.

Государство – большая шайка разбойников, сказал Аврелий Августин, святой христианской церкви. Но если уже вступил в эту шайку, то соблюдай товарищескую дисциплину, иначе тот же Крысобою, которого ты спас в бою с германцами, будет иметь право и будет обязан предать тебя жестокой казни. Конечно, если не испугался и презрел товарищей, и самой казни, если зовет куда-то внутренний голос, внушающий[?] другую силу, чем военно-административная власть, но ...

Если бы Пилат бросил свой сан и бежал в пустыню, это был бы другой сюжет<sup>6</sup> и для этого нужен был бы другой человек. Для того чтобы фабула была бы *bene morata*, чтобы все в ней соответствовало закону положений и нравов, Пилат должен был поступать так, как он поступил, проявляя свои человеческие черты в наибольшей степени, но в соответствии со своим положением, со своей натурой, которая вместе с другими условиями вынесла его в это положение.

Чем ближе к современности, тем ироничнее становится романтика. Без этого она просто непереносима (уже Бальзак – «Прощенный Мельмот»<sup>7</sup>).

Хорошие художественные произведения никакого морального назидания в себе не несут. Особенно произведения романтического жанра.

Один автор пишет – какова же система, если даже неплохие люди ее поддерживают. Я бы смягчил: даже ее защитники хотели бы, чтобы она не существовала, и могут подать руку помощи ее противникам. Цезарь и Помпей.

*В защиту Понтия Пилата.* Какова была его дальнейшая судьба? Какова была судьба других знатных римлян?

Две версии морализма: одни говорят – почему вы не застрелились? Другие – он должен был...

<sup>6</sup>Такие сюжеты бывали, как свидетельствует агиография, история святых.

<sup>7</sup>Новелла Бальзака, которую высоко ценил Маркс. (Сост.)

Да, верно заметил один автор, что Воланд – зло, несущее добро, что и сказано в эпитафии. Но функция его – не функция гетевского Мефистофеля, поэтому он и не совращает.

Наказание грехов? Но, право, эти грехи смешны и мелки, чтобы вводить такую inferнальную машину для их наказания. Функция Воланда – отрицание, переворачивающее вверх дном спокойный, уверенный в себе мир. *Шалость, парадокс, эпатаж, мир наоборот* [...].

Что вы хотите от несчастного Пилата, мои друзья? Ничего похожего на моральное его осуждение в романе нет. Это величественная фигура, нарисованная с пониманием и симпатией. Видно военного человека (вроде тех, что [...] у де Виньи<sup>8</sup>), каких Булгаков не раз видел и на той, и на

---

<sup>8</sup>В библиотеке Мих. Лифшица есть книга Альфреда де Виньи «Неволя и величие солдата» (Л. 1968 г.) с его пометками. Вот некоторые из них.

Комментируя слова де Виньи на стр. 19 его книги: «Но воинское повиновение активно и пассивно в одно и то же время; солдат получает приказ и выполняет его, он наносит удар вслепую, как античный Рок! Я попытался мысленно проследить все возможные последствия такого самоотречения у солдата – самоотречения бесповоротного и безоговорочного, которое может заставить его служить самым темным и жестоким целям», – Мих. Лифшиц пишет следующее:

Активная пассивность в противовес пассивной активности (рутины). Это не «стадность», а парадокс. Но нет ли его уже в животном мире? Это – путь образования общественного человека, но *обратный*, гипертонический, через *парадоксальное самоотречение*. Так осточертела эта проклятая собственная личность! Ибо ложь утомительна, а охраняемая рассудком личность – ложна. На с. 81: Этот холод превосходства – признак самосознания(?), боязнь аффектации, скрытность = боязнь быть не настоящим вследствие дешевизны поз и выразительных положений. На с. 111: Общее чувство *Entsagung* по отношению к большим силам. Действительно всеобщий характер этого чувства после Французской революции (ср. Гегель, Гете, русская литература). Куда? – неизвестно, но... На с. 160: Самоотречение = отчуждение. Пассивное повиновение = фатализм. Большое явление *во всем мире истории*, особенно у чиновников и военных = отчуждение, судьба (кот. выше справедливости). Сеидизм, личная преданность. Ее возрождение в фашизме (наши 30-е годы) (сост.).

этой стороне. Он хочет только сказать, что за нашим новым миром *возникают вечные проблемы*, и Воланд со своей фантазмагорией[?], опрокидывающей этот карточный домик, вводит нас в мир вечной истории. В этом его задача.

Пилат поступает так потому, что боится Тиберия, из трусости? Или потому, что он частица силы, которая..., часть аппарата власти, захваченная этим делом, его военно-административным пафосом? Не потому ли, что он знает, предвидит, как рассыплется все в прах, так что не поможет горсть легионеров и кавалерийская ала, вся его небольшая группа власть предержащих и весь сложившийся порядок жизни, если он на минуту ослабит бразды правления, делает шаг, достойный философа, а не проконсула империи? Что *сказалось* в изображении писателя?

Булгаков – писатель, обыкновенный, нормальный писатель, имеющий свою мысль, явившуюся ему в образе реальной ситуации и ряда картин, а не грамотей[?], отражающий быт [...] или придумывающий какие-нибудь особенно-вычурные литературные приемы, чтобы доказать себе и другим, что он этим отражением не занимается[?], что он выше его.

Добро и зло...

Не обижай соседа, отдавай деньги, взятые в долг, не пиши ложных доносов, будь добрый, а не злой, ибо лошади кушают овес, а Волга впадает в Каспийское море. Раньше порядок[?] был, что лошади кушают хлеб с маслом, а Волга впадает в Сахару, а теперь будь добрым – вот эта главная оригинальность и есть.

## «Мастер и Маргарита». Заметки к истолкованию романа Булгакова. 1967 [г.]

Значение «души», страсти. Вот, говорят, дидактики, назидательности не нужно. А Белинский? Ювенал не поэт?

С этой точки зрения большое испытание для художника – душевность, [...], субъективность. Быть с душой, ког-

да [мир] лишен душевного etc. – *трудновато* (Чехов одной даме), и все же *сильная* душа, страсть преодолевают.

Что же хотел сказать автор «Мастера и Маргариты»? Может быть, то, что и *таков прогресс* жизни, и *таков*. И что они где-то сходятся, хотя [...] противоречат друг другу. И *художник их объединяет*. И все же *резиньяция*. А Мефистофель[?] все же есть!! [на полях: Но это остается в *душе*. Фантастика]. *Не то* это движение?

Сосут из пальца собственные концепции на казенный счет. Ср. Сиднея! И опираются на историю, литературу etc.

«Мастер и Маргарита». Рамка – это реально-ироничный игрушечный быт 20-х гг. Это – мир [...], наивный прием очень верный. И прорывающая [...] фантастические, иррациональные силы. Отношение как у Иеремии к Навуходоносору? (Робертсон). Schicksalsmensch<sup>9</sup>.

Но и другое в этом роде – пример Вера Панова<sup>10</sup>

Наконец, первый *примирающий* тезис в самой *непримираемости* – любовь, искусство.

<sup>9</sup>Судьбоносный человек (нем.)

<sup>10</sup>В папке «**Pro domo sua**» из архива Мих. Лифшица есть следующая заметка о В. Пановой:

«Вера Панова как источник для познания 30-х годов. Два типа – провинциальный Дантон и мрачно-жертвенный Листопад, герой повести Веры Федоровны Пановой «Кружилиха» (1947); о генезисе этого образа и замысле повести (сначала подвергнутой резкой критике за «очернительство», но вскоре отмеченной Сталинской премией). См.: *Панова В.Ф.* Мое и только мое. О моей жизни, книгах и читателях. СПб.: Звезда, 2005. С. 291–304. (*Примеч. ред. НЛО.*) Многие сошли под вечны своды ускоренным способом. Umschichtung [перегруппировка (нем.)] (постоянная), в этом и состояла сила Сталина. *Семь коров тучных и семь коров тощих*. Два эпицентра: падение элиты, уравнительная волна вниз, в крестьянстве. Слова А. Платонова: «Братцы, а не в нашу ли это пользу?». [М.] Булгаков. *Время между падением элиты и утверждением догматизма (1931–1937 гг.)*. Ср. то же на международной арене. Преображение обывателя. *Между двумя его [нрзб.]*. // *Лифшиц Мих. Pro domo sua*. Новое литературное обозрение, № 88.

В конце концов Великий инквизитор тоже получает после своей исповеди поцелуй Христа<sup>11</sup>. Это, конечно, не означает примирения его с системой власти и демагогии, но все же этот поцелуй не означает и полного отречения. Не так ли?

Дурачки с их системой добра и зла. Ты злой, я добрый – я не доношу на ближнего своего, не краду (хотя и не отказываюсь от гонорара за халтурные произведения), [...] – вот тебе за это билет в царствие небесное. Действителен только на одно лицо.

Роман Булгакова есть отражение определенной эпохи в истории нашей страны. Написав эту фразу, автор чувствует, что на него устремились злобные взоры целого бомонда, для которого таковые слова являются чем-то вроде ... Шокинг!

*Отражение, да, отражение.*

Позиция Булгакова по отношению к путям власти – примирительная. Это не сикофанство, не верноподданническая лживость. Это примирение с историей, а этим милости себе не выбьешь. Действительно верноподданные [...] против компромиссов, [...], они за последовательную борьбу со злом и ничего другого знать не хотят. Как С(...) [фамилия неразб. – Сост.] осуждает добрую ведьму за коллаборационизм с силами зла. С(...) [фамилия неразб. – Сост.] этого никогда не делала. Одна критикесса, писавшая в прошлом всякое, да, слишком всякое!

Формально концепция Булгакова может быть сведена к тому, что писали до него люди иногда не слишком высокого полета. Но это художественно. Почему? 30-е годы влили новую кровь в эту старую схему.

---

<sup>11</sup>В «Легенде о Великом инквизиторе» из романа Достоевского «Братья Карамазовы». (Сост.)

---

# РЕЦЕНЗИИ МИХ. ЛИФШИЦА

---

## НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.И. СОЛЖЕНИЦИНА

---

### «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»

---

### И «В КРУГЕ ПЕРВОМ»<sup>1</sup>

---

*Михаил Александрович Лифшиц был одним из первых, к кому в 1961 году, по свидетельству А.И. Солженицына, обратился А. Твардовский с просьбой дать внутренний отзыв на поступившую в редакцию «Нового мира» повесть, которой суждено было стать всемирно известной под названием «Один день Ивана Денисовича». По просьбе А. Твардовского Мих. Лифшиц написал рецензию и на роман «В круге первом». Творчество А. Солженицына Мих. Лифшиц расценивал как поворотный момент в истории нашей литературы, возрождение той великой традиции, которая была растоптана официальным псевдореализмом и его властвующими покровителями. В отношении Мих. Лифшица к А. Солженицыну нет и тени конъюнктурности, ориентации на привходящие моменты текущей литературной и общественной жизни, на порождаемые последней мифы и соблазны моды. Мих. Лифшица интересует прежде всего то реальное, что сказалось, что нашло свой голос в произведениях писателя: художественное содержание, несводимое к идеологии, хотя и зависимое от нее.*

*Однако идеология тоже играет существенную роль в делах литературных: реакция А. Солженицына<sup>2</sup> на внутреннюю ре-*

---

<sup>1</sup>Впервые опубликовано Л. Я. Рейнгардт в журнале «Вопросы литературы». Июль 1990. С кратким предисловием от редакции, которое здесь воспроизводится с небольшими сокращениями (сост.).

<sup>2</sup>См. в кн.: *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом. Париж, 1975, с. 98 (сост.).

*цензию Мих. Лифшица о романе «В круге первом» (вторая редакция<sup>3</sup>) свидетельствует о том, что для писателя его идеологические пристрастия оказались важнее существа дела.*

## О повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»

Мне кажется, что только человек, у которого совесть заросла диким мясом, может пройти равнодушно мимо этого произведения. В нем есть нечто большее, чем литература. Но это не жалоба, а спокойное и глубоко взвешенное изображение трагедии народа. Где написано, что великие испытания, из которых складывается история, могут происходить только от внешнего угнетения, войны, голода, эпидемии? Это было бы слишком просто. Рассказ бригадира Тюрина, в котором я вижу кульминационный пункт всего повествования, объясняет нам, что это не так. Здесь целая философия истории.

Мне нравится, что автор не изображает никаких чрезвычайных ужасов. Он никому не подражал, но его Иван Денисович как будто вышел из произведений классической русской литературы, чтобы жить в наше время. На этого «работягу» можно положиться, и он многому может научить – более важному чем то, что можно извлечь из произведений Хемингуэя и Камю. Как ни тяжело все, что описано в повести «Один день...», она вызывает не сомнение, а прилив мужества. Мне она напомнила слова Энгельса, обращенные к русскому народнику Н. Даниэльсону, которые я привожу в плохом переводе Политиздата: «Великая нация, подобная вашей, переживет любой кризис. Нет такого великого исторического бедствия, которое бы не возмещалось

---

<sup>3</sup>В этой редакции персонаж романа, вокруг которого разворачивается все действие, не выдает иностранной разведке государственные секреты, а пытается спасти невинного человека (сост.).

каким-либо историческим прогрессом. Лишь *modus operandi* (способ действия) изменяется. Пусть же исполнится предопределенный жребий!»

Много нужно было бы написать, чтобы перечислить все замечательные черты реальности, как бы врезанные ножом мастера-художника в его небольшое произведение. Но я не могу пройти мимо чисто литературной стороны. Эта повесть – убедительный пример того, как большая правда переходит в множество малых правд, именуемых художественной формой. Автор также умен и глубок в своей психологической живописи и в своем выборе каждого слова, как и в общем взгляде на жизнь.

Было бы преступлением оставить эту повесть ненапечатанной. Она поднимает уровень нашего сознания. Советская власть от этого не пострадает, а только выиграет.

## О рукописи А.И. Солженицына «В круге первом»

Получив возможность прочесть новое произведение А.И. Солженицына, я не сделал себе жизнь легче. И это понятно – в чем же тогда значение настоящей литературы, если она не в силах потрясти нас, выбить из колеи? Роман Солженицына производит сильное впечатление прежде всего как неотразимый человеческий документ, написанный с полной достоверностью. Не знаю, когда сие будет напечатано, но когда бы то ни было, все равно – книга Солженицына имеет непреходящее значение как литературное свидетельство о самых сложных, трагических, богатых содержанием фактах современной эпохи. Эти факты должны иметь своего летописца, и они нашли его.

Читая роман «В круге первом», видишь перед собой вторую половину жизни, прожитой нами до 1953 года, ее изнанку, а без того все остальное не полно, не достоверно. Спускаясь вниз по ступеням ада, мы узнаем много реальных подробностей, освещенных опытом умно-

го и глубокого человека. А.И. Солженицын умеет создать обаятельные человеческие характеры, он делает своих героев интересными для нас в умственном отношении, не сочиняя никакой «романтики». Нельзя требовать от Солженицына, чтобы он писал о тех, других людях, которые мучают первых, без страсти, но он по-прежнему сдержан и занят больше самой машиной, чем изображением злодеев. Последние у него – обыкновенные люди, которые могут быть и «змеями», если выходит, что ползать легче, удобнее и даже будто почетнее, ибо у них есть возможность думать, что ползают они и жалят других во имя великого дела, снимающего с отдельного лица всякую ответственность.

А.И. Солженицын является мастером переломных, значительных положений, освещающих все остальное в книге и далеко за ее пределами. Такова, например, в романе сцена беседы между Нержиным и дворником Спиридоном. Здесь автор как нельзя более далек от того недостатка, который ему приписывают, – у него нет ничего похожего на идеализацию мужицкой патриархальности. Эта беседа дает нам ключ ко многим явлениям нашей послеоктябрьской истории. Наконец, особенно характерно для А.И. Солженицына то, что связывает его с русской литературой XIX века, – неподкупная нравственная постановка вопроса о жизни человека в обществе ему подобных.

С этой именно точки зрения мне придется изложить здесь некоторые мои претензии к автору, потому что они есть. Не то чтобы я хотел учить его. Мне впору самому учиться у такого писателя, как Солженицын. Но пусть он представит себе обыкновенный разговор в стенах описанной им шарашки, разговор свободный от каких бы то ни было внешних и принудительных аргументов. За мною таких аргументов нет, по причинам, которые нечего здесь объяснять.

Я принимаю постановку вопроса, данную Солженицыным в его романе. Нужно еще раз подумать над собст-

венной жизнью, проверить свои поступки. Я сделал это – докладывать о результатах, конечно, не буду, так как речь идет не обо мне. Но, принимая постановку вопроса о добре и зле в кипящем потоке прожитых нами дней, я вижу, что автор не доводит ее до конца. Между тем он должен довести ее до конца, чтобы его произведение было также до конца художественным, как «Иван Денисович». Я понимаю, что эта задача здесь шире и сложнее, чем в первой лагерной повести А.И. Солженицына.

Начну с более частного случая. Вторая фигура романа после Нержина, вторая по тому вниманию, которое ей уделяет автор, – это фигура Рубина<sup>4</sup>. В моих глазах она как бы двоятся. Трудно решить, кто он – трагическое лицо, коммунист, продолжающий верить в свою идею несмотря на все, что обрушила на него реальность сталинской эпохи, или это смешной и претенциозный болтун.

Автор местами настаивает на трагизме Рубина, он подтвердил серьезность этой фигуры сценой прощания с Нержиным. Между тем по содержанию своих речей и поступков, не говоря уже о манере держаться, Рубин ничтожен. Чувствуется, что реальный прототип скорее тактов, а все остальное – от желания поднять его на известную высоту.

---

<sup>4</sup>Прототипом этого персонажа романа был, как известно, Копелев Лев Зиновьевич (1912–1997) – критик, литературовед (германист), диссидент и правозащитник – «вчерашний свержортодокс», который, будучи студентом ИФЛИ, принимал участие в травле Мих. Лифшица как «декадента» и врага соцреализма. В романе А. Солженицына он излагает на «шарашке» изумленному Нержину (альтер эго Солженицына) отвергнутую официальным советским литературоведением трактовку «Фауста» Лифшицем в дискуссии 1940 года, не называя автора этой трактовки – как свой собственный оригинальный взгляд на произведение Гете. См. об этом мои статьи: За что казнил М. Булгаков М. Берлиоза? // Вопросы литературы, 1989, № 8; Драма в семье Спиридона (идеи «течения» 30-х годов в контексте творчества А. Солженицына) // Новое литературное обозрение, 1994, № 7. Характерно, что Мих. Лифшиц в своей рецензии ни словом не обмолвился об этой истории (сост.).

Непонятно, переживает ли Рубин серьезный кризис и духовно растет в тюрьме, как Нержин, или это пустышка, вчерашний сверхортодокс, завтрашний либерал. Почему после 1937 года, после войны он один не знает сомнений в своей доверии к Сталину, один считает себя обиженным в результате судебной ошибки, не чувствуя даже неловкости перед другими, которые, значит, сидят за дело? Рубин – это единственный коммунист шарашки, все остальные – беспартийные инженеры. Не означает ли это, что сталинское правосудие в самом деле совершило ошибку, упрятав Рубина в тюрьму, где более естественно сидеть беспартийным? Нет, это было не так. По выражению самого Сталина, разница между коммунистом и беспартийным стала формальной, и он сумел доказать это на деле. Мало того, коммунист часто был подозрительнее беспартийного – по той же самой исторической логике, которая вознесла фельдъегеря Абакумова и усадила его в кресло министра.

Уже находясь в заключении и пройдя школу лагеря, Рубин соглашается принять участие в аресте других людей, хотя проблематичность их вины не укрылась от него и хотя соображения, которые остановили несчастного Герасимовича, могли бы заставить и Рубина подумать над своей истинной ролью. Так легко было отговориться неразвитостью новой секретной «фонологии» или сказать, что голос преступника не обнаружен среди сделанных записей.

Конечно, такой человек, как Рубин, мог существовать, но такой человек не может быть трагическим героем. Это понятно без Аристотеля. И если Рубин действительно таков, каким он нам представляется в стенах шарашки, то как может Нержин, самая обаятельная фигура повествования, как может он видеть в нем друга и вообще разговаривать с ним всерьез?

Не веришь даже фронтовым деяниям Рубина, и кажется, что это «приписка», сделанная ради поэтической справедливости, как говорили в XVIII веке.

Мне кажется, что трагедия идейного коммуниста в сталинскую эру заслуживает другого изображения. Ведь перед нами проблема оценки всей нашей революции, ее исторического значения. Более того, здесь речь идет о вековом развитии революционных идей в России и во всем мире накануне русской революции. Нет, Рубин не та фигура, которая может выдержать такую нагрузку.

Отсюда переход к самой большой трудности, стоящей перед автором. Он вправе отделить себя от всех верований эпохи культа личности посредством сарказма. Остроумие и беспощадность критики меня не пугают. Местами реалистическое повествование переходит в гротеск – и это не худо. Мало того, суждения, высказанные зеками, могут быть высказаны. Если бы эти люди говорили иначе – это была бы неправда. Но здесь также необходимо найти определенную дистанцию между автором и его картиной. Да, это истерзанные, страдающие люди – вот почему мы обязаны выслушать их слова с полным вниманием, даже там, где они, вообще говоря, ошибаются. Не бывает правды вообще, правда всегда конкретна. Но пусть читатель все же поймет, что полная истина только в целом, во всей изображенной А.И. Солженицыным картине, что сам автор полностью не сливается даже с психологически верными мыслями честных, хороших людей, которых заставляют работать для того, чтобы осложнить жизнь других честных, хороших людей там, на воле. И они работают.

Нет, не должно быть для них исключения, хотя горе всегда подкупает. Что они делают сейчас и что они делали на воле? Разве они не разделяют в той или другой степени ответственность с самим Рубиным – ответственность, проистекающую из того, что они сами поддерживали зло или не замечали его, или, замечая, уходили в свой особый, специальный, личный мир? Специалисты, инженеры, ученые не в стороне от моральной ответственности, как наглядно доказано историей атомной бомбы.

Все эти люди участвовали в общем потоке изменения жизни. Они служили честно, благородно, но сумели что-то выхватить и для себя. А разве сам по себе тот факт, что сын Спиридона может выйти в люди, выучиться, жить в городе, приобрести исключительное материальное благополучие или по крайней мере стремиться к нему, – разве это такая простая вещь, такая чистая нравственная гармония, что в этом мире семья Шикиных-Мышиных зародиться не может? Автор, наверное, не хуже меня понимает, что все ужасное, описанное им на страницах этого романа, не придумано неким коварным демоном или даже целым синклитом Вельзевулов и Мефистофелей, а является драмой в семье Спиридона. Господа инженеры, изображенные в романе, – участники этой драмы, пожалуй, не меньше, чем Рубин и Адамсон. И если какой-нибудь чистенький молодой человек, будущий техник, с двенадцати лет «все понимал» и «ничему не верил», то, зная жизнь тех лет, я сказал бы, что это совсем не так хорошо. То ли он понимал, что имеет в виду автор и что должно открыться нам в его произведении?

Да, мысли, сомнения, речи действующих лиц романа психологически верны. Но пусть автор возьмет их в кавычки, пусть отодвинет от нас и позволит читателю понять, что он имеет дело не с окончательными выводами книги, которые ему необходимо сделать самому, а только с материалом для этих выводов. Я не предлагаю А.И. Солженицыну с равным сарказмом относиться ко всему, но с равной объективностью... Иначе у нас получится, что гитлеровская Германия, где Спиридон работал во время войны, и царский режим – все, решительно все лучше, чем наша жизнь.

Автор, конечно, не хочет этого сказать, а то, что мы слышим от его героев, – не речи самого автора, не истина, гласящая его устами. Но в таком случае зачем оставлять нас в неясности? Все двусмысленное – враг искусства. А.И. Солженицын скуп на авторские пояснения, хотя и с пояснениями у него выходит отлично. Он рисует все

отношения главным образом посредством разговоров, он пишет свою картину речами и мыслями других людей. Прекрасно, это – его дело. Но в таком случае его дело также найти соответствующие средства, чтобы обозначить дистанцию между сознанием изображенным и сознанием изображающим.

Конечно, дело не только в литературной технике. Здесь есть более глубокий вопрос. Прав ли против нас, при всех наших худших ошибках и более чем ошибках, прав ли против нас тот старый сытый, благополучный мир, которому и сейчас труднее достигнуть царствия небесного, чем верблюду пройти сквозь игольное ушко? Правы ли кадеты и «веховцы», которые еще до революции шумели о грядущем хае, о неизбежном торжестве формулы «цель оправдывает средства», о революционном цезаризме? Прав ли тот обыватель, который ни в чем не участвовал, коллективизацию не проводил, не делал и многое другое, в чем добро смешивалось со злом иногда в очень невыгодных пропорциях? Мне кажется, если воскресить Толстого и Достоевского, эти великие нравственные авторитеты русской литературы скажут, что не прав.

Возьмем в качестве примера роман Анатоля Франса «Боги жаждут». Конечно, масштабы жертв, связанных с эпохой террора во Франции, не те. Но и ставка другая, и широта (темнота) массы, принимающей участие в историческом движении, – все это другое. Значит, в известном смысле сравнение возможно. Анатоль Франс не щадит якобинцев, и честных и бесчестных, ибо людей бесчестных, карьеристов и убийц среди якобинцев было достаточно. Но из его романа вовсе не следует, что Эварист Гамлен, погубивший больше людей, чем жалкий Рубин, – это нравственный урод или дурак. Историческое дело – скользкая вещь, но его нельзя судить с точки зрения домашней нравственности. Человечество скажет: они сделали плохо и нужно делать снова – до тех пор, пока не сделается лучше. Печальный опыт лежит в основе трагического очищения.

Да, но в таком случае все оправданно? Вовсе нет. Ибо есть разница между людоедом и волкодавом, как сказал Нержину Спиридон. И хотя трудно бывает провести эту грань – в ней единственная истина жизни.

У Солженицына есть и другая формула: «лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой». Она тоже хороша, но не так безусловна, как первая. Если эта формула означает уход от всякого исторического дела в неделание, если она ограничивает нравственную жизнь частными отношениями добра и зла, тесным кругом немногих верных товарищей, сильных людей, закаленных тяжестью обстоятельств, то в ней нет полной истины, и пригодна она только в качестве временного якоря спасения. Нечто подобное говорили мудрецы древней Азии и римско-эллинистической эпохи. Нечто подобное говорят нам современные западные писатели – Хемингуэй, Грин и др., люди талантливые и умные. Но для русской литературы, имеющей уже за плечами Толстого и Достоевского, опыт народовольцев и мысль Ленина, такая позиция не подходит. Она не подходит для А.И. Солженицына.

Сильной стороной его творчества является нравственный анализ, но в таком деле нужно идти до конца. Внутреннее благоустройство личности, купленное даже ценой великого мужества и отказа от пирога, – еще далеко не все. Нравственное чувство не может удовлетвориться спасением души – в спасении души несть спасения. Здесь мы еще не расстались с проекцией нашей собственной малости, внутренней позой. Да, «лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой», но еще лучше быть с волкодавами против людоедов. Ради этого можно душу не только положить за други своя, но и погубить. Более высокая (или революционная) нравственность не оглядывается на эту опасность.

Мне кажется, что правда жизни, заключенная в словах Спиридона, еще не нашла себе полного развития в романе, а другая правда, правда честного инженера, брошенного по чьей-то злой воле в узилище и не веря-

щего больше ни во что общественное, а только в свою раковину, телесную и духовную, звучит слишком громко. Конечно, работа, которую делает этот инженер на шарашке за лучший паек, предохраняет нас от полного доверия к его словам. У него нет выбора, но если сказать правду – то нет выбора и у прокурора, а те слова, которыми прокурор оправдывает свою деятельность, – это только слова, хотя и фальшивые, но грех все-таки не в словах, а в делах. С этой стороны он таков же, как заключенный, изобретающий новые средства для пущей «секретности». Мораль частной добродетели ничего не меняет в том, что делают люди как члены общества, т. е. ничего не меняет в содержании их дела, а это, видимо, самое главное с нравственной точки зрения.

Но вот перед нами группа сильных духом людей, которых тюремная машина уносит в более глубокие круги ада. Они сделали выбор – сделали его почти свободно. Мысль автора совершенно ясна, и написано это место прекрасно, глубокая правда в этом есть. Но в чем она состоит? В том, что эти люди еще не сказали своего последнего слова. Сейчас у них нет ничего, кроме близости тесно прижатых друг к другу товарищей по несчастью. «Лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой». Но придет, может быть, время, когда им достанется подумать не только о ближнем, но и о дальнем, а закалка у них есть. Хочется верить, что они будут с волкодавами против людоедов. Если для этого боги жаждут, то еще не все потеряно.

Ради этой надежды, мне кажется, было бы неплохо несколько ограничить свободу слова у зеков шарашки. Что-то можно отнести в область невысказанного. Ведь то, что не высказано, выглядит часто более значительным и богатым, чем звучащее слово.

Это могло бы способствовать более ясному определению дистанции между автором и его созданием. К тому же известно, что речи интеллигентной публики не лишены оттенка пошлости или пошлой игривости,

которую не стоит воспроизводить в подлинном объеме, так как не может не заразить само повествование. А.И. Солженицыну незачем соперничать с изображениями психологии научно-технической интеллигенции, как Митчел Уилсон или наша Грекова. У него, слава богу, достаточно собственного дела. Вот почему сократить пустые игры ума было бы недурно. Кроме Рубина, одним из источников этой заразы является не слишком удавшийся «Валентуля». С другой стороны, жалею о том, что превосходный Бобынин после столь значительного начала теряется в неизвестности. Хоть судить свыше сапога было бы дерзостью, а все-таки позволю себе высказать мнение, что сцену в кабинете Абакумова нужно поручить одному из тех, кто в конце романа уходит в темный провал этапа, или, во всяком случае, развязать судьбу Бобынина иначе, вернуться к нему.

Есть еще один важный пункт, в котором анализ должен быть доведен до конца. Я имею в виду объяснение того страшного цикла, который смял и унес в пропасть столько жизней. Здесь также, пожалуй, нужно идти от Спиридона, а не от тех представлений, которые могли возникнуть в умах шарашечной интеллигенции. Мания величия Сталина оскорбляет вкус образованных людей, до Спиридона же все это не дошло или не было ему так важно. В глазах читателя романа А.И. Солженицына личные качества Сталина, его тщеславие, властолюбие, беззастенчивость, не должны играть главную роль – это было бы повторением культа личности наизнанку. Мне кажется, что в изображении этой фигуры необходимо воздержаться от малейшего журнализма... Бог с ними, с тайнами мадридского двора, с темными закоулками и тупиками этой души, в свете сегодняшней и особенно завтрашней сенсационности – такому писателю, как А.И. Солженицын, лучше сохранять сдержанность, не пускаясь в психологические, т. е. сугубо личные объяснения. Много в тайном убежище Сталина описано им превосходно, выше всех похвал. Вот поэтому стоит

сократить все остальное, не безусловное. Сцены в кабинете с Абакумовым вполне достаточно. Краткость в таких вещах действует гораздо сильнее.

Для этой краткости есть серьезные причины, которые я, в общем, излагать не буду. Скажу только, что явление исторической личности в романе не подлежит анализу с такой же психологической подробностью, как жизнь обыкновенных людей, созданных фантазией автора. Вспомните Пушкина, Вальгер Скотта... Пушкин смеялся над французскими драмами, в которых запросто ходят знаменитости. Пусть этим занимается у нас Галина Серебрякова, которая может описывать, как Маркса кусали блохи на его семейном ложе.

Для некоторой сдержанности в сталинских эпизодах есть и другие причины. Нужно избежать впечатления, что трагическая судьба Нержина, Хороброва и других заключенных есть плод ужасной каверзы, родившейся в горячечном уме одного маньяка. Для исторической, как и для нравственной, истины нужен более объективный анализ. Да не послужит к соблазну пример Льва Толстого с его портретом Наполеона – ведь сам Толстой стремился показать движение естественноисторических сил.

По правде сказать, мне неинтересно знать, чем пахло изо рта у Сталина, и не хочется читать о тех психологических причинах, которые вызвали его мегаломанию. Кроме того, в отыскании этих причин автор не очень счастлив. Он говорит о многом, но оставляет без развития более важное – тайную обиду и страшное чувство неполноценности, которое преследовало Сталина всю жизнь, его нечистую совесть перед лицом той роли, которую он взял на себя, боязнь того, что на свете еще сохранились люди, которые считают его не соответствующим этой роли. Сталин никогда не мог забыть, что в ранние годы он поневоле должен был держаться в тени перед толпой превосходно образованных, хорошо пишущих и красноречивых революционеров из интеллигенции. В нем жила ненависть ко всякому духовному

превосходству, ко всякой интеллигентности. Это – обычная черта плебейского революционера, черта историческая. Она ярко сказалась, например, у Нечаева, у Вейтлинга в Германии. И Сталин нередко был по-своему прав в своих антипатиях. Но самое главное состоит в том, что это резко выраженное социальное чувство, эта энергия и мстительность, проистекающие из подобных глубин характера, вынесли его на гребень волны и даже позволили ему выразить до некоторой степени оправданные, хотя и темные, настроения множества людей. Так стал он «бичом Божиим» или по крайней мере считал себя таковым.

А тот старичок, который действует у А.И. Солженицына, местами слишком безобиден и даже жалок по сравнению с реальной личностью Сталина. Нет, он был страшнее. Я понимаю мысль автора – должно быть, А.И. Солженицын хотел сказать, что обитатель уединенной дачи под Кунцево не был гением человечества, а был обыкновенным средним человеком. Это, конечно, верно, однако обыкновенный средний человек на своем месте сыграл историческую роль, и обыкновенная человеческая психология уже не может быть тем ключом, которым отпирается этот замок. Автор сравнивает Сталина где-то с Ричардом III. Пусть так, но пусть же Сталин говорит и думает с той значительностью, которая может напомнить Ричарда, Чингисхана, Иоанна Грозного или князя у Макиавелли. Ведь все это тоже были обыкновенные люди, отнюдь не гении человечества.

Быть может, мне это показалось, но местами в изображении Сталина есть избыток игривости. Не могу согласиться, например, с тем, что единственный человек, которому доверился недоверчивый Сталин, был Гитлер. Такие рассуждения сейчас в моде, но, кажется, дело не в этом. Я думаю, что Сталин до конца, до 22 июня, вел крупную рискованную игру, которая исходила из того, что самой большой опасностью было бы объединение Германии с западными державами. Поэтому он ни за что

не хотел пугать Гитлера и надеялся оттянуть войну еще на год, предоставив немцам хозяйствовать на Западе. Конечно, деспотизм Сталина привел его к самообману, и он поспешил свалить военно-политические просчеты на других людей.

В общем, лучше всего было бы сталинскую часть несколько сократить, иначе, пожалуй, пришлось бы ее, наоборот, расширить, вернуться к нему еще раз, заставить его сыграть еще какую-то роль. Этого требует чувство композиции.

Теперь несколько мелких замечаний.

О фамилиях. Я с трудом привык к фамилии Нержин. В ней есть что-то искусственное, вроде «Суварина», выдуманного Золя. Хорошая простая фамилия пошла бы на пользу этому персонажу, написанному с большой симпатией. Адамсон, видимо, еврей, но фамилия, кажется, не еврейская, как и Адам (Ройтман) не еврейское имя, хотя и взято из Библии. Дело в том, что история с Адамом была до заключения известного контракта между Иеговой и народом израильским. Напротив, фамилия Зиммель, кажется, еврейская. Не ручаюсь за верность, но помнится, что известный Зиммель был из «энтих». Поэтому лучше дать эсэсовцу другую фамилию.

Стр. 174. Речи Антона в пользу большевиков не похожи на речи 1927 г. Во время татарского ига татары не были еще мусульманами.

Стр. 178. В те времена, когда Антон вернулся из-за границы, еще не давали подписывать статьи, авторы писали их сами.

Стр. 334. Государственный советник второго ранга не мог окончить Институт международных отношений до войны, так как первый выпуск этого института был в 1948 г. Можно заменить Высшей дипломатической школой, но туда набирали публику постарше, больше всего из инженеров.

Стр. 471–472, 628 и др. Не понравился мне художник. Он представлен с некоторым уважением, между тем

(за исключением верной мысли о том, что Левитан не исчерпал русскую природу) он несет обыкновенную интеллигентскую чушь, не имеющую отношения к изобразительному искусству. Всё это слишком литературно. Если перед нами обломок эпохи символизма, то это, во всяком случае, эпигон и эклектик, заслуживающий скорее иронического освещения; возвышенное и смешное спорят в этой фигуре.

Стр. 647, 648 и др. В насмешке над освобожденным секретарем Степановым есть много верного, но все это слишком длинно, а на самом-то деле Степанов почти никакой роли в романе не играет.

Стр. 782–799. Молодой дипломат, попавший в тюремную камеру, может с высоты своей Голгофы судить о наивности Эпикура, но, вообще говоря, философия Эпикура и стоиков была криком ужаса и попыткой сохранить душевное равновесие в достаточно страшном мире.

Покончив с этими замечаниями, я должен еще раз выразить искреннее удивление перед силой таланта и незаурядным умом автора этой книги.

## От составителя

Приводим здесь слова А. Солженицына из его документальной книги «Бодался теленок с дубом» по поводу рецензии Мих. Лифшица на роман «В круге первом»: **«В тех же днях ещё М.А. Лифшиц, ортодокс, имевший долгие годы сильнейшее влияние на Твардовского, дал письменную рецензию на мой роман. Она предваряла собой те тучи критики, которые стянулись бы над романом, будь он напечатан, и может быть отчасти поколебала Твардовского. Пришлось мне письменно защищаться».**

О рецензии Мих. Лифшица на «Ивана Денисовича» в этой документальной книге А. Солженицыным не сказано ни слова, и о самом Мих. Лифшице тоже, кроме

следующего пассажа: «Для Твардовского начались счастливые дни открытия: он бросился с рукописью по своим друзьям и требовал выставлять бутылку на стол в честь появления нового писателя. Надо знать Твардовского: в том он и истый редактор, не как другие, что до дрожи, до страсти золотодобытчика любит открывать новых авторов. **Он кинулся по друзьям, но вот странно: в пятьдесят один год, известный поэт, редактор лучшего журнала, важная фигура в союзе писателей, немелкий и среди коммунистов, Твардовский мало имел друзей, почти их не имел: своего первого заместителя (недоброго духа) Дементьева; да собутыльника, мутного И.А. Саца; да М.А. Лифшица, ископаемого марксиста-догматика».**

Интересно было бы знать, на что рассчитывал А. Солженицын, когда писал эти строки, — на то, что внутренние рецензии Мих. Лифшица никогда не станут известны читателю? Но рукописи, как это ни странно, в самом деле не горят. Еще более удивительно, что открывая Со-кратом объективная истина существует: жизнь отомстила этому истовому христианину, уверовавшему, видимо, в то, что ему все позволено, — он больше не смог написать ничего, как и предвидел Мих. Лифшиц<sup>5</sup>, хотя и очень старался. Многотомное «Красное колесо» достойно лавров позднего «недогматического» соцреализма в духе какого-нибудь уже давно забытого А. Чаковского.

---

<sup>5</sup>«... у вас “темечко не выдержало”, как сказал Твардовский, и теперь вы больше уже ничего не напишете. Пишите речи для сенатора Джонсона». // *Лифшиц Мих.* Очерки русской культуры. М.: 1995, с. 233 (сост.).

---

## Приложение:

---

Т.М. Коваленская<sup>1</sup>. М.А. ЛИФШИЦ

---

И ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ. (Воспоминания)

---

В журнале «Искусство» (№ 2, 1984) напечатана статья В.С. Кеменова «Памяти М.А. Лифшица».

Статья эта дает в масштабе, возможном для журнала, достаточно полную и всестороннюю характеристику М.А. Лифшица, его поистине великой заслуги в развитии марксистско-ленинской эстетической теории, в борьбе с ее ложными толкованиями и извращениями, порой невольными, но всегда чрезвычайно вредными, особенно тем, что они дискредитировали марксистскую науку.

Но в этой статье В.С. Кеменова, в которой всё верно, недостает личного элемента. А в данном случае личный элемент необходим. Ведь не на академических высотах, а в гуще самой жизни, переворачивая мировоззрение исследователей, отвечая на их личные, выстраданные вопросы, развивал свою теорию, вел свою борьбу М.А. Лифшиц.

---

<sup>1</sup>Коваленская Татьяна Михайловна (1908–1985) – искусствовед, специалист по русскому искусству XIX в., большую часть жизни проработала в Третьяковской галерее, последние годы – зам. директора по научной работе. Воспоминания Т.М. Коваленской, подготовленные к печати Н.А. Барской, публикуются впервые (сост.).

Эти воспоминания, оставшиеся в бумагах моей покойной матери, Татьяны Михайловны Коваленской, были начаты ею с намерением публикации, но, увлекшись, она коснулась тем и обстоятельств, в те годы для опубликования неприемлемых. В результате, воспоминания остались ненапечатанными. (Примеч. Н.А. Барской.)

Так как я хочу внести личный элемент в свои воспоминания и в этом вижу их главный смысл, то позволю себе очень кратко сказать о себе – о собственной «личности». Я очень рано, еще в школьные (20-ые) годы не просто увлекалась искусством, но стала задаваться вопросами о его смысле и предназначении. И в силу своих симпатий ко всему революционному и марксистскому, как ответ на эти вопросы я восприняла то, что тогда стало пониматься как марксистский взгляд на искусство, то есть вульгарно-социологические представления о нем. В том, что именно такие представления и являются выражением марксизма, я утвердилась в университете, куда поступила в 1926 г. на Этнологический факультет (там тогда изучали историю искусств). А еще более в том, что вульгарная социология и есть марксизм, то есть единственно правильная и возможная сейчас основа для работы в искусствоведении, я утвердилась после университета, придя работать в Третьяковскую галерею, вся деятельность которой строилась на вульгарно-социологических принципах. Здесь выходили путеводители, где художники прошлого, художники-классики трактовались и разоблачались как выразители интересов тех или иных правящих классов. Например, искусство первой половины XIX века трактовалось как выражение идеологии помещиков, торгующих хлебом. На основе этих принципов под руководством А.А. Федорова-Давыдова<sup>2</sup> и моей тетки, Н.Н. Коваленской<sup>3</sup>, перестраивалась экспозиция Галереи, само расположение ее живописных сокровищ. Эта созданная ими новая экспозиция

---

<sup>2</sup>Фёдоров-Давыдов Алексей Александрович (1900–1969) – один из самых авторитетных советских искусствоведов, член-корр. Академии художеств СССР, профессор МГУ, специалист по истории русского искусства XVIII–XX вв. (Примеч. Н.А. Барской.)

<sup>3</sup>Коваленская Наталья Николаевна (1892–1969), известный советский искусствовед, специалист по русскому искусству XVII – первой пол. XIX вв. (Примеч. Н.А. Барской.)

называлась стилистической. В ней упразднился исконный принцип размещения по отдельности произведений каждого художника. Произведения художников одной эпохи были развешаны вперемежку, причем не только одно с другим, но и с сугубо бытовыми предметами – мебелью, посудой, даже конфетными коробками и т.д., в качестве общего выражения того, чем жил господствующий класс. При этом если в разделе Коваленской, относящемуся к первой половине XIX века, предметы быта еще носили печать художественности и хоть в какой-то мере сочетались с живописью, то в разделе Федорова-Давыдова, посвященном второй половине века, живопись дополнялась предметами вполне прошлого, безобразного буржуазного быта, а тем самым уравнивалась с ними. Кроме того, экспозиция снабжалась так называемым «этикетажем», или специальными пояснениями того, интерес каких именно классовых групп и прослоек (господствующего класса) выражал тот или иной художник<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>В «Путеводителе по опытной марксистской экспозиции», М.: 1931, читаем: «Общая марксистская реэкспозиция Галереи ведется под руководством А. Федорова-Давыдова. Основная цель такой экспозиции заключается в том, чтобы вскрыть в искусстве его классовую сущность, выяснить его роль в классовой борьбе; при этом необходимо показать, что стиль искусства, включающий в себя и тематику, и форму, и художественный образ, – является не только выражением социальной психо-идеологии, но и используется классом в целях организации и воспитания необходимой ему психо-идеологии» (с. 3). Живопись Д.Г. Левицкого характеризовалась в этом Путеводителе как «зарождающееся искусство среднего, придворного дворянства (крупнейших крепостников)», а В.Л. Боровиковского – как искусства «аграрного дворянства». В «Путеводителе по искусству феодализма», выпуск 1, М.: 1934, о шедевре XII в. иконе Богоматерь Владимирская сказано: «Это была утонченная проповедь рабской идеологии, тем более покорявшая и производившая неотразимое впечатление, что икона написана с гениальным мастерством» (с. 14), а псковская и новгородская икона XIV–XV вв. получила определение как «искусство бояр-феодалов, втягивающихся в торговлю и блокирующихся с купечеством». (Сост.)

Я, начинающий специалист, увидела в таком экспонировании глубоко профессиональное практическое выражение тех теорий, которые почитала истинными. И с огромным увлечением и ответственностью принялась за работу, которая была мне поручена: создать этикетаж к произведениям Михаила Врубеля, то есть выяснить, интерес какой именно буржуазии – крупной, мелкой или империалистической – выражают его произведения.

И все же в эти годы серьезного, искреннего увлечения вульгарной социологией в моей душе гнездились сомнения, которое восходило в своем словесном выражении к одному эпизоду моей ранней юности. Мои друзья (мне было тогда лет 15–16), зная мою склонность к марксистскому толкованию искусства в его тогдашнем понимании, решили познакомить меня с молодым, но уже известным философом, который трактовал искусство с других позиций, чтобы между нами состоялся спор. Весь спор я припомнить не могу, да это и не нужно, но одно замечание оппонента я не только запомнила твердо, но оно осталось во мне занозой, несмотря на всю мою идейную убежденность: «Объясните, в чем смысл науки, ставящей перед собой одну-единственную задачу – установить, идеологию какого класса выражает то или иное искусство? Разве не должна эта задача заключаться в ответе на другой вопрос: «Чем хорошо это искусство, почему мы храним его произведения и наслаждаемся им?» – Не помню, что я на это отвечала, но с тех пор этот вопрос жил во мне.

И когда я, наконец, начала практически участвовать в научной деятельности на основании того, что я понимала под марксизмом, этот вопрос зазвучал во мне не просто громче, а с поистине драматической силой. Дело в том, что решить задачу, которая передо мною была поставлена, мне никак не удавалось: я давно превысила требуемый для этикетажа скромный объем текста, написала целых шесть печатных листов (за что удостои-

лась одобрения начальства и была переведена в старшие научные сотрудники), но так и не могла определить, интересы какого слоя или прослойки буржуазии выражал Врубель в своем искусстве. Тем самым моей собственной работой не просто подтверждалась, но подтверждалась с избытком правота моего давнего оппонента: не просто бессмысленно, но невозможно определить, интересы какого класса выражает искусство: выражения этого, как я с ужасом начинала убеждаться, просто не существует в природе. И растущее отсюда ощущение лжи того, что лежало в основе работы всей Галереи и моей собственной, усугублялось тем раздражением, которое помимо моей воли все отчетливей вызывала во мне «марксистская», «стилистическая» экспозиция: мою искреннюю любовь к русской живописи оскорбляла нивелировка великих художников, полное пренебрежение к их индивидуальности, сама унижительность «разоблачительного» уподобления живописи шкафам, диванам, сервизам и конфетным коробкам. И все настойчивее, как действительно нужная и верная, представляла совсем не марксистская, как я считала, задача, выдвинутая моим давним оппонентом: узнавать, «чем хорошо старое искусство, почему мы храним его и наслаждаемся им?» Эти свои сомнения я старалась опровергнуть тем, что мои неудачи вызваны совсем не порочностью метода, который я считала марксистским, а моей собственной неспособностью и бесталанностью.

Эти колебания между разочарованием в учении, которому я горячо сочувствовала, и разочарованием в себе самой привели меня на грань профессионального и нравственного краха. И вот от этого-то краха, моего собственного, личного краха, спасла меня победа, которую М.А. Лифшиц одержал над вульгарной социологией.

Предчувствием освобождения от вульгарно-социологического мѳрока повеяло на меня уже от полемики, развернувшейся вокруг стилистической экспозиции, где с ее критикой выступил М.А. Лифшиц, – полемики,

завершившейся его статьей «Надоело»<sup>5</sup>. Но истинным освобождением стал для меня доклад М[ихаила] А[лександровича] «О народности в искусстве»<sup>6</sup>, прочитанный им в мае 1938 г. в ИФЛИ.

Я хорошо помню этот день. Огромная толпа собралась перед зданием ИФЛИ, М[ихаил] А[лександрович] сильно опаздывал и появился перед этой толпой, перед своими будущими слушателями чрезвычайно торжественно, в окружении целой свиты: кроме жены, красавицы Лидии Яковлевны Рейнгардт, с ним шли Е.Ф. Усиевич, В.Р. Гриб, другие друзья-«теченцы». И этот медленный, торжественный приход М[ихаила] А[лександровича] слился для меня – и, наверное, не только для меня, – с одержанной им в этот день победой.

Именно как бой, в котором нужно побеждать, ощущал сам М[ихаил] А[лександрович] свой доклад, настраивал на это аудиторию уже первыми своими словами, перефразируя старинную формулу объявления войны: «Иду на вы с большим докладом». И точно, метко, последовательно уничтожал он чудищ вульгарной социологии, и это их уничтожение воспринимала я с захватывающей, все возрастающей радостью.

Из этого доклада я прежде всего с облегчением узнала, что нет ничего марксистского в том, чтобы отыскивать, чьи классовые интересы выражает искусство. Узнала (к своему вящему стыду я не знала этого раньше, хотя считала себя марксисткой), что борьба классов, открытая буржуазными историками Тьером и Гизо, интересовала Маркса и марксизм только в свете конечного результата – победы коммунизма, к которой она может привести, победы, которая совпадает с лучшими, корен-

---

<sup>5</sup>«Литературная газета», 1940, 10 января.

<sup>6</sup>Стенограмма доклада Мих. Лифшица «Народность искусства и борьба классов», прочитанного им 23 мая 1938 г. в ИФЛИ, опубликована в Собрании соч. Мих. Лифшица, т. II, М.: 1986, с. 245–292. (Сост.)

ными устремлениями человеческого рода. И способность соотноситься с этими устремлениями, служить им определяет смысл и предназначение искусства. В этой соотнесенности, как поняла я тогда, и есть народность искусства, потому что истинные интересы народа совпадают с интересами человеческого рода. И полнота такой соотнесенности с высшими устремлениями человечества, а потому и высшая народность определяет величие таких титанов рода людского, как Леонардо, Шекспир, Гете, Пушкин. И конкретный исторический марксистский анализ, в том числе и классовый, должен показать рождение этого лучшего в искусстве, подлинно народного, драгоценного во все времена, ясно и четко определить это лучшее. Таким образом, задача марксистской науки об искусстве, как объяснил мне в тот незабвенный день М[ихаил] А[лександрович], как раз и состоит в определении того, «зачем мы сохраняем это искусство и почему наслаждаемся им» – другими словами, в ответе на тот вопрос, который задал мне мой давний оппонент и который мучил меня долгие годы.

Даже простого декларирования этих мыслей и положений было за глаза довольно, чтобы дать пищу для размышлений, опрокидывающих вульгарно-социологические положения. Но М[ихаил] А[лександрович] не просто высказал общую теорию марксистского изучения искусства, он тут же блистательно применил ее на практике, показав всем и лично мне, что марксизм не только видит свою цель в ответе на столь мучающий меня вопрос, но дает подлинные возможности для ответа на него. Захватывало то, как М[ихаил] А[лександрович], коснувшись классически-уравновешенного творчества Гете, показал, что прикосновенность к истинным, высшим идеалам человеческого рода делает его творчество более народным, чем творчество сильно политизированных революционных немецких поэтов следующего поколения. Но подлинным откровением для меня стала раскрытая в этом докладе народность Пушкина, а тем самым осво-

бождение столь дорогого и для всех нас и лично для меня поэта от обвинений в эгоистическом классовом своекорыстии. Именно на примере Пушкина М[ихаил] А[лександрович] обозначил три ступени марксистского классового анализа, нужного для того, чтобы понять, «зачем мы бережем это искусство и почему наслаждаемся им». На первой ступени этого анализа М[ихаил] А[лександрович] подтвердил, исследуя отношения поэта к собственности и власти, что Пушкин не только по рождению, но и по существу был дворянином, показав бессмысленность делать из него какого-то неудавшегося революционного демократа, какого-то «маленького Некрасова». Но от этого вывода, который для вульгарной социологии был бы конечным и усугублялся причислением Пушкина к каким-то выдуманым дворянским группировкам с их экономическими интересами, оратор перешел ко второй ступени анализа. Здесь М[ихаил] А[лександрович] показал, чем Пушкин и дворяне-декабристы с их пониманием аристократической чести и свободы отличались от дворянской черни времен Николая I. А затем он сделал понятным, как это отличие помогало Пушкину-дворянину соприкоснуться в искусстве с «телом народа» вопреки своим личным, действительно дворянским предрассудкам. И это уже несло радостное высвобождение от гнетущего, пятнающего светлое имя поэта представления о нем как о выразителе «интересов помещиков, торгующих хлебом». Но самой замечательной была третья ступень анализа, к которой М[ихаил] А[лександрович] перешел, сказав, что если классовый анализ может показать только то, что преодолевает поэт, становясь народным, он – бессмыслен. Здесь, являя высшие возможности марксистского анализа, он раскрыл, что Пушкин народен не только и не столько вопреки своему дворянству, сколько благодаря ему. Пушкинские дворянские представления, представления об аристократической индивидуальной свободе, пусть даже с оттенком утопизма, утверждал М[ихаил] А[лександрович], противостояли

надвигающейся страшно прозаической буржуазной нивелировке личности. Признавая правоту критиков революционеров-демократов 40-х годов XIX в., считавших Пушкина принадлежащим не их собственной, а прошедшей дворянской эпохе, М[ихаил] А[лександрович] открывал, что именно эта непринадлежность новой эпохе, а тем самым наступающему буржуазному прогрессу делает его причастником истинных будущих целей человеческого рода, а потому делает истинно народным его творчество. В качестве примера М[ихаил] А[лександрович] привел извечно волнующий русских читателей вопрос о финале «Евгения Онегина». Сказав, что в отказе Татьяны следовать за Онегиным безусловно сказались дворянские представления о чести, М[ихаил] А[лександрович] замечательно раскрыл в нем выражение гораздо более широкого, на все времена, утверждения подлинного, истинного достоинства женщины.

Я, конечно, восприняла не весь гигантский доклад, но и того, что я с первого раза сумела понять, было достаточно, чтобы М[ихаил] А[лександрович] навсегда обратил меня в «свою веру». И знаменательно закончился для меня этот день, – своего рода исповеданием захватившего меня «лифшицианства». Я поехала ночевать к моей тетке Наталье Николаевне Коваленской, и всю ночь в ее комнате в огромной коммунальной квартире в Филипповском переулке на Арбате мы проспорили о том, «вопреки» или «благодаря» своему дворянству был народен Пушкин. Не помню всех перипетий спора, помню только ужас Н[атальи] Н[иколаевны], которая сама была дворянкой<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Дочь известного историка М.Н. Коваленского, Татьяна Михайловна происходила из старинной дворянской семьи, оставившей заметный след в русской культуре. О семье Коваленских см.: *Бекетова М.А.* Шахматово. Семейная хроника. В кн.: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Книга 3-я. Лит. наследство. Т. 92. М.: 1983; *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М.: 1989; *Соловьев С.М.* Воспоминания. М.: 2003. (Сост.)

и из самых лучших, самых честных побуждений пришла к вульгарной социологии, – ужас, с которым она говорила мне: «Ну, как же, Таню, ну как же «благодаря», конечно «вопреки», и мою ярость, с которой я, очевидно достаточно неумело, отстаивала свою позицию, как тогда стали говорить, «благодаристики».

А затем, уже завербованная в «лифшицианство», я соприкоснулась не только с его высокой теорией, но и с практикой – М[ихаил] А[лександрович] был назначен заместителем директора Галереи по научной части, а директором ее стал В.С. Кеменов.

В.С. Кеменов в ту пору был мало похож на сегодняшнего. Он вовсе не был элегантен, ходил в косоворотке с синей вышивкой по вороту и в белых штанах, во время разговора, стараясь казаться меньше своего гигантского роста, припадал на левую ногу. Но, самое главное, тогда он был полон энергии, смел, готов к решительным действиям (!!!) и был еще<sup>8</sup> верным учеником М[ихаила] А[лександровича]. Поэтому вся деятельность Галереи, направляемая Лифшицем, велась со смелостью, размахом и энергией.

Эта направляемая Лифшицем деятельность Галереи, развивая его теоретическую победу над вульгарной социологией, стала борьбой за реабилитацию униженных, оклеветанных ею русских художников-классиков. Не только была демонтирована «разоблачительная», стирающая всякую индивидуальность живописцев стилистическая экспозиция. Одна за другой открывались монографические выставки, где эта индивидуальность всячески раскрывалась, выступала во всей своей яркости, где были предприняты серьезные попытки осмыслить ее, исходя из той марксистской науки об искусстве,

---

<sup>8</sup>«Еще был» – я имею безусловное право так писать, поскольку волею обстоятельств была свидетелем его измены, о чем скажу в своем месте. (Примеч. Т.М. Коваленской.)

которую создавал, положения которой формулировал М.А. Лифшиц. Так, выставка В.И. Сурикова позволила отменить определение его как «выразителя классовых интересов кулачества». Доклад делал В.С. Кеменов. Действительно используя метод М[ихаила] А[лександровича], он доказал, что стрельцы – народ, что в их «реакционности» есть важная для народа правда, что правда и на их стороне, а не только на стороне прогрессивного Петра, и в этом узел увиденной Суриковым трагедии.

Под непосредственным руководством М.А.Лифшица была подготовлена выставка И.И. Левитана, долженствовавшая реабилитировать этого «пессимиста и упадочника», «не созвучного пролетариату»<sup>9</sup>, и я была назначена ответственной за нее, впервые получив самостоятельную работу. Левитан считался столь несозвучным эпохе, что само включение этой выставки в план Галереи потребовало серьезной борьбы. По этому поводу был написан донос (автором был И.С. Меликадзе), и меня и мою сотрудницу по подготовке выставки А.С. Галушкину<sup>10</sup> вызывали в М[осковский] К[омитет] партии.

Но идею выставки все-таки удалось отстоять, и реабилитация Левитана под руководством Лифшица готовилась с великим размахом, с мобилизацией всех профессиональных возможностей музея. Материалы для выставки поступали из всех государственных музеев и частных собраний. А в Галерее они проходили тщательную экспертизу, в которой принимали участие такие

---

<sup>9</sup>Так творчество Левитана аттестовалось вульгарной социологией, виднейшим представителем которой был А.А. Федоров-Давыдов. В послевоенные годы А. Федоров-Давыдов опубликовал ряд своих наиболее популярных работ о русском пейзаже и Левитане, в которых он отошел от своего прежнего вульгарно-социологического подхода к произведениям искусства. Имя Мих. Лифшица в этих работах не упоминается. (Сост.)

<sup>10</sup>Галушкина Анна Сергеевна (1900–1991) – сотрудница Третьяковской галереи. В течение многих лет заведовала отделом русского искусства. (Примеч. Н.А. Барской.)

специалисты, как Грабарь и Бакушинский. В процессе работы было обнаружено и отвергнуто множество подделок (например, подделками оказались все 17 произведений, присланных Одесским музеем).

Мною и А.С. Галушкиной была разработана специальная форма для экспонирования, как правило, небольших картин Левитана: огромные стены залов новой пристройки были разделены на своего рода щиты, обтянутые холстом, что давало возможность подать даже самую маленькую картину, оценить в каждом случае уровень мастерства художника.

И огромна была помощь, оказанная мне М[ихаилом] А[лександровичем] в написании вступительной статьи к каталогу выставки, которая должна была послужить все тому же делу реабилитации Левитана, сформулировать ответ на основной вопрос, почему мы храним его искусство и наслаждаемся им.

Редактура М[ихаила] А[лександровича] была абсолютно ненавязчивой, он не только «не переписывал» автора, что бывало и бывает нередко сейчас, но не делал даже сколько-нибудь резких замечаний, они представляли собой скорее «помету легкую ногтей» на полях рукописи. Но эти замечания были так точны и глубоки, что помогли мне, начинающему исследователю, справиться с задачей, я сумела показать, что Левитан был не «пессимистом» и не «упадочником», а величайшим лирическим живописцем в русском искусстве, открывшим новую ступень в пейзажной живописи.

Правда, был один случай, когда при редактировании статьи М[ихаил] А[лександрович] отказался от внешнего беспристрастия. Его страшно рассмешила фраза, которой я эту статью начала: «Великий русский художник Левитан родился в бедной еврейской семье»; ученого забавлял мой молодой идиотизм, с которым я ее отстаивала: «Но ведь это же правда, М[ихаил] А[лександрович]!»

Выставка Левитана имела огромный успех, она стала праздником искусства, искусства реабилитированного

и восстановленного в своих правах. На ее открытии играл квартет имени Страдивариуса, множество роз, привезенных накануне и устилавших весь пол вестибюля, наполняли залы благоуханием. Альбом, к которому я писала вступительную статью, оформлял Е.Е. Лансере. Его удалось напечатать в Гознаке, он был признан лучшим, чем публикации издательства «Искусство», и Галерее вскоре разрешено было открыть собственное издательство.

А одновременно с выставкой Левитана в Галерее под руководством Лифшица совершалась реабилитация еще одного русского художника – О.Г. Кипренского: в той же новой пристройке, под залами Левитана, была открыта выставка его картин.

Выставка эта, за которую ртвечала М.М. Колпакчи<sup>11</sup>, была удивительно, сияюще красива. На зеленом фоне (его оттенок замечательно был найден художником Б.В. Эндером<sup>12</sup>, тогда занимавшимся окраской зал в Галерее и буквально по чайной ложке добавлявшим порошок красителя в бочку) в рамках красного дерева удивительно являли свое живописное совершенство портреты Кипренского. И как радостное откровение прозвучала для меня – и для многих других – высказанная М[ихаилом] А[лександровичем] на занятиях с сотрудниками мысль о том, что живописная красота этих портретов, их художественное своеобразие во многом определено тем, кто изображен на них, определен неизвестным в то время другим странам уровнем человеческой личности, рожденным русской жизнью.

Но та победа истинного марксизма, которая благодаря М.А. Лифшицу была одержана в 30-ые годы в науке

---

<sup>11</sup>Колпакчи Мария Модестовна (1892–1971) – сотрудница Третьяковской галереи, организатор отдела каталогизации. (Примеч. Н.А. Барской.)

<sup>12</sup>Эндер Борис Владимирович (1893–1960) – русский художник, представитель авангарда. Многие годы занимался оформительским дизайном. (Примеч. Н.А. Барской.)

об искусстве, тот праздник искусств, который на этой основе разворачивался под его руководством в Галерее, парадоксальным образом происходили тогда, когда в остальном марксизм в нашей стране претерпел страшное, роковое извращение, вылившееся в ужасы, именуемое теперь «культом личности». Объяснение этого парадокса – одна из важнейших задач исторической (марксистской) науки. Я могу лишь констатировать как ближайший свидетель, что этот парадокс был, и то, что в конце концов именно эти общие трагические извращения погубили многое из сделанного М[ихаилом] А[лександровичем] в 30-ые годы, тяжело сказавшись и на его собственной судьбе.

Моя работа под профессиональным руководством М[ихаила] А[лександровича] была прервана войной, его уходом на фронт и всеми обстоятельствами моей собственной жизни этого тяжелого времени. А воспоминания послевоенные приобретают уже действительно сугубо личный характер. И не столько потому, что я в это время очень сблизилась с его женой, моей соученицей по университету Л.Я. Рейнгардт, с которой мы вместе стали работать в Институте истории искусств Академии художеств [СССР]. А главным образом потому, что М[ихаил] А[лександрович] в эти годы был изъят и из общественной, и из профессиональной жизни.

Если в первые послевоенные годы его просто не печатали, то когда разгорелся огонь антисемитской «космополитической» кампании, он лишился всякой работы и, как художник по первой профессии, зарабатывал на свою большую семью, расписывая какие-то вазы. И именно тогда я узнала об измене Кеменова любимому учителю. К.Ф. Юон, замечательный художник и директор Института истории искусств Академии художеств, сказал мне, к моей великой радости, что хочет взять на работу М.А. Лифшица. Но затем сообщил, что сделать этого не удастся, так как ему запретил брат М[ихаила]

А[лександровича] на работу зам. министра культуры В.С. Кеменов<sup>13</sup>.

Тени вокруг М[ихаила] А[лександровича] сгущались, и каждый раз, когда Лидия Яковлевна запаздывала на какое-нибудь академическое заседание (а ей это было свойственно), сердце у меня падало, я была уверена, что или его, или их обоих ночью арестовали. В эти годы, в ожидании возможного ареста, жизнь М[ихаила] А[лександровича] приобрела вообще какой-то фантастический характер. Они с Л[идией] Я[ковлевной], хотя он уже не работал в Галерее, жили в служебном помещении при ней, в комнате со сводами, в бывшей купеческой кладовой, дверь которой выходила в служебный коридор, где находились рабочие помещения, с 9 утра заполняемые сотрудниками. Так что они не только готовили в комнате на керосинке, но и все «удобства» были служебные, вся жизнь протекала в обстановке учреждения. И в возникающих там вполне «коммунальных» склоках звучала дикая, но страшноватая тогда идея, что они, «безродные космополиты», хотят поджечь своей керосинкой сокровищницу русского искусства.

Забегая вперед, могу сказать, что М[ихаил] А[лександрович] прожил в этой комнате долгие годы, а я, вернувшись в Галерею и занимая в ней административные посты, зачастую оказывала Лифшицу «домоуправские» услуги, помогая в починке электричества или уборной. Только благодаря вмешательству А.Т. Твардовского при выселении жильцов из Галереи М[ихаилу] А[лександровичу] удалось получить приличное жилье.

Новые времена вывели М[ихаила] А[лександровича] из забвения, медленно он возвращался в общественную жизнь, и возвращение это было нелегким. Можно сказать, что два последних десятилетия жизни Лифшица отличает своего рода драматизм. Извращения марксиз-

---

<sup>13</sup>После этого эпизода Мих. Лифшиц на продолжительное время, вплоть до середины 60-х годов, прекратил свои отношения с В.С. Кеменовым. (Сост.)

ма, породившие столько тяжкого в жизни нашей страны, изживались (и изживаются) очень медленно, и подлинный марксизм Лифшица далеко не совпадал с тем, что под этим именем существовало официально. Поэтому, хотя он в конце концов получил даже звания и почести и закончил жизнь действительным членом Академии художеств, труды его медленно находили путь к читателю, а иногда – не находили вовсе. Воздвигались преграды его общественному влиянию и продвижению: так, например, несмотря на все старания А.Т. Твардовского, ему не позволили сделать Лифшица своим заместителем в «Новом мире». Но особенно драматизировало положение М[ихаила] А[лександровича] отчуждение от него интеллигенции, столь увлеченной им и его борьбой в 30-ые годы, интеллигенции, отождествлявшей теперь его верность марксизму с приверженностью всему отрицательному, что было и оставалось в нашей жизни. Отчасти это было добросовестным заблуждением, но нередко усиливались эти заблуждения и прямой клеветой – и тех, кого он победил в открытой научной борьбе, и тех, кто испытывал по отношению к нему старую как мир зависть к таланту. Клеветнические измышления касались главным образом его жизни в 30-ые годы, годы его успеха. Подлые и безымянные, как всякая клевета, они старались объяснить этот успех «связью» со всем чудовищным и темным, что тогда происходило в стране. Будучи свидетельницей тогдашней жизни, я чувствую себя вправе ответить на эту клевету, опровергнуть ее. Я могу твердо сказать, что М.А. Лифшиц был абсолютно непричастен к гонениям на кого бы то ни было, никогда не сводил счеты с научными оппонентами путем обращения к властям. А многие мои друзья (например, Н.Н. Козюра<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup>Козюра Нина Николаевна – литературовед и искусствовед, кандидат философских наук, примыкала к «течению». Автор диссертации о М.Е. Салтыкове-Щедрине, статьи о романе А. Франса «Боги жаждут» в журнале «Литературный критик». См. также ее ста-

В.И. Антонова<sup>15</sup>) могут подтвердить и то, как в самые страшные годы в тяжких для них обстоятельствах, проявив незаурядное, просто немыслимое тогда мужество, М[ихаил] А[лександрович] приходил им на помощь, становился на их защиту.

Но М[ихаил] А[лександрович] в этих обстоятельствах оставался верен только истине, никогда не старался привести свой марксизм в согласие с официальной догмой, но и не поддавался соблазну войти в фавор у интеллигенции. Как говорил он сам: «Я стою себе, стою, заряжаю и палю». И у меня по-прежнему эта его «пальба» вызывала глубоко личный отклик.

Великой радостью была его статья о Толстом<sup>16</sup>. Тогда отчуждение от него еще не совершилось, и публикация получила по-настоящему широкий резонанс. На фоне догматических серых писаний о классике, в которых омертвевшую форму обрело даже все то, что самим Лифшицем было открыто в 30-ые годы, вспыхнул, захватывал по-настоящему блистательный анализ М[ихаила] А[лександровича]. А для меня этот анализ был особенно радостен. Он выявил как раз в любимейшей мною сцене охоты из «Войны и мира», в ее красоте, даже в вошедшем в нее удивительно забавном эпизоде с ловчим Данилой, обрутавшим старого графа, выражение увиденной великим писателем правды жизни, открытого им в этой жизни краткого мига торжества справедливости.

---

тью: *Козюра Н.Н.* Борьба с вульгарной социологией. Классовость и народность искусства // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977. После войны работала в редакции журнала «Вопросы философии», в последние годы жизни – в НИИ АХ СССР, в отделе истории эстетических учений, возглавляемом Мих. Лифшицем. (Сост.)

<sup>15</sup>См. воспоминания Н.А. Барской «Свидетель защиты» в настоящем сборнике. (Сост.)

<sup>16</sup>Речь идет о работе Мих. Лифшица по поводу статьи И. Видмара «Из дневника» («Новый мир», 1957, № 9), публикуемой в настоящем издании (сост.).

Чрезвычайно важны были для меня, просто драгоценны, все статьи и книги М[ихаила] А[лександровича] по критике модернизма – как раз все то, что вызывало протест у большинства интеллигенции, видевшей в обращении к модернизму проявление свободы, в том числе и политической. Мне же в статьях М[ихаила] А[лександровича] на эту тему как раз особенно дорога была его мысль о разделении политической позиции художника и смысла его искусства, мысль, которая вопреки всякой демагогии есть основа истинного, свободного от конъюнктуры понимания искусства.

Но как бы ни были для меня важны и дороги статьи М[ихаила] А[лександровича] последних десятилетий, как бы ни захватывали меня их блеск и глубина, сейчас, после его смерти, пытаюсь осмыслить его влияние на себя, я прежде всего вспоминаю далекий день в аудитории ИФЛИ, его доклад, который убедил меня, что задача искусствоведа-марксиста состоит в том, чтобы понять, «зачем мы храним это искусство и почему наслаждаемся им».

*Подготовка текста к публикации Н. А. Барской.*

---

Н.А. Барская. СВИДЕТЕЛЬ ЗАЩИТЫ.

---

(Воспоминания искусствоведа)<sup>1</sup>

---

Мои родители, мать, Татьяна Михайловна Коваленская, искусствовед, и отец, Абрам Львович Штейн, историк литературы, считали себя учениками и последователями (и были ими в действительности) М.А. Лифшица. В доме у нас был своеобразный культ М[ихаила] А[лександровича], бывали люди (например, Н.Н. Козюра), также считавшие себя его учениками, много и часто говорили о нем. Но я хочу припомнить рассказ человека совсем другого круга, В.И. Антоновой<sup>2</sup>, сотрудницы, а потом заведующей древнерусским отделом Третьяковской галереи, который кажется мне очень важным и знаменательным для правильного представления о личности философа. Валентина Ивановна, подруга моей матери по работе в Галерее, отношение к марксизму, искренне исповедуемому моими родителями вслед за Лифшицем, имела лишь ровно такое, какое тогда должны были иметь все советские ученые. Она происходила из старой дворянской семьи, была жительницей Арбата, и весь облик этой маленькой, кругленькой женщины, на моей памяти уже немолодой, с гладко причесанной темной головкой, в очень скромной, как положено было музейщице тех времен, одежде,

---

<sup>1</sup> Публикуется впервые (сост.).

<sup>2</sup> В.И. Антонова – автор книг: Государственная Третьяковская галерея: краткий очерк. М.: 1956; Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В двух томах. М.: 1963 (в соавторстве с Мневой Н.Е.); Древнерусское искусство в собрании П. Корина. М.: 1966 (сост.).

но с изумительными старинными кольцами и брошками, носил отпечаток истинно дворянской высокой простоты и дворянского изящества. В науке она была скорее историком, чем искусствоведом, умела не только замечательно разыскивать исторические факты, но с большим остроумием их интерпретировать и излагать все это не «птичьим» искусствоведческим, а настоящим русским языком. И остроумие, в большой степени ей присущее, тоже было старинного, дворянского закала, в его основе лежала та подлинная естественность, которая вообще отличала русскую дворянскую культуру. А прямоотой суждений она просто напоминала многих дворянских героинь русской литературы – от тургеневской Пестовой до толстовской Ахросимовой и Бабуленьки Достоевского. Я могу предположить, что именно эти черты В[алентины] И[вановны] привлекали к ней М[ихаила] А[лександровича], так любившего и так понимавшего русскую дворянскую культуру. А также, безусловно, сыграл здесь роль и его интерес к древнерусскому искусству, изучение которого, как я уже говорила, было специальностью В[алентины] И[вановны]. А ее – это я уже слышала от нее самой – вне всякого марксизма увлекала в М[ихаиле] А[лександровиче] сила и красота мысли, то, что поднимало его над презираемой ею убогой советской серостью.

Я постаралась дать представление о В.И. Антоновой и о тех, исполненных взаимной симпатии, но далеко не самых близких и не единомысленных отношениях, которые связывали ее в начале их знакомства с М[ихаилом] А[лександровичем], чтобы помочь оценить ее рассказ, неоднократно мною от нее слышанный, о поведении М[ихаила] А[лександровича] во время ее ареста и суда над ней. В[алентина] И[вановна] была арестована в 1937 г. по обвинению в подготовке теракта на самого Сталина («Я тогда писала главу о Новгороде» – обычно добавляла она). Год провела она в Таганской тюрьме с матерными криками следователя на допросах («Я была спокойна, – как говорила она, – я размышляла о татарских корнях

этих слов»), с его издевательскими заявлениями (на самом деле ложными), что родители ее умерли, а сын в детдоме, с круглосуточным стоянием на ногах в расчитанной на четырех человек камере, где их было сорок. А в конце этого года состоялся суд над ней, на который она шла в безнадежном состоянии, так как ей были показаны свидетельские показания, подтверждающие ее вину, данные близкими друзьями-коллегами. «И вот, – рассказывала она, – представь мое потрясение, когда я увидела на этом суде в качестве свидетеля защиты М.А. Лифшица». «Знаешь, – говорила В[алентина] И[вановна], – он был весь в белом, как ангел (при ее язвительности и несентиментальности это сравнение дорогого стоит), а говорил, как всегда, бесконечно умно и благородно».

Валентина Ивановна была на этом суде оправдана. Конечно, здесь определяющим было то обстоятельство, что в это время Берия сменил Ежова, и какое-то количество арестованных было выпущено. Но в том, что в числе этих выпущенных оказалась В.И. Антонова, безусловно сыграли роль показания свидетеля защиты М.А. Лифшица.

Валентина Ивановна была в конце жизни порядочной мизантропкой, что вполне понятно, если учесть ею пережитое и то, что донесшие на нее люди долгие годы продолжали оставаться ее коллегами по работе, даже сидели с ней в одной комнате. Но тем более ценила она человеческую порядочность. С гордостью могу сказать, что на этом зиждилась твердая и неизменная ее дружба с моей матерью, которая одна из всех, кому это было предложено, отказалась дать о ней клеветнические показания, о чем В[алентина] И[вановна] также узнала во время следствия.

Но особенно высокую благодарность испытывала В[алентина] И[вановна] к своему свидетелю защиты, ценя, естественно, не только ту роль, которую он непосредственно сыграл в ее освобождении, но и проявленное при этом мужество, поистине утешительное в задавленной страхом стране, рядом с изменой и предательством близких.

*Н. Барская*

---

О СВОИХ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИХ

---

ПАМФЛЕТАХ 1950–1970-х годов

---

Письмо Мих. Лифшица – Виктору Трофимовичу  
(фамилия неизвестна)<sup>1</sup>

Успенское, 20.VIII.1975 г.

Уважаемый Виктор Трофимович!

Извините, пожалуйста, что я так поздно отвечаю на Ваше любезное письмо. Поскольку я не поэт, а научный работник, да еще с претензией на деятельность, правда, весьма скромную, но все же трудоемкую, моя жизнь похожа на труд у конвейера. Разогнуть спину и оторваться почти невозможно.

Все, что Вы пишете о моей статье «В мире эстетики»<sup>2</sup>, с фактической стороны точно соответствует действительности. Если Вас интересуют подробности, то могу прибавить, что моя судьба несколько дней колебалась на весах высшей справедливости, но дело сложилось благополучно. После появления статьи редактор «Известий» Аджубей рвал и метал, грозя стереть автора в порошок. Ему скромно возражала группа сотрудников газеты во главе с секретарем парторганизации – они сочувствовали «Н[овому] М[иру]». Через них все это и стало известно. Однако на третий день после вышеописанного Аджубей явился в другом настроении и сказал, что он меняет свой первоначальный приговор.

---

<sup>1</sup>Черновик письма без подписи. Публикуется впервые. (Сост.)

<sup>2</sup>«Новый мир», 1964, № 2. (Сост.)

Видимо, что-то более милостивое ему было сказано в самом святом семействе<sup>3</sup>. Таким образом, гром не ударил, а то, что Вы прочли в газете «Культура и жизнь», это уже была чистая самодеятельность, на которую никто не обратил внимания.

Тем самым можно было измерить путь, пройденный нами за десятилетие, протекшее со времени появления моей статьи «Дневник Мариэтты Шагинян»<sup>4</sup>. С какой-то мистической точностью она была напечатана в таком же февральском номере журнала, но за 1954 г. И вот после нее мне пришлось почти два года нести положенный крест вплоть до почти совершившегося исключения из партии (в 1956 г. извинились и отменили). Помню, что один известный физик сказал тогда обо мне, с явным, конечно, преувеличением: «Это – человек подвига». Сообщаю об этом только для того, чтобы подчеркнуть относительность понятия «подвиг». На другой день после смерти самого шутовская статья об этой старой дуре могла произвести впечатление разорвавшейся бомбы!

Десять лет спустя некоторые были уже недовольны тем, что в статье о Разумном<sup>5</sup> автор защищает марксизм от (либерального. – Зачеркнуто. – Сост.) модничанья. На меня напали великие либералы – Дымшиц в «Литературной газете», редакция «Вопросов литературы» и проч. А еще десять лет спустя, опять же с мистической точностью – в феврале 1974 г., другая моя статья памфлетного характера<sup>6</sup>, задевшая нынешних властителей дум квази-либерального направления, уже не могла появиться ни в одном из журналов, даже в «Нашем совре-

---

<sup>3</sup>Имеется в виду семья Н.С. Хрущева, зятем которого был А. Аджубей (сост.).

<sup>4</sup>«Новый мир», 1954, № 2 (сост.).

<sup>5</sup>Речь идет об упомянутой статье «В мире эстетики» (сост.).

<sup>6</sup>Памфлет Мих. Лифшица о Г.А. Недошвине впервые опубликован в книге Мих. Лифшица «В мире эстетики», М., 1985 (сост.).

меннике», с которым я заключил временное соглашение<sup>7</sup>. Все течет, и весьма нестройно!

К моей статье «В мире эстетики» Твардовский относился с полным сочувствием, но я не помню каких-нибудь его замечаний по этому поводу, кроме того, что в Ленинграде статью читают на Невском (со слов одного писателя, который теперь ругает меня «ископаемым марксистом»<sup>8</sup>). Зато прекрасно помню, как после прочтения рукописи статьи о Мариэтте в конце 1953 г. он приехал ко мне с Дементьевым и сказал: «Ты сам не знаешь, что ты написал!» Я отвечал ему, что знаю и могу представить себе даже некоторые последствия.

Очень забавны были его суждения по поводу моей ненапечатанной (по проискам его же «портфеленосцев») статьи «На деревню дедушке»<sup>9</sup>, но это уже не для письма. Отношения у нас с ним бывали разные, несмотря на нашу взаимную искреннюю любовь друг к другу. Помню, что он называл меня «кассовым автором» в том смысле, что тираж «Н[ового] М[ира]» после моих статей не упал. К сожалению, их было не так много – отчасти по внешним обстоятельствам, отчасти вследствие влияния «портфеленосцев», которые сами хотели быть Белинскими и были немного без царя в голове. Если бы не они, очень может быть, что А[лександр] Т[рифонович] не только стоял бы еще во главе журнала, но и отсрочил бы на годы свою гибель от рака, очень ускоренную его нервным потрясением и разочарова-

---

<sup>7</sup>Мих. Лифшиц отзывался о П.В. Палиевском, который опубликовал рецензию на его книгу «Искусство и современный мир» в журнале «Наш современник», как об образованном человеке. Что касается своего временного союза с журналом «Наш современник», то позднее Мих. Лифшиц написал автору этих строк: «Все одна вошь!» (сост.).

<sup>8</sup>Речь идет об А.И. Солженицыне (сост.).

<sup>9</sup>Набранная в журнале «Новый мир» статья «На деревню дедушке» была запрещена цензурой и опубликована посмертно (сост.).

нием в некоторых «прогрессивных» деятелях журнала. Но это между нами.

Большое спасибо Вам за добрые слова о моем литературном стиле. Действительно, стиль является единственным неотчуждаемым достоянием автора. Даже идеи можно отнять; язык, на котором они выражаются, – нельзя. Мне радостно, что есть на свете люди, еще не забывшие таких незначительных в сущности событий, как журнальная статья, и я благодарю Вас также за поздравление к моему семидесятилетию. «Литературная газета» не откликнулась на это событие даже парой строк, что, вообще говоря, меня радует, но это и смешно, потому что я – один из старейших членов Союза (писателей. – Зачеркнуто. – Сост.), да бывали и времена, когда я эту самую газету подписывал<sup>10</sup>. Единственная небольшая печатная флора, выросшая на моем тезоименитстве, – это искренняя статья Ильенкова в журнале «Художник» за июль этого года.

Благодарю Вас за положительный отзыв о моих статьях против модернизма. К сожалению, не могу послать Вам книги, вышедшие за последние годы, все экземпляры уже разошлись, а у Вас в Мереве, наверно, они не попадались Вам на глаза – сказочное место! Что-то вспоминаю из времен начала двадцатых годов, когда я пробирался железнодорожными путями под Харьковом. А теперь в Мереве небось уже и небоскребы есть.

Если появитесь как-нибудь в Москве, буду рад познакомиться с Вами лично.

Телефон 139–03–86.

С товарищеским приветом

---

<sup>10</sup>В довоенные годы Мих. Лифшиц являлся членом редколлегии «Литературной газеты» (сост.).

# Указатель имен

- Абакумов В.С.** 570, 576, 577  
**Августин Аврелий** 9, 560  
**Аджубей А.И.** 603, 604  
**Адорно Т.** 25, 26, 285, 286  
**Азадовский М.К.** 310, 311, 442, 443, 444  
**Акопов В.Ф.** 362  
**Аксаков С.Т.** 508  
**Александр I** 418, 425, 426  
**Александр III** 289  
**Александров (Келлер) В.В.** 12, 307, 326  
**Аминев А.М.** 407, 408  
**Ампер Ж.Ж.** 433  
**Ангаров (Зыков) А.И.** 321  
**Андерсен Г.Х.** 111  
**Андреев А.А.** 10  
**Андрей Рублёв** 61, 394, 400, 403  
**Анисимов И.И.** 311, 325  
**Анненков П.В.** 420  
**Анненский И.Ф.** 61, 75  
**Антонова В.И.** 598, 600–602  
**Анучин Е.** 356, 357  
**Аполлинер Г.** 126, 331  
**Апулей Л.** 477  
**Арватов Б.И.** 65  
**Арендт Х.** 281  
**Аристотель** 21, 73, 412, 494, 507, 570  
**Аристофан** 494  
**Арним Л.А.** 359  
**Арсланов В.Г.** 38, 312, 486  
**Асархаддон** 473  
**Ассенфратц Э.** 70  
**Ахматова А.А.** 57, 60, 75, 435, 437–439, 441–443
- Бабель И.Э.** 310, 311  
**Бабёф Ф.Н.** 372  
**Багатуря Г.А.** 321  
**Багрицкий Э.Г.** 551  
**Базелиц Г.** 151  
**Байрон Дж.** 373, 431  
**Бакунин М.А.** 41, 337, 338  
**Бакушинский А.В.** 593
- Балла Дж.** 166, 168  
**Бальзак О.** 19, 20, 27, 29, 50, 326, 371, 373–375, 449, 456, 470, 491, 516, 518, 540, 542, 558, 560  
**Бангерг О.** 205  
**Бандинелли Б.** 139  
**Барнава А.** 372  
**Баррес М.** 119  
**Барская Н.А.** 377, 378, 582, 583, 592, 594, 598–600, 602  
**Бартенев П.И.** 420  
**Батюшков К.Н.** 421, 424  
**Бах И.С.** 64  
**Бебель А.** 371  
**Бекетова М.А.** 590  
**Бейгел М.** 107  
**Белецкий А.И.** 311, 313, 316, 318, 320, 323  
**Беллори Ж.** 138  
**Белинский В.Г.** 287, 337, 379, 405, 410, 421, 447, 451–455, 457, 487, 518, 523, 546, 547, 562  
**Белый А. (Бугаев Б.Н.)** 590  
**Бен Г.** 203  
**Бенуа А.Н.** 66, 549  
**Беранже П.Ж.** 461  
**Бергсон А.** 43, 44, 76  
**Бердяев Н.А.** 21, 31–33, 331, 340  
**Берия Л.П.** 48, 602  
**Берковский Н.Я.** 546  
**Бестужев-Рюмин М.П.** 434  
**Бетховен Л.** 528, 529  
**Бёклин А.** 214, 229, 249, 251, 555  
**Бёрдсли О.** 271  
**Билибин И.Я.** 66  
**Биссьер Р.** 97  
**Биш Э.** 372  
**Блажек А.** 270  
**Блок А.А.** 14, 31, 57, 60–66, 75, 551, 590  
**Блюм Л.** 371  
**Боборыкин П.Д.** 380, 383  
**Богданов А.А.** 390  
**Бодлер Ш.** 31, 60–63, 84, 85, 549  
**Боймлер А.** 233, 291  
**Бонди С.М.** 424

- Бонтемпелли М. 196  
 Бонфуа Ж. 92, 121, 122  
 Бор Н. 81  
 Боровиковский В.Л. 584  
 Боттичелли С. 409  
 Боччони У. 166, 167  
 Брак Ж. 91, 125, 331  
 Бренер А. 15  
 Бретано Ф. 359  
 Бретон А. 51  
 Брик О.М. 241  
 Бриссо М. 372  
 Броней А. 207  
 Брюсов В.Я. 62, 452  
 Бугро В.А. 271  
 Булгаков М.А. 20, 28, 38, 352, 552–564  
 Булгакова Е.С. 352  
 Булгарин Ф.В. 447, 448, 451  
 Будзати Д. 90  
 Булвер-Литтон Э.Д. 446  
 Бунин И.А. 337  
 Бунина А.П. 424  
 Буркхардт Я. 229  
 Бурлок Д.Д. 127  
 Бухарин Н.И. 28  
 Буччи А. 196, 198  
 Буше Ф. 408  
 Бьянки Н. 194  
 Бэйнс Н. 298  
 Бэкон Ф. 25
- Вагнер Р.** 205, 259, 528  
 Вазарели В. 98  
 Вайнрейх Э. 205  
 Вайсгербер А. 266, 268  
 Ваккенродер В.Г. 223  
 Ван Гог В. 14, 229  
 Ванеян С.С. 18  
 Ванини Дж. Ч. 558  
 Ван Эйк Я. 122, 286, 516  
 Ватто Ж.А. 408  
 Вахтангов Е.Б. 550  
 Вацулик П. 270  
 Вебер Ю. 151  
 Ведекинд Ф. 270  
 Вейтлинг В. 578  
 Векки Ф. 177  
 Веласкес Д. 38, 413–417  
 Верлен П. 271  
 Вермер Я. 417  
 Верроккио А. 409  
 Веселы А. 270
- Вессельман Т. 95  
 Вёльфлин Г. 220, 221, 223, 234  
 Вильмар И. 491–494, 496–500, 502–507, 509, 511, 514–518, 520, 522, 532–534, 538, 540–546, 598  
 Вико Дж. 10  
 Вильсон В. 299, 302  
 Вильям-Вильмонт Н.Н. 10  
 Винкельман И.И. 203, 221, 222, 226, 335  
 Виноградов В.В. 373  
 Винокур Г.О. 451  
 Виньи А.В. 561  
 Вишневский А.А. 33  
 Вламинк М. 174, 175  
 Вознесенский А.А. 410  
 Воллан С. 482  
 Воллар А. 100  
 Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) 77, 375, 380, 382, 383, 431  
 Воровский В.В. 239  
 Воронцов М.С. 426–429  
 Воронцов С.Р. 425, 426  
 Воррингер В. 144, 206, 209, 211, 215, 221  
 Врубель М.А. 61, 67, 585, 586  
 Вуд Г. 137, 256–258  
 Вульф Й. 208, 259, 443  
 Вяземский П.А. 439
- Гадамер Г.Г.** 131  
 Галилей Г. 536  
 Галушкина А.С. 592, 593  
 Гаманн Р. 250  
 Гамсун К. 344  
 Гаркнесс М. 326  
 Гароди Р. 137, 154, 211, 341  
 Гаспаров М.Л. 311  
 Гауптман Г. 270  
 Геббельс Й. 207, 208, 215, 237, 274, 292, 334  
 Гегель Г.В. 19, 26, 27, 29, 43, 69, 212, 223, 224, 238, 307, 314, 323, 355, 361, 368, 369, 383, 433, 459, 461, 463, 464, 466, 472, 494, 541, 561  
 Гейзенберг В. 81  
 Гейне Г. 222, 375, 457  
 Гелбрейт Дж. 107, 132  
 Гельвеций К.А. 372, 375  
 Георг С. 203, 511  
 Гераклит 415

- Гердер И.Г. 205, 222, 223, 225, 238, 287  
 Геринг Г. 294, 330  
 Герон 546, 547  
 Герострат 135  
 Герцен А.И. 9, 23, 113, 478  
 Герцфельде В. 193  
 Гесс Г. 248  
 Гёльдерлин Ф. 222, 238  
 Гёте И.В. 10, 26, 54, 187, 211, 221, 222, 238, 317, 433, 434, 456, 459, 561, 569, 588  
 Гизо Ф. 426, 587  
 Гинзбург Л.Я. 14, 62, 350  
 Гиппиус В.В. 418  
 Гитлер А. 41, 47, 49, 72, 113, 159–161, 164, 180–182, 193, 204, 207, 220, 233–234, 236, 238, 239, 246, 249, 253, 280, 282, 285, 290, 292, 294, 295, 297–299, 301, 302, 345, 362, 578, 579  
 Глэз А. 331  
 Глинка Ф.Н. 427  
 Гоббс Т. 56  
 Гоген П. 229, 250, 359  
 Гоголь Н.В. 109, 518  
 Гойден К. 283  
 Голсуорси Дж. 140  
 Голубев Д. 59, 60, 80  
 Гольбах П. 372  
 Гольст Н. 92  
 Гольц А. 284  
 Гомер 50  
 Го Мо Жо 330  
 Гор Г.С. 329  
 Гораций Ф.К. 236  
 Горький А.М. 118, 499, 514  
 Готье Т. 408  
 Гофман Э.Т. 554  
 Гофштетгер П. 285  
 Грабарь И.Э. 188, 189, 593  
 Грамши А. 182, 184  
 Грекова И. (Вентцель Е.С.) 576  
 Гриб В.Р. 307, 343, 487, 587  
 Гримм В. 443, 444  
 Гримм Я. 443, 444  
 Грин Г. 574  
 Гропиус В. 330  
 Гросс Г. 193  
 Гроссман В.С. 10  
 Грюнштейн Н. 152  
 Гулыга А.В. 209, 219, 221, 223, 232  
 Гумбольдт В. 222  
 Гутов Д.Г. 404, 407, 549  
 Гэд Ж. 217  
 Гюисманс Ж.К. 270  
 Гюльзенбек Р. 93, 94  
 Давид Ж.Л. 386, 392  
 Давыдов Ю.Н. 328  
 Дали С. 108  
 Даль В.И. 316  
 Даниэльсон Н. 566  
 Д'Аннунцио Г. 167, 177  
 Данте А. 371, 431, 476, 494  
 Дантон Ж.Ж. 372, 563  
 Дарре В. 258, 284  
 Дворжак М. 224  
 Дебре Р. 275  
 Декарт Р. 118, 558  
 Делакруа Э. 135  
 Де Кирико Д. 137, 189, 198  
 Де Ман Г. 285  
 Дементьев В.В. 581, 605  
 Дени М. 250  
 Деперо Ф. 168  
 Державин Г.Р. 316, 424  
 Деррида Ж. 25, 26  
 Дестют де Траси А. 373  
 Дёблин А. 205  
 Джеймс У. 43  
 Дженис С. 95  
 Джентиле Дж. 291  
 Джонсон Ф. 90  
 Джотто 87, 399  
 Дидро Д. 37, 379, 482, 517  
 Диккенс Ч. 456  
 Димитров Г. 281  
 Дымшиц А.Л. 57, 63, 164, 270–275, 330, 331, 340, 354, 355, 604  
 Дмитриева Н.А. 11, 12, 328  
 Добролюбов Н.А. 33, 173, 363, 379, 406, 503, 518  
 Добужинский М.В. 66, 549  
 Доль Ф. 255, 258  
 Достал В. 548  
 Достоевский Ф.М. 28, 29, 31, 32, 244, 307, 375, 477, 564, 573, 574  
 Дрекслер Г. 248, 294  
 Дубшан Л.С. 546  
 Дудревилле Л. 197  
 Дюамель Ж. 74  
 Дюбо Ш. 438  
 Дюбюффе Ж. 122  
 Дюран-Рюэль П. 100  
 Дюрер А. 214, 555  
 Дюшан М. 116

- Евгемер** 23, 113  
**Евнина Е.М.** 334  
**Ежов Н.И.** 48, 602  
**Ермилов В.В.** 9, 28, 319, 327, 367  
**Есенин С.А.** 551
- Жаннере П.** 176  
**Жданов А.А.** 10  
**Жене Ж.** 151  
**Жорес Ж.** 217  
**Жуковский В.А.** 443, 451, 486
- Заболоцкий Н.А.** 551  
**Завадский Ю.А.** 550  
**Закревская А.Ф.** 437  
**Замятин Е.И.** 68  
**Западов В.И.** 316  
**Затеплицкий В.** 330  
**Зедльмайр Г.** 12, 18, 21, 30–32, 35  
**Зельков Б.** 283  
**Земляной С.Н.** 549  
**Зервос К.** 42, 46, 50, 52  
**Зиммель Г.** 212, 215, 579  
**Зихерл Б.** 492  
**Золя Э.** 191, 326, 380, 382, 579
- Ибсен Г.** 325, 494  
**Иван IV (Грозный)** 578  
**Иванов А.А.** 286  
**Иванов-Разумник (Иванов Р.В.)** 285  
**Иезуитов А.Н.** 322  
**Изергина А.Н.** 331  
**Ильенков Э.В.** 286, 339, 483, 606  
**Ирвинг В.** 443, 444
- Йост Г.** 45, 203
- Кабанис Ж.** 372, 373  
**Каган М.С.** 332–334  
**Казанский Б.В.** 452  
**Калашникова О.** 532  
**Калианис В.** 88, 101  
**Каменев Л.Б.** 310  
**Камю А.** 566  
**Кандинский В.В.** 241, 269, 332  
**Канольдт А.** 193, 252, 253  
**Кант И.** 226, 287, 314, 317, 439, 527  
**Кардорф А.** 249  
**Карп И.** 118  
**Карра К.** 166, 189, 196, 198
- Каульбах В.** 555  
**Кафка Ф.** 56, 337, 344, 549  
**Кеменов В.С.** 414, 416, 417, 582, 591, 592, 595  
**Кеннеди Дж.** 97  
**Кенэ Ф.** 452  
**Кипренский О.А.** 594  
**Кирпотин В.Я.** 9, 10, 366  
**Кирхнер Э.Л.** 233  
**Клагес Л.** 231, 291  
**Клейн И.** 88, 100–102, 127, 146  
**Книпович Е.Ф.** 366–368, 370, 373–375  
**Ковалевский М.М.** 541, 542  
**Коваленская Н.Н.** 583, 584, 590  
**Коваленская Т.М.** 71, 414, 582, 591, 600  
**Коваленский М.Н.** 590  
**Ковтун Е.Ф.** 334  
**Козодавлев О.П.** 425  
**Козюра Н.Н.** 597, 598, 600  
**Кокто Ж.** 125, 126  
**Коллар Р.** 426  
**Колпакчи М.М.** 594  
**Кольман Э.** 80, 81, 350  
**Кондорсе М.Ж.А.** 372  
**Констан Б.** 23, 114, 432, 433, 436–439  
**Конфуций** 550  
**Копелев Л.З.** 329, 344, 361, 569  
**Коперник Н.** 536  
**Кораллов М.М.** 40, 342  
**Коржавин Н.М.** 343  
**Коринт Л.** 264  
**Корнель П.** 431  
**Корин П.Д.** 600  
**Короленко В.Г.** 345  
**Кочетов В.А.** 346, 352  
**Крамской И.Н.** 413  
**Кривицкий Е.А.** 347, 350, 354  
**Кривулин В.Б.** 332  
**Кроль Б.** 248, 249, 252, 254, 255, 264–269  
**Кузен В.** 433  
**Кулик О.** 15  
**Кун Х.** 206  
**Кунинг В.** 91  
**Кустодиев Б.М.** 413  
**Кьеркегор С.** 131
- Ла Боэси Э.** 434  
**Лагард П.** 284  
**Лагардель Г.** 171

- Лазарев В.Н. 411  
 Лазарев Л.И. 343  
 Ламетри Ж.О. 412  
 Лансере Е.Е. 594  
 Лассаль Ф. 326  
 Лебедев-Кумач В.И. 462  
 Лебель Р. 97  
 Лебон Г. 285  
 Лев XIII 305  
 Леви-Строс К. 138  
 Левитан И.И. 580, 592–594  
 Левицкий Д.Г. 584  
 Леду К.Н. 70  
 Леже Ф. 91  
 Лейбль В. 251  
 Ленарт П. 234  
 Ленин В.И. 16, 21, 27–30, 32, 37, 41, 47, 48, 55, 68, 71, 129, 134, 135, 143, 144, 147, 148, 155, 161, 163, 218, 241, 269, 287, 317, 325, 341, 362–364, 368, 370, 379, 383, 384, 458, 463, 473, 491, 493–499, 503, 504, 514, 516, 518, 521, 522, 531, 533, 536, 538–540, 544, 545  
 Ленк О. 254  
 Леонардо да Винчи 38, 360, 387, 388, 394, 395, 408–411, 456, 459, 465, 588  
 Леонтьев К.Н. 11, 29, 258, 259  
 Лесаж А.Р. 448  
 Лесков Н.С. 289  
 Лессинг Г.Э. 221, 226, 364  
 Лессинг Т. 44  
 Лефевр А. 331  
 Либерман М. 263, 264  
 Либкнехт К. 364  
 Либкнехт С. 345, 346  
 Лихачёв Д.С. 14, 15, 17, 37, 62–64, 339, 350, 358  
 Лихтенштейн Р. 106  
 Локк Дж. 77  
 Лонгинов Н.М. 427  
 Лотреамон (Дюкасс И.) 151  
 Лоуренс Д.Г. 151, 175  
 Лукач Г. (Д.) 21, 22, 26, 27, 33, 36, 307, 330, 331, 336–339, 371, 374, 414, 554, 558  
 Луначарский А.В. 47, 239, 243, 321, 406, 458  
 Лу Синь 77  
 Любимов Н. 310  
 Людендорф М. 234  
 Людендорф Э. 234  
 Людовик XIV 247  
 Люксембург Р. 345, 346  
 Ляндрес С.А. 344  
**Макиавелли Н.** 578  
 Макке М. 177  
 Маклюэн М. 107, 132  
 Максимов Д.Е. 14, 62, 350  
 Малевич К.С. 141, 241, 331–333  
 Маленков Г.М. 10  
 Малерба Д.Э. 198  
 Малларме С. 271  
 Малле дю Пан Ж. 426, 432  
 Малюзэ П.В. 426  
 Мальро А. 145, 211  
 МанDEVиль Б. 17, 412, 482  
 Мандельштам О.Э. 551  
 Манн К. 108  
 Манн Т. 74, 75, 81–84, 205, 305, 344  
 Мантенья А. 191, 392, 399  
 Маре Г. 258  
 Маринетти Ф.Т. 45, 49, 165, 167–169, 177–179, 182, 184, 185, 195  
 Марк Ф. 266, 268, 269  
 Маркс К. 19, 21, 22, 32, 43, 55, 68, 73, 134, 135, 148, 190, 192, 210, 218, 222, 223, 291, 307, 308, 313–321, 323, 324–326, 328, 329, 341, 354, 368, 374, 400, 414, 415, 428, 497, 532, 541, 542, 547, 560, 577, 587  
 Маркузе Г. 107  
 Маруссиг П. 198  
 Мао Цзедун 275, 334  
 Матисс А. 41, 62, 189, 268  
 Матье Ж. 91, 145  
 Маяковский В.В. 61, 548, 551  
 Мейерхольд В.Э. 47, 48, 57, 58, 466, 548, 550  
 Мейлах Б.С. 310, 316  
 Мейринк Г. 111, 115  
 Мейсонье Э. 108  
 Мейстер Экхарт 360  
 Меликадзе И.С. 592  
 Меншиков А.С. 426  
 Мережковский Д.С. 285, 340  
 Меринг Ф. 223, 239, 320, 341  
 Мерсенн М. 558  
 Метценже Ж. 62, 331  
 Мёлер Ван ден Брук 203, 207, 291  
 Микеланджело Буанарроти 139, 410  
 Миллер Г. 151  
 Милорадович М.А. 451  
 Минуджен М. 88

- Миняков А.Г. 358  
 Мирский Д.П. 419  
 Мнёва Н.Е. 600  
 Модзалевский Л.Б. 421, 423, 452  
 Модильяни А. 41  
 Можаев Б.А. 37  
 Молотов В.М. 10  
 Мольер (Жан Батист Поклен) 285, 439, 441  
 Мондриан П. 70  
 Моне К. 331  
 Монтень М. 77, 89, 117, 161, 314, 430, 446, 481  
 Монтерлан А. 44  
 Монтескье Ш. 434  
 Моравский З. 331  
 Мормен Ш. 89  
 Морозов А.И. 405  
 Моррас Ш. 119, 239  
 Моцарт В.А. 474, 475  
 Мунье Ж.Ж. 426  
 Муссолини Б. 45, 68, 77, 164, 165, 167–171, 177, 179–182, 187, 194–196, 202, 221, 280, 291, 295, 297, 298, 301, 302  
 Мюнцер Т. 22
- Надь И.** 330  
 Наполеон III 50  
 Наровчатов С.С. 343  
 Недошивин Г.А. 40, 348, 354, 604  
 Некрасов Н.А. 33, 461  
 Непомнящий В.С. 10  
 Нерон 47  
 Нестеров М.В. 61, 71, 414, 549  
 Нечаев С.Г. 68, 578  
 Никиш Э. 243, 245  
 Николай I 450, 451, 589  
 Николай II 30  
 Николюкин А.Н. 334  
 Ницше Ф.В. 32, 35, 43, 68, 75, 172, 174, 203, 205, 206, 211, 295, 298, 299, 304, 375  
 Нольде Э. 203, 233, 237, 267  
 Нуйкин А.А. 280, 281, 285–288  
 Ньютон И. 25
- Овидий (Публий Овидий Назон)** 416  
 Озанфан А. 176  
 Оксман Ю.Г. 311  
 Орлова М. 361
- Орлова Р. 361  
 Ортега-и-Гассет Х. 135, 285  
 Оруэлл Д. 55, 68  
 Островский А.Н. 518  
 Оуэн Р. 325
- Пажитнов Л.Н.** 328  
 Пазолини П.П. 34  
 Пайк Н.Дж. 88, 89  
 Пакард В. 104  
 Палиевский П.В. 286, 605  
 Панова В.Ф. 563  
 Паперный З.С. 319  
 Парменид 21  
 Пастернак Б.Л. 10, 343  
 Пеги Ш. 171  
 Пезаро Д. 196, 199  
 Переверзев В.Ф. 444–451  
 Перикл 225  
 Перов В.Г. 388  
 Петрунина Н.Н. 328  
 Петэн Ф. 76  
 Пикабия Ф. 116  
 Пикассо П. 41, 47, 50, 51, 55, 57, 58, 61, 91, 125, 189, 229, 251, 252, 260, 330, 331, 340, 349, 357  
 Пиндер Э. 261  
 Пинский Л.Е. 310  
 Писарев Д.И. 384  
 Пластов А.А. 549  
 Платон 21, 23, 113, 242, 314  
 Платонов А.П. 10, 15, 28, 563  
 Плеханов Г.В. 129, 239, 289, 329, 331, 341, 484, 538, 540  
 Победоносцев К.П. 29, 31  
 Поликет 456  
 Поллок Д. 91, 100, 101, 123  
 Поляков Л. 208  
 Померанц Г.С. 37, 67, 69–74, 76, 77, 80, 340, 350, 355, 356, 358, 359  
 Помпей 557, 560  
 Помпонаци Л. 558  
 Прампolini Э. 116, 166, 168, 170, 180–182  
 Прево А.Ф. 435  
 Прем Г. 151  
 Пригожин И.Р. 30  
 Проскурин О. 312  
 Прохазка Я. 270  
 Пуант Н. 372  
 Пузис Г.Б. 329, 330  
 Пунин Н.Н. 333

- Пуришкевич В.М. 30, 235  
 Пушкин А.С. 38, 58, 62, 63, 351,  
 388, 418–462, 464–466, 468–472,  
 474–480, 482, 484, 486–488, 503,  
 577, 588–590  
 Пшибышевский С. 270, 284  
 Пьеро делла Франческа 395  
 Пюви де Шаванн П. 250
- Р**  
 Рабле Ф. 380, 384  
 Рагон М. 101  
 Раевский Н.Н. 442  
 Разумный В.А. 604  
 Райх З.Н. 548  
 Расин Ж. 431  
 Рассел Б. 40, 76  
 Раушенберг Р. 97, 98, 120, 125  
 Раушнинг Г. 204, 303  
 Рафаэль Санти 140  
 Рахманов Л.Н. 14, 62, 63  
 Реймарус Г.С. 317, 328  
 Рейнгардт Л.Я. 253, 258, 327, 329,  
 331, 343, 404, 565, 587, 595,  
 596  
 Рембрандт 135, 215, 284  
 Репин И.Е. 62  
 Рерих Н.К. 14, 61, 66, 67  
 Рестани П. 96  
 Риббентроп И. 208  
 Рибемон-Дессень Ж. 83  
 Ригль А. 144, 221  
 Рид Г. 122–127  
 Рильке Р.М. 75  
 Рисмен Д. 20, 103, 104, 107  
 Рихтер Л. 214  
 Ричард III 578  
 Робертсон Т.У. 563  
 Робеспьер М. 368, 369, 372, 373  
 Роденвальд Г. 224  
 Родс С. 302  
 Розенберг А. 207–221, 225–231,  
 233, 234, 238, 251, 265, 274, 283,  
 292, 294, 295, 305, 362  
 Розенквист Дж. 95, 96  
 Романов А.М. 403  
 Роо Ф. 273  
 Руссо А. 49, 90, 260  
 Руссо Ж.Ж. 372  
 Руссоло Л. 166  
 Рылеев К.Ф. 429, 461  
 Рэндольф Г. 99  
 Рюриков Б.С. 316, 319, 321, 326  
 Рязанов Д.Б. 321
- С**  
 Салтыков-Щедрин М.Е. 314, 383,  
 456, 597  
 Сальери А. 474, 475  
 Сальетти А. 198  
 Самарин Р.М. 334  
 Самойлов Д.С. 342  
 Сапаров В.А. 329, 333  
 Сараскина Л.И. 11  
 Сарнов Б.М. 11–15, 343  
 Сарфатти М. 196  
 Сац И.А. 12, 27, 307, 326, 581  
 Свитак В. 270  
 Свифт Дж. 383, 384, 456  
 Северини Д. 166  
 Сегонзак Д. 189  
 Сезанн П. 13, 101, 123, 124, 230, 268  
 Семёнов Ю.С. 344  
 Сен-Жюст Л.А. 369, 372  
 Сен-Симон К.А. 369, 373  
 Сервантес М. 380, 384, 413, 431,  
 456, 494  
 Серебрякова Г.И. 577  
 Сигеле С. 285  
 Сикорский В. 412  
 Симонов К.М. 342, 352  
 Сирони М. 186, 198  
 Скалл Р. 90  
 Скалл Э. 91  
 Скотт В. 456, 577  
 Слегофт М. 264  
 Смит А. 325  
 Сократ 360, 412  
 Соловьёв В. 335  
 Соловьёв С.М. 590  
 Соловьёв Э.Ю. 328  
 Сологуб (Тетерников) Ф.К. 271  
 Солженицын А.И. 11, 38, 329,  
 565–569, 571, 572, 574, 576, 578,  
 605  
 Сорель Ж. 68, 77, 171, 245  
 Софокл 456, 459, 460, 465  
 Соффичи А. 166  
 Спавальда Э. 198  
 Сперанский М.М. 425  
 Спиноза Б. 348, 411  
 Сталин И.В. 10, 27, 362, 563, 570,  
 576–579, 602  
 Стенгерс И. 30  
 Стендаль (А.М. Бейль) 77,  
 373–375, 435, 456, 517  
 Стерлигов Н.В. 331  
 Стыкалин А.С. 331  
 Суриков В.И. 417, 592  
 Сухово-Кобылин А.В. 502

Сучков Б.Л. 311, 343, 344  
 Сырокомский В.А. 346, 3470

**Татлин** В.Е. 241, 333  
 Твардовский А.Т. 330, 342, 469,  
 551, 565, 580, 581, 596, 597, 605  
 Тер-Оганьян А. 405  
 Тертерян А.С. 347, 348  
 Тик И.Л. 223  
 Тициан (Тициано Вечеллио) 126,  
 230, 231, 558

Този А. 198  
 Тойнби А. 78  
 Толстой Л.Н. 16, 28, 29, 38, 53, 54,  
 62, 269, 296, 363, 492, 493, 496,  
 499, 501, 505–507, 509–512,  
 514–516, 518–521, 523–544,  
 551, 573, 574, 577, 598

Толстой Я.Н. 424  
 Тома Г. 214  
 Тома Дж. 251  
 Томашевский Б.В. 420, 432, 439,  
 440–442

Торриджани П. 179  
 Троцкий Л.Д. 26–28  
 Тургенев И.С. 363, 511, 512  
 Тургенев Н.И. 427  
 Тынянов Ю.Н. 335  
 Тьер Л.А. 587  
 Тэнгли Ж. 89

**Узе** Б. 264, 300, 301  
 Уилсон М. 576  
 Унольд М. 252  
 Уорхол Э. 15, 23, 24, 26, 93, 99, 111,  
 115, 118, 120–122  
 Усиевич Е.Ф. 12, 37, 307, 326, 587  
 Уччелло П. 394

**Фадеев** А.А. 9, 10, 28, 319  
 Фанон Р. 275  
 Фариначчи А. 195  
 Фасмер М. 32  
 Фейербах Л. 222  
 Фёдоров-Давыдов А.А. 583, 584  
 Фидий 70  
 Филдинг Г. 380  
 Филлия Л. 168  
 Фишер К. 315  
 Флобер Г. 88, 380  
 Фогельсон О. 343

Фольмер Г. 256  
 Фонвизин Д.И. 421, 423, 424  
 Форд Г. 119  
 Фотрие Ж. 122  
 Фрай Р. 83  
 Франко Ф. 45  
 Франс А. 69, 573, 597  
 Фрейд З. 439  
 Фридлиндер Г.М. 307–308, 311,  
 314, 315, 317, 318, 320, 321,  
 326, 328, 329, 336, 338, 339,  
 453  
 Фридрих К.Д. 254  
 Фромм Э. 360  
 Фужерон А. 155  
 Фуко М. 17, 132  
 Фуни А. 198

**Хайдеггер** М. 35, 203, 261, 289,  
 291  
 Хаксли О. 68  
 Хаусхофер К. 291  
 Хафтман В. 151, 152  
 Хаффнер С. 72, 73  
 Хвостов Д.И. 422, 424  
 Хеллер А. 36, 37  
 Хемингуэй Э. 566, 574  
 Ходлер Ф. 230, 249, 251  
 Храпченко М.Б. 311, 312, 321,  
 326  
 Хрущев Н.С. 346, 604  
 Хютт В. 259

**Цвейг** С. 344  
 Цеткин К. 344, 345  
 Циглер А. 259–262  
 Цицерон М.Т. 113, 266, 477  
 Цюгель Г.И. 264

**Чаковский** А.Б. 40, 346–348, 351,  
 352, 357, 581  
 Чапек К. 56  
 Чекрыгин В. 549  
 Чемберлен Х.С. 220, 291, 302  
 Чернышевский Н.Г. 34, 363, 364,  
 379, 406, 435, 453–458, 518, 523  
 Чертков В.Г. 533  
 Чехов А.П. 563  
 Чехонин С.В. 549  
 Чимабуэ (Ченни ди Пеппо) 399  
 Чингисхан 578

Чуковская Е.Ц. 361  
Чуковская Л.К. 361

**Шагинян М.С.** 348, 604, 605  
Шаламов В.Т. 359  
Шаликов П.И. 424  
Шарко Ж.М. 527  
Шахт Я. 248  
Швиттерс К. 14, 24, 31, 54, 116  
Шебунин А.Н. 425, 427, 428, 432  
Шебунин Л.И. 426, 432, 451  
Шекспир У. 19, 53, 431, 439–442,  
456, 459, 465, 510, 588  
Шеллинг Ф.В. 311  
Шефтсбери А.Э.К. 77, 211, 411  
Шёнберг А. 75  
Шиллер Ф. 109, 222, 226, 238, 314,  
324, 371, 494  
Шиллер Ф.П. 317, 319, 320, 325,  
326, 328  
Ширинский-Шихматов С.А. 424  
Ши Хуан 70, 76  
Шишкин И.И. 380, 381  
Шишков А.А. 424  
Шкловский В.Б. 335, 511  
Шлегель Ф. 222, 223  
Шмарзоф А. 221  
Шмидт-Ротлуфф К. 233  
Шнорр К. 555  
Шопенгауэр А. 112, 211, 219,  
226  
Шпанн О. 207  
Шпенглер О. 43, 131, 175, 220–222,  
225, 291, 295, 300  
Шримпф Г. 196, 252–254  
Штейн А.Л. 600  
Штрайхер Э. 294  
Штрассер О. 220, 233, 282, 294,  
300  
Штрассер П. 233  
Штук Ф. 258, 555

Шукшин В.М. 25  
Шульце-Наумбург П. 203, 234–  
236, 248  
Шухардт Х. 220

**Щербина В.Р.** 347

**Эбер Э.** 249  
**Эверс Г.** 208  
**Эйзенштейн С.М.** 35, 548, 550  
**Эйнштейн А.** 81  
**Эйхлер П.** 150  
**Эккарт Д.** 219, 283, 292  
**Эккерман И.П.** 434  
**Элиот Т.С.** 496, 497  
**Эллоуэй Л.** 93  
**Эль Греко Д.** 139  
**Эльсберг Я.Е.** 309, 311, 317,  
324–327, 340, 546  
**Элюа Ж.** 107  
**Энгельс Ф.** 22, 43, 73, 134, 308,  
313–315, 317–321, 323, 325–  
328, 354, 371, 374, 429, 494, 518,  
532, 539, 541, 542, 566  
**Энгр Ж.О.** 188, 189, 251, 252  
**Эндер Б.В.** 594  
**Эпикур** 580  
**Эренбург И.Г.** 47, 48, 91, 355, 549  
**Эсхил** 48, 494  
**Эткинд Е.Г.** 310, 311, 334

**Ювенал Д.Ю.** 562  
**Юнгер Э.** 203, 245, 258  
**Юон К.Ф.** 414, 595

**Яворская Н. (Э.Р.)** 167–170  
**Якубович Д.П.** 452  
**Янг П.** 99



Мих. Лифшиц

ПОЧЕМУ

Я НЕ МОДЕРНИСТ?

ФИЛОСОФИЯ ♦ ЭСТЕТИКА ♦ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

Редактор А.А. Алексеевский

Организация печатных процессов М.И. Попова

Художественное оформление, макет И.В. Балашов

Компьютерная верстка И.Э. Орловская. Корректор О.Э. Манько. Подготовка

иллюстраций – издательство «БЕЛЫЙ БЕРЕГ»

**Мих. Лифшиц. Почему я не модернист?** – М.: Издательство  
«Искусство – XXI век», 2009, 606 с.: илл.

ISBN 978-5-98051-061-9

В сборник вошли философско-эстетические и искусствоведческие работы М.А.Лифшица (1905–1983), в том числе не публиковавшиеся, а также переписка выдающегося философа, воспоминания о нём и полемические материалы о его знаменитой статье «Почему я не модернист?», давшей название книге. В центре внимания автора узловые теоретические проблемы реализма, взятого в историческом многообразии классических и современных форм, и его антипода – модернизма, от кубизма до поп-арта. Значительное место отведено в издании теме «фашизм и искусство», рассматриваемой на материале Италии и Германии 1920–1940-х гг. Внимание читателя привлекут и суждения М.А.Лифшица о противоречивости советского искусства и творчестве его виднейших представителей – В.Маяковского, Вс. Мейерхольда, С.Эйзенштейна, М.Булгакова, А.Твардовского, других художников.

Для научных работников, аспирантов и студентов, специализирующихся в философии, эстетике и искусствознании

Подписано в печать 09.02.2009. Формат 84x100/32.

Гарнитура Garamond. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 2000.

ООО Издательство «Искусство – XXI век»

103626 Москва, Сивцев Вражек, 14, оф. 4

Тел./факс (499) 241-64-65

Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени

типографии им. Скворцова-Степанова

ФГУП Издательство «Известия» Управления делами

Президента Российской Федерации.

Генеральный директор **Э.А. Галумов**

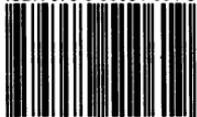
127994, ГСП-4, г. Москва, К-6, Пушкинская пл., д. 5.

Контактные телефоны: 694-36-36, 694-30-20

e-mail: izd.izv@ru net

Заказ № 9058

ISBN 978-5-98051-061-9



9 785980 510619 >

## В этой книге:

*Реализм и народность* ♦ Реализм в искусстве – правда содержания и правда формы ♦ На пути к истине искусства: диалектика «вопреки» и «благодаря» ♦ Ценность произведения и направленность мысли художника ♦ Реализм и народность в контексте исторической жизни литературно-художественных форм ♦ Художественная классика: истинно народное на все времена

*О противоречивости советского искусства* ♦ Объективное воспроизведение жизни и идейная бедность художественной прозы. Издержки оптимизма по-советски ♦ Два начала в романе М.Булгакова. Ранний А.Солженицын и классическая литературная традиция ♦ Поэзия 1920–70-х гг. Значительность В.Маяковского, последующее вырождение политической поэзии. Искусство А.Твардовского ♦ О границах сценического движения против мещанского иллюзионизма. Варварская истерика по-мейерхольдовски. О фильмах С.Эйзенштейна

*Фашизм и искусство* ♦ Фашистская идеология и реальные формы изображения жизни. Легенда о натурализме официального искусства фашистских режимов ♦ Фашистская эстетика 1920–40-х гг.: «за» и «против» авангардизма в искусстве ♦ «Вчерашний день новаторства» – господствующий стиль профашистского искусства

*Модернизм – социальная болезнь духа* ♦ Каинизм модернистского движения. Модернизм как неопатия и новое суеверие ♦ Вехи отмирания изобразительного искусства – от кубизма к абстракции и поп-арту ♦ Превращение поп-арта в стиль жизни, его внутренняя связь с «веком потребления» – новейшим методом функционирования капитала