



GRUNDRISSE



АРХИВ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК



Мих. Лифшиц

ЛЕКЦИИ  
ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА

ИФЛИ 1940

2015

GRUNDRISSE

МОСКВА

Публикация: В.М. Герман, А.М. Пичикян, В.Г. Арсланов

Издательство благодарит за содействие публикации  
сотрудников Архива РАН и лично директора Архива РАН  
Виталия Юрьевича Афиани,  
Государственную публичную историческую библиотеку России,  
Институт Лифшица

Подготовка архивных материалов  
Анатолия Ботвина, Бориса Поплетаева  
Примечания, указатель: Анатолий Ботвин  
Общая редакция Надежды Гutowой

Корректор: Анатолий Ботвин  
Вёрстка: Марина Гришина

Издание осуществлено при поддержке  
Музея современного искусства «Гараж»

**GARAGE**

© ООО «Издательство Грюндриссе»  
© Архив РАН  
© М.А. Лифшиц, авторский текст

# Содержание

От издательства	9
Мих. Лифшиц. Стенограммы лекций	11
I. Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства	13
Лекция от 8 октября 1940	15
II. О теории искусства	73
Лекция от 29 октября 1940	77
Лекция от 21 ноября 1940	119
Лекция от 26 ноября 1940	157
Приложение	215
I. Н. Дмитриева. Конспекты лекций М.А. Лифшица. 1938–1939	216
II. А. Караганов. Конспект лекций М.А. Лифшица. 1936	262
III. Мих. Лифшиц. Конспект лекции от 8 октября 1940	272
Краткие названия изданий, используемые в примечаниях	280
Примечания	282
Указатель имён	342
Список иллюстраций	353

М.И.Ф.Л.И. Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО

ЛЕКЦИИ ПРОФЕССОРА ЛИФШИЦА  
"О ТЕОРИИ ИСКУССТВА".

29 ОКТЯБРЯ 1940 года.

М о с к в а

Обложка стенограммы одной из лекций Мих. Лифшица



## От издательства

Предлагаем вниманию читателей курс лекций, прочитанный Михаилом Александровичем Лифшицем (1905–1983) в конце 1930-х — самом начале 1940-х годов в Московском институте философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ, сокращённо ИФЛИ). Курс назывался «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства». ИФЛИ, «красный лицей», являлся в ту эпоху главным гуманитарным вузом страны. Профессор Лифшиц занимал в нём должность доцента кафедры искусствознания и заведовал кафедрой теории и истории искусства. По свидетельству литературоведа А. Аникста, на лекции Лифшица «приезжали со всего города, из других институтов и учреждений студенты, преподаватели и просто те, кто любил культуру, литературу, искусство». В ИФЛИ в это время проходили публичные дискуссии по вопросам эстетики. Один из свидетелей описывает участие в них Лифшица следующими словами: «...он весь сверкал остротами, парадоксами, эффектными сопоставлениями, изящными насмешками. Под его речью оппоненты его увядали на наших глазах, и в их последующих выступлениях сквозила тоска заведомого неуспеха...».

Материалом для публикации лекций послужили их машинописные стенограммы, не выверенные автором. Они передают живую речь автора, но, естественно, содержат многочисленные опечатки и неточности. Цитаты, собственные имена, иностранные термины во многих случаях в них были просто опущены. Редакция проделала работу по восстановлению этих пропусков и отдельных фрагментов (они взяты в угловые скобки). В тех случаях, когда текст не мог быть однозначно восстановлен, поставлены многоточия в угловых скобках или вопросительный знак. Курс лекций Лифшица в ИФЛИ был только начат. По словам его слушательницы будущего искусствоведа Н.А. Дмитриевой, «до самого основного — до изложения своих собственных идей, связанных с марксистской эстетикой, как он её понимал, он в этом курсе дойти не успел, помешала война».

Примечания к лекциям вводят в интеллектуальный контекст эпохи и опираются в основном на источники 1920–1930-х годов.



Михаил Александрович Лифшиц. 1960-е

Мих. Лифшиц

СТЕНОГРАММЫ ЛЕКЦИЙ



ВВЕДЕНИЕ  
В МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКУЮ  
ТЕОРИЮ ИСКУССТВА

Зав. Кафедрой Тесрии и истории искусства

проректор ЛИФНИИ М.А.

10/III в 11 час. дня состоится совещание Дирекции  
Института Истории, Философии и Литературы имени  
Н.Г.Чернышевского.

Просьбу Вас сделать на указанном совещании доклад  
с работе Кафедры Тесрии и истории искусства.

Уважаемые вопросы доклада:

1. Характеристика состава Кафедры.
2. План работы и его выполнение.
3. Контроль учебного процесса.

Ректор Института -



А.М. Асенов

Служебная записка. 1940-1941

## Лекция от 8 октября 1940

Мой курс можно назвать «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства». Поскольку поэзия и литература также могут рассматриваться как искусство, постольку вопросы, затрагиваемые в этом курсе, бесспорно, касаются и литературных проблем. Что же касается самого материала, примеров и т. д., то в течение всего курса, может быть, в некоторых лекциях это и не будет равно распределено, я буду стараться держаться паритетных начал, то есть в одних случаях буду больше касаться вопросов литературы, в других — вопросов истории искусства.

Я просил бы у вас некоторого внимания к этому курсу не только потому, что вам придётся его сдавать целиком или частью, но и просто потому, что такого курса, «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства», вообще нет в природе. Я не уверен в том, что мне удастся когда-нибудь записать и издать этот курс, потому что это дело сложное и требует большого времени<sup>1</sup>. Поэтому я прошу вас отнестись к этим лекциям со вниманием.

Курс такого рода давно уже не читается в наших учебных заведениях, а в те времена, когда он читался, он носил другую форму. Он назывался или социологией искусства, или методологией литературы, и эта форма устарела вместе с содержанием, преподносившимся в таких курсах.

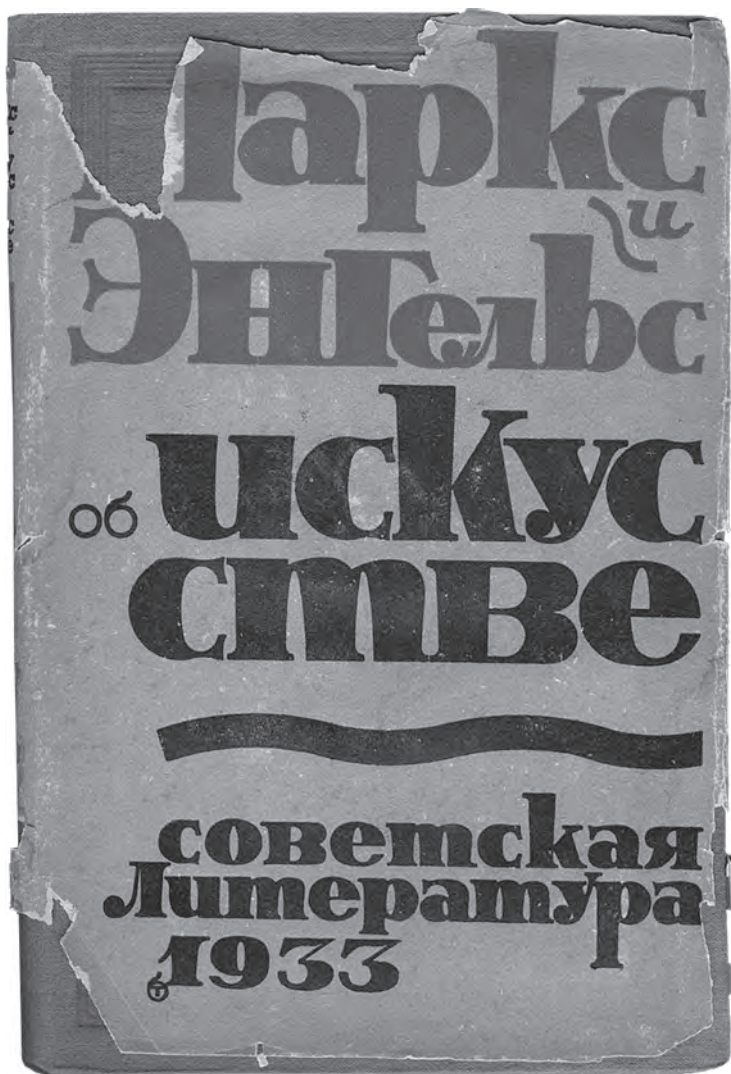
За последние годы можно наблюдать такие явления, когда люди при изучении литературы, главным образом, обращают внимание на фактическую сторону дела, а не на методологические проблемы. Вообще

в это десятилетие, которое мы с вами заканчиваем в этом году, можно заметить весьма характерное обращение интересов именно к фактической основе истории искусства и литературы и известное остывание методологического пыла, который был чрезвычайно силён в двадцатых годах.

Я лично тоже глубоко уважаю такую науку, которая опирается на факты и не гнушается никакими мелочами, и в своё время мне приходилось принимать некоторое участие в борьбе с этими крайностями, с так называемым абстрактным методологизированием, которое привело к тому, что у многих сложился известный скептицизм по отношению к теоретическим вопросам искусства и желание специализироваться в области фактов, фактической науки об искусстве.

Но мне кажется, что из грехов теории, которые довольно значительны, поскольку речь идёт о теории искусства (там действительно было много чепухи), всё-таки следует сделать не этот вывод, а несколько иной. Чтобы в образной форме его охарактеризовать, напомним вам одну новеллу из «Декамерона» Боккаччо — рассказ о двух купцах, один — христианин, другой — еврей. Они были неразлучны, и их разделяла только вера. Христианин решил обратиться к еврею в свою веру. Тот долго упирался и, прежде чем принять окончательное решение, хотел поехать в Рим, посмотреть, как выглядит католическая религия в своём центре. Христианский купец махнул рукой на обращение друга, потому что если он поедет в Рим и увидит образ жизни римской курии, увидит, как папа и высшее духовенство развлекаются, так у него отпадёт охота обращаться в христианскую веру. Однако, вернувшись, еврей оказался хоть сейчас же готовым креститься.





Первое издание хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (составили В.П. Шиллер и М.А. Лифшиц под редакцией А.В. Луначарского). Художник суперобложки Борис Титов

«Что же там ты увидел, что тебя убедило?» — спросил его друг. «Я видел там образ жизни папы и прелатов. Но так как, несмотря на их образ жизни, на все их грехи, католическая церковь процветает, то я считаю это показателем её силы, которую можно было не наблюдать, если бы римский первосвященник вёл действительно образцовую жизнь».

Смысл этой сказочки понятен вам<sup>2</sup>. Если, несмотря на все недостатки, которые были проявлены в период абстрактного методологизирования, теоретические положения марксистско-ленинской эстетики за последнее время, вне всякого сомнения, выявились и распространились лишь вширь, приобрели гораздо более конкретное развитие, и хотя наследие абстрактного методологизирования и способно нас отпугнуть от занятий теорией, всё-таки я считаю, что неправильно было бы убеждение в том, что такие теоретические занятия являются, в лучшем случае, приложением, отчасти полезным, к изучению фактов истории искусства, истории литературы.

Поскольку я читаю лекции слушателям старших курсов, а также аспирантам, думаю, что в этой аудитории можно излагать взгляды на сущность того, что называется фактами истории искусства и истории литературы, более критически, потому что такой здоровый научный критицизм — совершенно необходимая вещь. И в этой связи и кажущаяся абсолютной достоверность науки, основывающейся исключительно на фактических знаниях, оказывается весьма относительной при ближайшем рассмотрении. Покойник Гегель когда-то говорил, что нет ничего абстрактнее, отвлечённее, чем так называемые единичные факты, единичные явления<sup>3</sup>. Это кажется парадоксом,

но это глубоко верно. Кант умер 12 февраля 1804 года, Декарт жил в начале XVII столетия, Пушкин был убит на дуэли Дантесом, Байрон родился в январе 1788 года (а более точная дата неизвестна, потому что в те времена даты крещения точно не записывались в церковных книгах). Хотя и в области этих фактов происходят иногда довольно замечательные пертурбации. Например, происходит иногда рождение и умирание отдельных исторических фигур. Только вчера на заседании кафедры искусствоведения<sup>4</sup> фигурировал такой пример: мастер из Флемаля — действительно существовавшее лицо или нет? В течение 20–30 лет происходило неоднократное изменение этого конкретного исторического факта, то есть в трудах представителей различных течений, в том числе, конечно, окрашенных различно по идейному направлению и по национальным тенденциям, неоднократно этот мастер из Флемаля то воскресал, то умирал.

Точно так же происходит и в отношении отнесения того или другого произведения тому или другому мастеру.

Таким образом, абсолютно точные, казалось бы, истины, истины в последней инстанции фактического порядка, тоже весьма сомнительны. Вообще некоторые факты перестают быть фактами, другие вещи становятся фактами потому, что речь идёт о фактах истории искусства и истории литературы.

Возьмите такой факт, как ранние произведения Бальзака в «чёрной» манере, в манере ужасного авантюрного романа, которые старые историки литературы трактовали так же, как часто и Бальзак сам их трактовал, то есть как макулатурную литературу, как вещи, которые производились им в подражание буль-

варным романистам того времени исключительно в промышленных целях. Однако в течение последних десятилетий исследователь Приу обратил внимание на эти ранние работы Бальзака<sup>5</sup>, и многие черты зрелого бальзаковского творчества связываются с этими тенденциями так называемого бульварного романа. В какой мере это справедливо, я судить не буду, но несомненно, что такого рода изменения в расстановке фактов происходят, потому что факты эти определяются в значительной степени оценками, а оценки проистекают из определённых общих взглядов. Это касается не только того, определяем ли мы данного художника как представителя Ренессанса или не определяем, потому что это зависит от нашей общей точки зрения на то, что составляет сущность Возрождения, сущность Ренессанса, но и вообще на то, является ли этот факт историей искусства или не является. Является ли фактом истории искусства «Чёрный квадрат» Малевича? Или практический вопрос: в фондах Третьяковской галереи есть масса таких произведений искусства, которые были в своё время закуплены разными комиссиями, и возник теоретический и практический вопрос, являются ли эти произведения фактами истории искусства или не являются?

Короче говоря, я хочу указать на известную относительность того, что мы определяем как фактическую основу, фактический состав нашей науки. Вообще тут очень много можно было бы примеров привести и юмористического свойства, и серьёзных, но это положение не нуждается в дальнейших иллюстрациях. Это обстоятельство тем более существенно, что за последнее десятилетие и даже за последнее столетие произошло колоссальное расширение этого фак-

тического материала. Причём это расширение носит характер того, что можно назвать инфляцией в экономической области, когда происходит известное внутреннее обесценение, поскольку появляется огромное количество новых явлений, неизвестных прежде эстетике, крайне расширяющих диапазон наших эстетических чувств.

Например, буддийская архитектура, сиамские памятники, негритянское искусство различных племён, какие-нибудь произведения пещерного искусства древней Испании. Самые разнообразные, количественно из года в год наслаивающиеся факты, расширяющиеся до необычайных пределов. Это расширение имеет характер инфляции. Тут вносится момент какого-то релятивизма, чрезвычайной относительности в оценке этих фактов истории искусства, относительности, которая давно была воспринята многими мыслящими людьми как фактор, не только расширяющий наш кругозор положительно, но и как фактор весьма противоречивый, включающий в себя ложные тенденции. В качестве примера я могу привести одно место из книги известного историка искусства XIX века Карла Юсти, из его книги о Винкельмане. Книга эта появилась в семидесятых-восьмидесятых годах. Говоря о Винкельмане, типичном представителе твёрдого классического идеала эстетики, который очень ясно отличал красоту от безобразия, на основе известных принципов определённо сознаваемой оценки, Юсти писал: «Новейшее искусство пошло совсем по другому пути, чем это кто-нибудь мог себе представить в изображаемое у нас время. Будущее всегда было настолько гордо, чтобы не высиживать те яйца, которые подкладывали ему его авгуры; оно редко или даже никогда

не производило того, что было заранее рассчитано и наперёд предсказано. Внешняя жизнь обитателей этой планеты пережила такой переворот, подобного которому нет в истории. Человеческая природа, неизменная со времён начала геологической эры, с некоторым трудом приспособляется к этим обстоятельствам; уживётся ли вообще и какое именно искусство уживётся с этими обстоятельствами — это вопрос, ещё не созревший для решения. Эра технических неожиданностей, фотографии, всемирных выставок и универсальных музеев с непреодолимой силой повлекла его куда-то за собой. Результатом является хаос, но хаос, изменяющийся ежеминутно. Обманчивые восстановления исследованных и нагромождённых один на другой образов тысячелетий, как *dissolving views*<sup>5</sup>, со всё возрастающей быстротой проносятся мимо; всё с радостью встречается, полуварварское и окостеневшее, рафинированное и упадочное, только разумное и прекрасное, как правило, находят мало уважения к себе. Напротив, для укрепления расстроенных таким возбуждением нервов рекомендуется грязевая ванна “зверства” в качестве пути к “сверхчеловеку” будущего. В таких условиях понятие красоты, господствовавшее в учении об искусстве Винкельмана, единодушно изгнано учёными, и на его место вступило искусное каталогизирование остатков прошлого к великой чести регистраторов<sup>6</sup>.

Это состояние науки об искусстве, науки о литературе в конце XIX — начале XX веков несомненно имеет место. Это указывает на то обстоятельство, что эта тенденция ко всё большему расширению мира

\* Туманные картины (*англ.*).

фактического состава, который включается в область эстетически признаваемую, в область истории литературы и истории искусства, эта тенденция несёт в себе и определённую черту слабости, которую Юсти выражает в форме критики каталогизаторов и регистраторов и которую можно уподобить изображению лавки антиквара в «Шагреновой коже» Бальзака.

Перед тем как покончить с собою, Рафаэль решает заглянуть в лавку антиквара. Идея этого приключения предстанет перед нами в образах накопленных в этой антикварной лавке всевозможных исторических ценностей как законсервированная, заостеневшая, окаменевшая история человеческой культуры, собранная здесь в единый Пантеон европейской цивилизации. Это место настолько исключительно, что я позволю себе прочесть его<sup>7</sup>:

«Множество страждущих, милых и ужасных, тёмных и светлых, отдалённых и близких образов вставляли массами, мириадами, поколениями. Египет, застывший, таинственный, возникал из песков в виде мумии, обвитой чёрными повязками; фараоны, погребавшие целые народы, чтобы построить для себя гробницы; и Моисей, и евреи, и пустыня; он прозревал целый мир, древний и величественный. Свежая и пленительная мраморная статуя, водружённая на витой колонне и сверкающая белизной, говорила ему о сладострастных мифах Греции и Ионии. Ах, кто бы, подобно ему, не улыбнулся, увидев на тонкой глине этрусской вазы смуглую девушку, пляшущую на красном фоне перед богом Приапом, которого она приветствует с весёлым лицом; на оборотной стороне латинская царица любовно предавалась своим мечтам. Причуды императорского Рима дышали тут в своём натураль-

ном объёме, и можно было видеть ванну, ложе, туалетный стол какой-нибудь ленивой мечтательной Юлии, поджидающей своего Тибулла. Вооружённая могуществом арабских талисманов, голова Цицерона возбуждала в нём воспоминание о свободном Риме и раскрывала пред ним страницы Тита Ливия. Молодой человек видел *Senatus populusque romanus*\*; консулы, ликторы, отороченные пурпуром тоги, борьба на форуме, раздражённый народ проходили перед ним, как туманные фигуры сновидения. Наконец христианский Рим возобладал над этими образами. Картина изображала отверстые небеса: он увидел деву Марию среди сонма ангелов, окружённую золотым облаком, затмевающую великолепие солнца, внимающую стенаниям несчастных, которым эта возрождённая Ева улыбалась ласковой улыбкой. Когда он прикоснулся к мозаике, сделанной из разноцветных лав Везувия и Этны, его душа перенеслась в тёплую и дикую Италию; он присутствовал при оргиях Борджа, скитался в Аbruцских горах, вздыхал по любви итальянок, увлекался бледными лицами с продолговатыми чёрными глазами. Разглядывая средневековый кинжал с рукоятью, отделанной кружевной резьбой, и с ржавчиной, напоминавшей капли крови, он вздрагивал, воображая ночные свидания, прерванные холодной шпагой мужа. Индия и её религия оживали перед ним в образе идола в островерхой шляпе с косоугольным орнаментом, украшенного колокольчиками, облачённого в золото и шёлк. Подле этого уродца ещё пахла сандалом цыновка, прекрасная, как баядерка, которая когда-то валялась на ней. Китайское чудовище, с пере-

\* Сенат и народ римский (*лат.*).



кошенными глазами, с искривлённым ртом, с изуродованными членами, будоражило душу фантазией народа, который, утомясь красотой, всегда однообразной, находит несказанное удовольствие в разновидностях безобразия. Солонка, вышедшая из мастерских Бенвенуто Челлини, переносила его в лоно Возрождения, когда процветали искусства и распутство, когда государи развлекались пытками, когда отцы церкви, покоясь в объятиях куртизанок, предписывали на соборах целомудрие простым священникам. В камее он видел победы Александра, в пищали с фитилём — убийства, учинённые Писарро<sup>8</sup>, в глубине шлема — религиозные войны, неистовые, кипучие, жестокие. Затем, светлые образы рыцарства выглядывали из миланских лат, превосходно воронённых, отлично отполированных, и казалось, что из-под забрала ещё сверкают глаза паладина.

Этот океан мебели, вымысла, мод, произведений искусства, обломков создавал для него нескончаемую поэму. Всё воскресало: формы, цвета, мысли; но душа не улавливала ничего цельного. Поэтому приходилось доканчивать наброски великого живописца, создавшего эту грандиозную палитру, где в изобилии и с пренебрежением были раскиданы бесчисленные явления человеческой жизни. Овладев миром, после созерцания стран, веков, царствований, молодой человек перешёл к индивидуальным существованиям. Он снова перевоплотился, осознал подробности, отметнув жизнь народов, как слишком обременительную для одного человека.

Там спал ребёнок из воска, уцелевший от собрания Рюйша<sup>9</sup>, и это прелестное создание напомнило ему радости детства. При обаятельном виде девственного набедренника какой-нибудь таитянской девушки его

горячее воображение рисовало ему простую жизнь природы, непорочную наготу истинного целомудрия, очарование лени, столь свойственной человеку, спокойное существование на берегу свежего и мечтательного ручейка, под бананом, который, не требуя ухода, оделяет всех сладостной манной. То вдруг, страстно вдохновенный жемчужными переливами тысячи раковин, возбуждённый видом какого-нибудь звёздчатого коралла, пахнувшего морской травой, водорослями и атлантическими ураганами, он становился корсаром и облекался в грозовую поэзию, которой проникнута личность Лары<sup>10</sup>. Затем, восхищаясь тонкими миниатюрами, лазурными и золотыми арабесками, украсившими какой-нибудь драгоценный рукописный требник, он забывал о морских бурях. Тихо убаюкиваемый мирною мыслью, он вновь погружался в занятия и науку, вздыхал по сытой монашеской жизни, лишённой горечи, лишённой радости, и засыпал в глубине кельи, любясь в стрельчатое окно лугами, лесами и вертоградами своего монастыря. Перед картиной Тёнирса он облачался в солдатский плащ или лохмотья работника; ему хотелось носить засаленную и пропитанную дымом шапку фламандцев, напиваться пивом, играть с ними в карты и улыбаться толстой крестьянке с заманчивой полнотою. Его охватывал озноб при виде метели Миэриса; он сражался, глядя на битву Сальватора Розы. Он поглаживал иллинойский томагавк и чувствовал, как ирокезский скальпель срезает ему кожу с черепа. Восхищённый видом ребёнка, он влагал его в руки владельнице замка и наслаждался её мелодическим романсом, объясняясь ей в любви вечером у готического камина, в полумраке, в котором тонул её взгляд, суливший согласие. Он цеплялся за все

радости, постигал все печали, овладевал всеми формулами существования, столь щедро расточая свою жизнь и свои чувства на призраки этой пластической и пустой природы, что шум собственных шагов раздавался в его душе, как отдалённый отзвук иного мира, подобно парижскому гулу, доносящемуся до башен Собора богородицы.

Поднимаясь по внутренней лестнице, которая вела в залы, расположенные во втором этаже, он видел обетные щиты, полные доспехи, резные дарохранительницы, деревянные фигуры, развешанные по стенам или лежавшие на ступеньках. Преследуемый самыми диковинными формами, чудными творениями, находившимися на грани между смертью и жизнью, он шёл как бы в очаровании сна. Наконец и сам он, сомневаясь в своём существовании, был, как и эти странные предметы, не вполне жив и не вполне мёртв. Когда он вошёл в верхние залы, день стал уже угасать; но свет, казалось, был не нужен для сваленных там богатств, сверкавших золотом и серебром. Самые дорогие причуды расточителей, владевших миллионами и умерших на чердаке, были собраны на этом обширном базаре человеческих безумств. Чернильница, за которую было заплачено сто тысяч франков и которая была потом куплена за сто су, лежала возле замка с секретом, стоившего столько, что за эти деньги можно было бы во время óно выкупить из плена короля. Тут человеческий гений являлся во всём блеске своей глупости, во всей славе своего гигантского ничтожества. Стол из чёрного дерева, настоящий кумир для какого-нибудь художника, украшенный резьбой по рисункам Жана Гужона и потребовавший когда-то нескольких лет работы, был, быть может, куплен за цену вязанки

дров. Тут пренебрежительно были свалены в кучу драгоценные шкатулки и мебель, сделанная руками фей.

— Да у вас тут миллионы! — вскричал молодой человек, дойдя до комнаты, которой заканчивалась огромная анфилада зал с позолотой и лепкой работы артистов прошлого века.

— Скажите лучше: миллиарды, — отвечал толстый, толстощёкий приказчик. — Но это ещё пустяки. Поднимитесь на четвёртый этаж, и вы увидите».

Это заставляет вспомнить несколько слов из Бодлера:

... И Демон Трисмегист, баюкая мечту,  
 На мягком ложе зла наш разум усыпляет;  
 Он волю, золото души, испепеляет,  
 И, как столбы паров, бросает в пустоту...<sup>11</sup>

Это, можно сказать, эпитафия, которая может быть в большей степени учреждена на мавзолее в честь истории искусства и истории литературы последних десятилетий, да и всего времени, следующего за распадом великих эстетических систем начала XIX века.

Действительно, подобное ощущение лавки антиквара не может не вызвать известного разочарования и скептицизма даже у любого профессионала, который занимается нагромождением, систематизированием, каталогизацией этих фактов. И неоднократно даже в самой искусствоведческой литературе высказывалось мнение, направленное против релятивизма, против всеобщей относительности ценностей, против такого впитывания разнообразнейших фактов в истории искусства, духовной окостенелости науки об искусстве и науки о литературе определённых типов,

о которых я говорил. Я имею в виду цеховую науку, так называемое искусствоведение и литературоведение.

Её принцип всеобщего права на признание, легализацию в рамках истории искусства лучше всего может быть выражен известной теорией художественного стремления или «художественной воли», как иногда переводят этот термин Ригля в истории литературы, а не только в истории искусства, в западноевропейском буржуазном литературоведении<sup>12</sup>. Эта теория о том, что каждая форма, вносимая в общий резервуар памятников искусства, равнозначна и равноправна с другими, приводит, в конце концов, к появлению релятивизма и обесцениванию художественных критериев, к тому, что выражено Бодлером в этих строках:

... На мягком ложе зла рукой неутомимой  
 Наш дух баюкает, как нянька, Сатана,  
 И мудрым химиком в нас испарён до дна  
 Душевной твёрдости металл неоценимый<sup>13</sup>.

Пусть даже эти оценки носили характер отвлечённый и односторонний, оценки, которые были в старой классической эстетике XVIII — начала XIX веков, — этой-то надёжной твёрдости в очень большой степени не хватает новейшей науке об искусстве и новейшему литературоведению. Её отличие от старых представлений об искусстве лучше всего можно характеризовать словами такого рода. У Леонардо есть рассуждение, характерное для того времени, в котором сравниваются разные искусства между собою. В начале этого сравнения есть сравнение живописи с литературой. В качестве преимущества живописи Леонардо указывает на то, что литературу нужно обязательно пере-

водить на другие языки для того, чтобы она была понятна. А живопись всегда и всем будет понятна. Этот взгляд не лишён ни в какой мере определённости, надёжной твёрдости оценки, — все ценности и все критерии совершенно определённы, кажется, что всё ясно и понятно и должно быть действительно понятно каждому воспринимающему лицу.

Сравните это с современным взглядом искусствоведа, который исходит из того, что греческое искусство и негритянское искусство, негритянская Венера или Венера Медицейская обладают в одинаковой степени эстетическими качествами, которые только различны, так как всё хорошо по-своему и сравнивать эти вещи нельзя. В этом истолковании искусства говорится: «Чтобы понять японский рисунок, необходимо научиться японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как древнеиндийская архитектура, попросту не поддаётся привычному зрению европейца. Дело не в том, находим ли мы её красивой или нет, но мы должны сначала ещё развить в себе особый орган, чуткий к её формальным воздействиям»<sup>14</sup>.

Тут, конечно, есть и правильное зерно. Конечно, нехорошо отвергать то, чего просто не понимаешь, но вместе с тем здесь есть характерный принцип, который сводится к тому, что нет никакого решительно твёрдого и прочного критерия для общей оценки художественных произведений, а есть исключительно то, что можно назвать абсолютной индивидуальностью, абсолютным своеобразием каждого памятника, каждого направления, каждого типа искусства, каждой формы, и каждая из них хороша по-своему, каждая говорит своим языком, и каждый из этих языков совершенно непонятен, если не проникнуться каким-

либо японским или индусским ощущением. Сравните это с наивным представлением Леонардо о том, что живопись понятна всякому в отличие от литературы, которую надо переводить на чужой язык.

Из этих примеров совершенно очевидно, что, так или иначе, а без какой-то общей формы оценок произведений искусства нельзя обойтись даже тогда, когда трактуешь факты в собственном смысле слова. В этом заключении философии о непостижимости японского искусства для европейца <...> такие оазисы искусства, не сообщающиеся между собою, — релятивизм одинаково ценных художественных точек зрения. Это опять-таки целая философия.

Для решения вопроса о том, что включается в сферу искусства и что не включается (если не включается) или стоит на грани, и что именно и в каком отношении, — для решения этого всегда необходимы какие-то общие точки зрения, и такие общие точки зрения имеют даже те люди, которые от них решительно отказываются. Только у них они приобретают худший характер. Они всегда собирают некритически, непродуманно до конца, лежащие на поверхности популярные точки зрения. Отказываются вообще от философии и эстетики, а на самом деле являются такими же, только эклектическими и недобросовестными.

К сожалению, подобный эклектизм в нашей научной практике встречается ещё часто. Если вы возьмёте наши труды — и такие, по которым вам приходится учиться, и такие, по которым вам не приходится учиться, — то всё же при внимательном и требовательном отношении к идейной целостности данного произведения вы всегда («всегда» — это будет слишком большое обобщение, но часто) увидите

такой эклектический налёт разных теоретических наслоений, из которых некоторые сто лет тому назад устарели, а некоторые только что были последними продуктами моды, а в настоящее время тоже потеряли свою свежесть.

Если вы возьмёте какой-нибудь искусствоведческий текст, то вы увидите, что там отдана дань общественным условиям, не в такой форме, как это было в вульгарной социологии, но всё-таки известная дань. Если идёт речь о портрете XVIII века, то будет дана какая-то общая характеристика дворянской среды, экономических условий, в которых развивалось это искусство. Потом вы найдёте следующее отложение — вы найдёте стилевой анализ — это искусство барокко, классицизма или рококо, или найдёте анти-теттику, противоположное развитие, преодоление элементов барокко элементами классицизма или что-нибудь в этом роде.

Потом вы найдёте ещё одно наслоение, уже совершенно новое, — это вопрос о том, является ли это искусство реалистическим или нереалистическим. В отношении портрета вы найдёте указание, что кроме того, что тут есть борьба барокко и классицизма, тут есть ещё реализм, а тут нечто совсем другое. Если рассматривать вопрос об условиях отношения искусства к действительности, то все эти термины — барокко, классицизм, в каком отношении они друг к другу находятся, и можно ли их располагать в один ряд, все эти стороны исследования.

Наконец, вы там найдёте ещё формальный анализ. После того, как сказано и о классицизме, и о реализме, и о барокко, вы найдёте ещё рассуждения о композиции по треугольнику или ещё по диагонали и т. д. и т. п.



Последний слой, новейший — это лирические восторги, которые также необходимы и являются сплошь да рядом таким дополнением или прибавкой ко всем последним исследованиям. Сюда относятся такие характеристики, как «интимный», «взволнованный», «лирический», или в литературе — «широкое полотно».

Подобные приёмы тоже представляют какой-то слой теоретический, так что если тут начать раскопки палеонтологические, устанавливать какие-то наслоения, то мы без труда отнесём их к разным эпохам развития искусства. И <...> лирические восторги могут быть отнесены к критике до Белинского или скорее к трактатам о прекрасном в духе XVIII века, рассуждения о треугольнике и диагонали должны быть отнесены к формализму семидесятых-девяностых годов школы Фидлера и Гильдебранда, а антитеза с участием элементов барочных и классических и пр. и пр. должна быть отнесена к наслоениям так называемой типологической школы в духе Вёльфлина или Вальцеля.

Одним словом, вы найдёте здесь все философские наслоения, когда-то жившие полноценной жизнью или относительно полноценной жизнью, но потерявшие своё содержание и растворившиеся в этом эклектическом месиве.

И в истории литературы вы увидите то же самое. Вы увидите текстологические исследования со ссылками на Гаск<...>, Ло<...> и т. д. Вы увидите довольно отрывочные рассуждения о реализме и романтизме, найдёте примечания о классовом характере, найдёте элементы тэновской<sup>15</sup> социологии и чисто психологические наблюдения вроде кирпотинских откровений о борьбе радости и печали в творчестве Пушкина<sup>16</sup>.

Всё это можно найти в истории литературы и истории искусства соответствующего времени и соответствующих периодов классического развития этих методов. В том виде, в каком это предстаёт сейчас, это представляет собой, бесспорно, такую эклектическую смесь, и, к сожалению, в настоящее время в литературоведческой и искусствоведческой работе есть слишком много подобного эклектизма.

Никто не станет сейчас настаивать на последовательной вульгарной социологии, никто не станет вполне последовательно искать и применять теорию Вёльфлина и Шмарзова и других западноевропейских искусствоведов. Точно так же, как никто не будет осуществлять в литературоведении такую точку зрения, которую Шкловский, Эйхенбаум и Жирмунский проповедовали на грани двадцатых годов<sup>17</sup>. Но все эти элементы в таком притуплённом, отчасти измельчённом и лишённом свежести виде всё-таки ещё существуют в таких штампах, являясь следствием недостаточно глубокой и серьёзной разработки теоретических вопросов марксистско-ленинской теории искусства.

Так как познание есть уже начало преодоления, то очень важное значение имеет сознание того, что подобная эклектическая точка зрения неудовлетворительна, что она вовсе не даёт действительной добросовестной фактической науки, что она приводит к некоторому роду официальной академической учёности, которая давным-давно отжила свой век, ещё в конце XIX века, и которую возрождать нет необходимости. Потому что человечество недаром прошло школу теоретическую и практическую, прошло тот путь, на котором были те или другие заблуждения и ошибки и который вовсе не был бесплоден.

Цивилизация

XIX в.

"Противоречивый"<sup>4</sup>

Достоевский

"Пол. и интел."  
Кравченко "Земля"  
(пол. 1870-е)  
Киселев

Инфляция поз, слов, направле-  
ний. Кравченко панте-  
маице. Киселев переносно

Самоназвание

стихи. Самизит.

никог. масса.

"Троцкий. и др."

Кризис культуры

"Точка зрения", импрессионизм.

"Выпадение содержания."

Синимизация (в разных формах)

Маски и псевдонимы.

"Формы" в живописи.

"Камер-морт"

Сетани и кубизм

"Деформация"

"Гитисе"

"Улыба-о-с'енка"  
(ортепа)

Абсолютные формы вещей

Абстракция.

Освобождение от всех гелеватерских

от публических форм

Характер нового искусства

"мел. человек" у Ортега - черты.  
Маринетти (1912)

Первое, что нужно сделать, это выяснить теоретическую сторону вопроса. Откуда же появилось подобное эклектическое состояние науки об искусстве и науки о литературе, сведённое к набору фактов литературоведение и искусствоведение?

Об этом я и хочу вам сейчас рассказать.

Прежде всего, надо напомнить, что та терминология, которую мы сейчас употребляем, — литературоведение и искусствоведение — сравнительно нового происхождения. Наука об искусстве в прошлые времена носила несколько иной характер, в частности, даже название было другое. Такая наука раньше называлась эстетикой. Эстетика включала в себя и моменты поэтики в области литературы, включала в себя и исследования исторического характера в области искусства. Напомню, например, лагарповскую знаменитую книгу<sup>18</sup>, которая является и эстетикой, и теорией литературы и включает в себя массу элементов историко-литературного характера. Самый термин этот обязан своим происхождением одному из учеников Вольфа, жившему в середине XVIII века, Баумгартену, который в пятидесятых годах XVIII века издал два тома латинских сочинений под этим названием<sup>19</sup>. Слово «эстетика» происходит от «эстетизис», чувственное состояние. Это «чувственное состояние» играло специфическую роль в философии Лейбница и Вольфа. В настоящее время так науку об искусстве не называют, и тут много неясности терминологической, слово «эстетика» часто путают со словом «эстетизм», а человека, который занимается эстетикой, — с эстетом. Но не только поэтому оставлено это название, но и потому, что эстетика как наука о чувственном восприятии, чувственном познании носила

характер, относящийся в основном не к творчеству, а касающийся потребления, восприятия. Поэтому уже в немецкой эстетике конца XVIII — начала XIX веков была попытка заменить этот термин «эстетика» другим термином, который больше соответствовал бы искусству, творчеству как основному предмету исследования в этой науке. Например, Фридрих Шлегель предлагал назвать эту науку наукой символов, наукой о художественном символе, а его брат Август Вильгельм Шлегель предлагал назвать *Kunstlehre*, «искусствоучение», то есть близко к «искусствоведению». Гегель предлагал назвать «каллистика», от слова «калос» — красота. Но он оставил название «эстетика» или «философия искусства». Он считал правильнее назвать «Начала искусства», но не захотел разрывать с установившейся традицией<sup>20</sup>.

<Перерыв>

Я вам рассказал историю термина вплоть до классической немецкой эстетики, которая, сохранив термин «эстетика» чисто формально, чтобы не порывать с традицией, по существу, создала другой тип науки об искусстве, в котором в основу научного рассмотрения положено именно художественное творчество, а не наблюдение, не восприятие, не анализ различных чувств, которые у человека возникают при созерцании того или другого явления природы или искусства.

Но не только этим свойством отличалась классическая немецкая теория искусства, но ещё и тем, что ею была впервые и в гораздо большей степени, чем это было сделано в аналогичные периоды развития античной культуры, создана широкая и систематическая развитая и находящаяся в тесной связи со взгля-

дами на мир, проникнутая диалектическим методом, хотя на основе германского идеализма, всеобъемлющая история искусства. В ней были все достоинства философии искусства Шеллинга, философии искусства Гегеля. Прежде всего была ясно осознана связь искусства со взглядами на мир. Ей был свойственен целостный характер, при котором отражение действительности в сознании художника, в сознании воспринимающего индивида было закономерно связано с самим предметом этого восприятия.

Затем само отношение это было не только закономерно, но оно рассматривалось диалектически, а это значит, что оно рассматривалось прежде всего в историческом ходе. Это такая историческая философия искусства, которая охватывает различные эпохи в единой системе, теория, являющаяся одновременно и философией истории искусства и литературы, где каждое явление, явление поэзии или изобразительного искусства или даже прикладного искусства находит совершенно определённое место и закономерно обосновано как в логическом смысле, так и в историческом смысле, — такое величественное здание философии искусства было создано именно в эту эпоху, в конце XVIII — начале XIX веков, и подобного создания в западноевропейской буржуазной науке и философии с этого времени больше не было.

В середине XIX века происходит разложение немецкой классической эстетики, которая имела дополняющее её явление в виде философской деятельности Бем<...>, происходит разложение, которое, с одной стороны, даёт формы эпигонского характера, но ещё значительные, как, например, у ученика Гегеля Фридриха Теодора Фишера, Розенкранца и др., а с дру-

гой стороны, такие явления, как эстетика прогрессивно-демократического характера, связанная с сороковыми годами, эстетика Фейербаха.

Но общая тенденция и общая линия эстетического развития в XIX веке показывает распад этой значительной, большой эстетической системы, распад её на элементы, которые затем берутся нарасхват значительно более мелкими разносчиками эстетической науки, размениваются на мелочи, используются для построения менее значительных научно-архитектурных сооружений.

Кроме этого момента общего распада, связанного с начинающимся кризисом буржуазной культуры, можно отметить и другую существенную тенденцию, которая выступает перед нами сначала со своей прогрессивной стороны. Это критика прежних спекулятивных умозрительных построений классической философии искусства.

Новая теория искусства, которая, начиная с середины XIX века, вступает в действие, приобретая всё бóльшую популярность, имеет позитивистскую окраску, и дух её лучше всего выражает Юлиан Шмидт, известный историк литературы <... ><sup>21</sup>.

Возьмём дальше известного историка литературы того времени Гетнера, последователя Фейербаха. И, наконец, наиболее типичным явлением была теория социологии искусства, изданная во Франции Ипполитом Тэнном, который объяснял явления искусства влиянием среды, отказываясь от эстетических суждений и выдвигая правило Спинозы: «Задача исследователя — не плакать, не смеяться, а понимать».

В общей теоретической эстетике этому соответствовало явление, которое получило название «эстетики

снизу», в противовес прежней классической «эстетике сверху». Отказываясь от общих принципов, общепhilosophического языка, «эстетика снизу» переводила искусство на язык эмпирических наблюдений, фактов.

Представителем этой эстетики был Фехнер, в области чисто психологической — Теодор Липпс и Вильгельм Вундт.

В отличие от умозрительной эстетики, эстетика в этот период занималась наблюдением. Например, распространялись всякого рода анкеты-вопросы: какая форма больше нравится — эллипсовидная или квадратная, или различные формы линий, то есть наблюдение непосредственное, фиксирование, как при психологическом наблюдении, хотя аппарата для этого не изобрели, но какой-то механический, математический дух был уже обретен.

Общая линия, общее направление было именно на подчёркивание роли фактов и на принижение роли оценки, исходящей из общих принципов, из каких-то умозрительных положений.

Для того, чтобы проиллюстрировать сложившееся за это время отношение к старой спекулятивной эстетике, прочту вам одно место из русского искусствоведа, весьма характерное по своему высокомерному отношению к старому классическому искусству. Вот что он говорит:

«Вопросы, которыми занималась “старая” спекулятивная эстетика <и в значительной мере продолжает интересоваться также и современная наука о Прекрасном, и то, как она эти вопросы ставила, показывают, что эстетика не знает произведения искусства, как живого и сложного организма. Свои построения эсте-



тика основывает на анализе понятия искусства и из него получает свои выводы, к которым подводятся те или иные категории искусства.

“Эстетика” интересовала прежде всего проблема эстетической телеологии: мир пребывает для осуществления Красоты, которая объявляется в Прекрасном, в Добре, в Возвышенном. Прекрасное есть Добро и Истина.

Прекрасное, как высшая категория, к себе сводит и через себя объясняет чувства человека, его волю, мышление. Прекрасное создаёт гармонию в мире и устанавливает отношения между людьми и Природой в её единстве и множественности явлений. Природа могущественный орган, осуществляющий эстетическую телеологию. Сама Природа представляет Естественную Красоту.

В наивысшей степени обладает знанием Прекрасного художник: он жрец, — чувства, воля и мышление его содержат в себе стихию Прекрасного. Художник — творец, так как он своими эстетическими чувствами, волей, воображением вызывает к жизни Искусство».><sup>22</sup>

Это типичная для того времени тенденция в отношении к умозрительной эстетике начала XIX века. Эта эстетика действительно говорила о Вечном и Прекрасном. Может быть, эти слова, хотя и написанные с большой буквы, не представляют такого позорного пятна на её памяти, но с точки зрения людей, проникнутых идеями современного искусствознания и литературоведения, подобного рода устремления представляли собой явления чрезвычайно отрицательные и подлежали такой карикатурной стилизации и высмеиванию.

Но действительно ли эта наука, провозглашавшая вместе с Юлианом Шмидтом, что новое поколение не строит систем, что им нужна эстетика не сверху, а эстетика снизу, как говорил Ф<ехнер>, с условиями жизни и т. д. И не только явления моды, но и явления общекультурного характера, которых много в общественной жизни людей и которые всегда располагаются вокруг того центра, который мы называем искусством. Поэтому подобные культурно-исторические исследования осознают внешнюю фактическую сторону, внешние факты, а не внутренние факты искусства, осознают, по известному выражению Гегеля, только леса вокруг постройки, вокруг здания искусства, но не само строение.

Исследование социологических факторов, культурно-исторических факторов давало ряд интересных материалов для психологии индивида и общества, но вместе с тем оно как раз не охватывало того, чем оно больше всего хвалилось, то есть как раз элемента фактической достоверности применительно к явлениям искусства у этого типа науки не было и не могло быть.

Поэтому, естественно, наступила реакция. Это произошло и по другим причинам. Но, исходя из внутренней логики, несомненно, это была реакция на такую позитивистскую трактовку искусства. И эта реакция возникла вначале в семидесятых-восемидесятых годах, представленная кружком известного немецкого художника Ханса фон Маре, теоретиком искусства Конрадом Фидлером, скульптором Адольфом фон Гильдебрандом, теоретическая деятельность которого относится к девяностым годам, потому что в это время вышла его книжка «Проблема формы в изобразительном искусстве»<sup>23</sup>.

В чём заключалась эта новая теория, связанная с лозунгом Ланге «Назад к Канту!»<sup>24</sup> и исходившая из критики позитивизма и наивного реализма в философском смысле этого слова? Это была теория, которая развивала теорию в сторону идеализма субъективного, и наиболее яркий представитель этой теории Фидлер был кантианцем по общему мировоззрению, который и развивал кантианство в сторону имманентной философии. Это была типичная для западноевропейской философии конца XIX века теория, которая сводилась к тому, что не сознание определяется бытием, а наоборот, бытие определяется сознанием, что отрывать явления внешнего действительного мира от сознания человеческого нельзя, и то, что мы имеем перед собой в окружающем мире, есть непосредственное тождество внешних вещей и нашего сознания.

Фидлер говорил, что мы можем познать окружающий нас мир. Но мы познаём его только при известном условии. Этим условием является наша психофизическая организация. Ещё из кантовской философии известно, что пространство и время являются такими формами восприятия и организуют эмпирический чувственный материал, получаемый из внешнего мира. У Канта сохраняется ещё «вещь в себе», а в буржуазной философии этот элемент материализма исчезает и создаётся представление о том, что мир складывается из чувственных форм, в которые уложен чувственный материал наших восприятий, наших переживаний, наших ощущений.

В чём же заключается сила и значение искусства? Значение его чрезвычайно велико, поскольку искусство представляется основным элементом, организующим этот психофизический поток. В качестве примера

можно сослаться на такое утверждение Фидлера, что слово является важнейшим способом организации не только наших понятий и представлений, но и элементов реального мира. Это почти средневековое представление — слово является высшей реальностью как форма, в которую укладывается наш материал переживаний и ощущений. И такой формой является изобразительный знак или жест. Изобразительные знаки собираются в определённые зрительные формулы. Эти зрительные формулы, зрительные знаки представляют так называемые опорные пункты в этом хаотическом хоре, и весь мир состоит из подобной кристаллизации форм, черпающей начало из нашей организации психофизической и материала ощущений. Отсюда мысль о том, что мы воспринимаем внешний мир и в искусстве мы должны воспроизводить правду внешнего мира — наивный реализм, в действительности мы воспринимаем не внешний мир, но те элементы наших собственных ощущений, которые при известной конвенции, при известной условности могут быть предметами нашего формирования.

И вот задача искусства заключается вовсе не в правдивом воспроизведении действительности, — искусство имеет свою собственную логику, своё собственное движение форм, свои зрительные формулы, которые в изобразительном искусстве тяготеют к глазу, и, собственно, в этом-то и заключается то основное, что должен делать историк искусства, исследователь искусства, когда он занимается этими художественными произведениями. Он вовсе не должен переживать, и никакая чувствительность вообще в этой области недопустима. Он должен производить то, что получило название формального анализа. Он должен

оставаться сравнительно холодным к рассматриваемому предмету. Его собственные психологические переживания и ощущения не относятся к миру форм, к зрительным формулам, которые даны в искусстве как в особом мире, не стоящие рядом с миром реальным, но представляющие некое развитие и уяснение себе этого реального мира.

Те элементы формы, которые мы находим в действительном нашем восприятии, художник очищает, организует, подчиняет известным законам, и задача исследователя заключается в том, чтобы изучить эти конвенции, изучить эти условия, при которых художественное произведение существует. Значит, дело не в оценке, а дело только в формальном анализе. Поэтому дело не в реализме, не в нахождении правды в искусстве, потому что каждое художественное произведение имеет свои самостоятельные законы, а всё искусство представляет такую серию самостоятельных предметов, форм — внутреннюю историю форм. Фидлер называл это номинализмом, хотя по средневековой терминологии это является скорее реализмом, — это приводит в начале XX века к возрождению схоластики, экс<эксцессам?> философии гуссерлианства. То, что мы сейчас видим в виде рудиментарных остатков, относится именно к этой эпохе формализма, основоположниками которого являлись Фидлер и Гильдебранд.

К этому же периоду относится и самый подход к формальным задачам искусствознания и литературоведения. В области искусства искусствоведение <Kunstwissenschaft?> — это перевод с немецкого. Ряд таких немецких учёных, как Дессуар, издатель «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissen-

schaft\*» и другие, как Утиц и прочие сотрудники этого немецкого журнала. Мы имеем возможность по сохранившимся элементам судить о духе этой теории, даже по некоторым словам, которые в нашем искусствоведческом языке сохранились. Сохранилось, например, такое слово, как «произведение *построено* или *не построено*». Дух слова выражает эту идею, которая рассматривает художественное произведение как неким образом конструированную форму, как если бы речь шла о форме технического характера. Или, например, слово «решение». Как в этом произведении «решена» композиция или «решён» колорит?

В своё время это было чрезвычайно популярно, а сейчас это сохраняет общее впечатление от таких представлений, что исследование искусства подобно исследованию математического или естественнонаучного характера при известном внешнем холодном созерцании, наблюдении, разъединении, разложении на составные элементы (вы этого уже не захватили, а я ещё это захватил в практике, в цвету, и одно время сам был объектом борьбы этих теорий).

Помню, как в покойном ВХУТЕМАСе изучали теорию<sup>25</sup>. Я как раз стал заниматься, когда был выработан новый учебный план, разработанный Фаворским, разработанный отчасти по методу Гильдебранда, отчасти немецкого физика Оствальда, который погрешил полуискусствоведческим трудом по теории цветов.

Рисунок и живопись не изучали, а изучали элементы искусства — цвет, объём и пространство, чистые формы. Причём по линии цветов система состояла в том, чтобы изображать спектры. Сначала

\* Журнал эстетики и всеобщего искусствознания (нем.).

спектр без <... >, затем в развёрнутом виде, и дальше вся эта остальдовская премудрость, которая умещается в такой тоненькой книжечке.

Затем предстояло делать какие-то формы, но чтобы они не были похожи на действительные предметы, а чтобы они были исследованием чистой формы. Придумать такую форму, чтобы она не была похожа на действительную форму. Тут были реки, плоскости, корабли, всё это перекрещивалось, всё это должно было представлять какие-то конструкции на основе анализа разложения формы. Только после этого мы должны были начать изучать природу и действительность, так что никакой Леонардо или другой взыскательный художник не мог к нам предъявить никаких требований.

Нельзя сказать, чтобы эта идея была лишена абсолютно всякого смысла, всякого основания, потому что редко можно в природе или в истории встретить абсолютное разрушение. Какие-то элементы правдоподобия здесь были, были они постольку, поскольку во всяком формальном анализе есть желание не сводить искусство к внешним явлениям, а рассматривать его в его собственном языке. Конечно, форма художественная имеет свой язык, и, конечно, рассказывать анекдоты по поводу картины — это не значит заниматься исследованием, так же, как рассказывать какие-нибудь биографические подробности про Бальзака и Пушкина не значит понимать внутреннюю форму их произведений. Так что в этом смысле это стремление было закономерным, но оно выродилось в самом начале в идеалистические в своей основе представления.

Вы знаете в музыке термин — темперация. «Хорошо темперированный клавир» — название знаменитого

сборника сочинений Баха. В чём заключается эта температура? Существует огромное богатство звуков, и не все мы их можем уловить и пользоваться в своей чувственной жизни. Поэтому практически совершается известное уплотнение, сжатие, сокращение всего этого звукового потока, который мы полностью не воспринимаем, поэтому неизбежно мы восприняли бы их как внешние посторонние шумы, вплетённые в эти двенадцать полутонов, которые составляют октаву. Естественно, что на основе такого чувственного звукового ковра может возникнуть известная условная наука, как, конечно, до известной степени является условной такая теория, которая на этой основе складывается. Она, понятно, не только условна, но она является условной постольку, поскольку ей преподнесены некоторые правила игры, и вот искусство имеет такие правила игры. В поэзии они также есть, например, в форме метрики. Обычная речь тоже имеет какую-то просодию, имеет какое-то звучание, так или иначе рождающее эстетический смысл. Но в поэзии это усиливается тем, что имеется совершенно определённая закономерность или условия игры, сужающие рамки, увеличивающие трудности и напрягающие внутреннюю концентрацию каждого слова, включённого в эти рамки.

И остальные искусства также исторически вырабатывают температуру в различных формах. Это есть внешняя система форм, она извне одевает внутреннее развитие формы. Она, понятно, имеет известное значение, но если мы такой тип рассмотрения перенесём на все области искусства, это будет ошибочно, и это приведёт к тому процессу, который один испанский философ назвал дегуманизацией<sup>26</sup>. Ведь искусствование в качестве своей высшей добродетели пропове-



довало такую холодность. В отношении к явлениям искусства исключается всякий сентиментализм, всякие переживания, всякий лиризм, внимание должно быть сосредоточено на условиях игры, на этой формальной стороне дела.

Такое логическое научное обоснование явилось почвой для формирования искусствоведения школы Дессуара, оно проникло и в литературоведение. Сопоставьте с тем, что я вам сказал, то явление в русской науке о литературе, которое связано с так называемым ОПОЯЗом — Обществом поэтического языка, возникшим в начале революции, со сборником «Поэтика», в котором принимали участие Шкловский, Эйхенбаум и ленинградский литературовед Жирмунский, и с более поздними статьями Эйхенбаума и Жирмунского в двадцатые годы. Это была прокламация идей, связанных с Ф.П. <А.А. Потебней?>. Поэтика должна представлять такую параллель лингвистике, и она включает в себя поэтическую фонетику, метрику, инструментовку, мелодию, семантику, имеющую особое обаяние для исследователей этого рода. То, что попало в область <...>, получает название подтекста, какое-то смысловое значение формы.

Тут правильно, что в искусстве нет содержания, которое было бы вне формы. Так что тут было рациональное зерно, но всё это выродилось в совершенно абстрактное, лишённое всякой фактической основы теоретизирование и сочетание различных категорий.

Подробнее об этом я не буду вам рассказывать, потому что времени нет, но укажу только на связь этого явления с такими явлениями искусствоведения, которые связаны, главным образом, с именем Вёльфлина, с именем Ригля, венского искусствоведа, кото-

рый в конце XIX века, в первые годы XX века выпустил свою работу «Вопросы стиля» и исследование «Позднеримской художественной промышленности»<sup>27</sup>. Это направление, наиболее типичное в литературе, было представлено Оскаром Вальцелем, автором ряда исторических экскурсов по истории немецкой литературы и многих теоретических сочинений. Именно в лице Вальцеля мы имеем параллель и учительский образец по отношению к нашим, главным образом ленинградского происхождения, доморощенным формалистам.

В области поэтики и у него находит себе выражение эта попытка производить формальный анализ на основе противоположных категорий, наиболее характерные примеры которых дал Вёльфлин. Вальцель в своей работе «<... >»<sup>28</sup> прямо ссылается на эти категории анализа стиля, которые были выработаны Вёльфлином. Преувеличенная роль категорий стиля связана с этим направлением. Стиль может быть реалистическим, иногда нереалистическим, но стиль не может быть реально отражающим действительность и поэтому реалистическим в смысле эстетической оценки или отражающим действительность верно или неверно. Не может быть верный или неверный стиль. Стиль есть категория, в значительной степени исключаящая оценку по содержанию. Стиль есть известная формальная совокупность, которая подлежит исследованию. Преувеличение роли категорий стиля, стилевого анализа отличает исследователей этого формалистического искусствоведения. Наиболее типичным его выразителем являлся Вёльфлин, и я хочу, чтобы обнаружить истинное содержание этих противоречий в отношении действительного знания фактов, несколько разобрать этот пример.

Вёльфлин в своём главном произведении «Основные понятия истории искусств»<sup>29</sup> выдвигает ряд категорий форм, взаимно противоположных и в противоположности своей характеризующих различные степени художественного мышления и различные стили художественной культуры, как классика и барокко. Это формальные категории такого свойства. Если искусство классическое, искусство Ренессанса уделяет очень много внимания линии, то позднейшее искусство и прежде всего искусство барокко выдвигает принцип живописности, и линия в нём такой значительной роли не играет. Вёльфлин настаивает на том, что барокко имеет свою правду и свою логику и является искусством не хуже, чем то искусство, в котором преобладает линия. Если в классике играет роль плоскость, то в барокко играет роль уведение нашего глаза в бесконечное пространство. Если классика даёт замкнутую форму, то форма позднейшего искусства является открытой. Точно так же, как многообразны классические произведения <... >, если классика даёт абсолютную ясность, ясность композиции в барочном искусстве является только относительной. Если в эпоху Возрождения действует некоторым образом такой телесный фактор, фактор <... > (хотя, по мнению некоторых искусствоведов, здесь не хватает пластичности, — но всё-таки пластическая форма здесь предполагается), то барочное искусство является искусством глубины, бесконечности, субъективного начала.

До некоторой степени с этим сходна и система категорий менее сложная, которая Риглем предложена, деление на осязательное и зрительное, это движение от осязательного, материализованного ощущения первичного архаического искусства, дальше через

классику вплоть до Возрождения, импрессионизма, экспрессионизма. Такие категории получили колоссальное распространение и в области литературы, Вальцель применяет их, хотя их нельзя прямо перевести в литературу. У Жирмунского в его ранних работах можно прочесть о противоположности классического и романтического в русской литературе<sup>30</sup>.

Нет такого литературоведа или искусствоведа, который не оперировал бы противопоставлением дионисийского и аполлоновского начала, как противопоставлением телесного и духовного, южного духа и северного духа, итальянского Ренессанса и немецкого Ренессанса. Одним словом, такая система противопоставлений, которая, в общем, выражает одно и то же. В конце концов, дело сводится к одним и тем же элементам, которые проявляются в истории художественного мышления.

Можно ли сказать, что это совершенно неправильно? Конечно, нельзя. Здесь есть много верного. Верно постольку, поскольку известное преобладание того или другого элемента можно наблюдать. Трудно усомниться в том, что нечто подобное итальянской линии было уже трудно воспроизводимо в последующем искусстве. Просто не было возможно это. И правильно то, что не только искусство, которое на подобной прекрасной линии было основано, могло почитаться искусством.

Но вместе с тем эта теория приводила к некоторым поверхностным и в высшей степени неправильным, но популярным высказываниям, засоряющим головы людей, не только головы учёных, но даже других людей. Таким образом, вдалбливались односторонние и абстрактные представления, которые при

достаточном знании истории вопроса, безусловно, не могли бы иметь места. Прежде всего, эта теория, которая хвалится так же, как и позитивистская теория, тем, что она как раз не внешности касается, а именно самой сердцевины художественных фактов, — она, как это ясно видно, приводит к полному отказу от художественных фактов, к полному их отрицанию. Она приводит к тому, что история искусства становится историей категорий и стилей, исключительно историей борющихся между собою сущностей, борющихся между собою стилевых категорий. Для подобного исследования совсем не обязательно, чтобы произведения стояли на одинаковом уровне, чтобы они были значительными. И даже больше, абстрагирование этих категорий лучше наблюдать на второстепенных и третьестепенных произведениях, чем на значительных и классических, потому что эти последние представляют некоторую конкретную целостность элементов, а как раз абстракцию отдельных элементов лучше всего наблюдать у второстепенных произведений. Таким образом, возникает формалистическая теория исследования категорий и типов на основании посредственных произведений.

Я не могу этого сейчас иллюстрировать многими примерами, но мне это напоминает некоторые живые факты. Я вспоминаю экспозицию картин в Третьяковской галерее, экспозицию, которая должна была дать строго историческое развитие русского искусства. Для того, чтобы такая экспозиция давала действительное изображение эволюции всех форм, связанных ещё с различными социальными формациями, для этого никак нельзя было обойтись произведениями выдающимися и просто гениальными, которые висели на

стенах Третьяковской галереи, а понадобилось вытащить из архивов всякого рода посредственные и просто скверные вещи на том основании, что они дополняют картину историческую. Без них была бы неясна эта история формы. Понятно, что если портрет XVIII века связывать с известными условностями, которые характеризуют Р<окотова> (по-моему, там очень мало таких элементов), то где же эта категория будет выступать сильнее всего? Конечно, в некоторых средних произведениях, потому что в них эти условности, которые художник силами своего гения сумел преодолеть, выражены наиболее полно. Поэтому для искусствоведа это представляет богатый материал для исследования, но беспредметность такой работы бесспорна.

Или можно привести исследования Г<...>, социолога Гр<Грутхойзена?><sup>31</sup>. Он развивает такую теорию, что историк должен изучать исторические явления на основании посредственных произведений, а не самых гениальных произведений, потому что гениальные произведения несколько искажают общую картину, а посредственные — дают соответствующую закономерность.

То же самое можно было наблюдать у Шкловского и других формалистов, когда они принципиально старались заниматься такими явлениями литературы, которые стояли, собственно, за пределами художественной литературы, а относились к промышленной литературе, как говорил Белинский, серобумажной литературе, то есть рыночной литературе. Это было как раз специальностью Переверзева — то есть устремление к таким сравнительно второстепенным явлениям<sup>32</sup>.

Это первый недостаток, что при таком анализе исчезали факты искусства, а во-вторых, хотя эти противопо-

ложности и выражают частично истину, но выражают её в то же время схематично, а поэтому и ложно.

Совершенно справедливо многие искусствоведы на четвёртом конгрессе эстетики и искусствоведения в Германии<sup>33</sup> критиковали эти вёльфлиновские теории с точки зрения того, что они воспроизводили старый антитезис романтической теории искусства. Действительно, если присмотреться, то мы найдём здесь, в этих высказываниях, ряд черт, которые ещё романтики выдвигали в западноевропейской эстетике. Вы помните лекции Августа Вильгельма Шлегеля по истории литературы или по истории народного искусства и литературы<sup>34</sup>. В первую голову вы там увидите такую антитезу: одно — формы античного искусства, другое — формы немецкого романтического. Противоположность такова: в античном искусстве преобладала телесная, материальная сторона, отсюда законченность. В романтическом искусстве преобладает духовная сторона, субъективная, углубление в себя, уход в себя.

Вообще это характерная для романтической эстетики антитеза. То же самое вы найдёте у Гегеля в «Философии искусства» в качестве такой системы антитез, которые действительно захватывают диалектические моменты истории искусства. (Потому что история искусства действительно развивалась путём такого рода противоположностей.) Но, во-первых, эти противоположности однобокие, а во-вторых, эти противоположности, конечно, не пользуются каким бы то ни было основанным на формальных категориях анализом, а являются категориями философского содержания.

И достаточно взять книгу Вёльфлина, опубликованную в 1888 году, «Ренессанс и барокко»<sup>35</sup>, чтобы обнаружить такую философскую основу противопо-

ставления тела и духа. Это обычные контрасты, которые имели большое значение для романтиков, и были попытки рассматривать этот контраст в свете диалектики, но диалектики чрезвычайно несовершенной, какой была вообще диалектика романтической школы, диалектика Шеллинга, безусловно стоящая значительно ниже, чем последующая диалектика, заключённая в эстетической теории Гегеля.

Обращаю ваше внимание на то, что эта противоположность заключает в себе совершенно определённый идеалистический философский акцент и в таком качестве она не могла дать живой целостной истории искусства.

Если просто обратиться к современной искусствоведческой литературе, то вы найдёте в ней (и в литературе по философии и по литературе) не один тип этих антитез, а найдёте, по крайней мере, два типа, но в основе лежат те же самые категории души и тела. У <Вёльфлина> вы имеете антитезу типа: классика и барокко. В литературе — классическое и романтическое у Жирмунского. Первым тезисом является телесное начало, вторым — духовное, субъективное.

Но вы найдёте и другую схему, которая не барокко как искусство души противопоставляет всему предшествующему, а наоборот, примитивное искусство противопоставляет как классике, так и барокко, так и всему предыдущему искусству. Такую схему вы найдёте у В<оррингера>. Тут главный нажим на то, что восточное искусство, искусство архаическое, примитивное имеет свою ценность и свой аромат, и оно-то и является искусством духовного типа в противоположность всему последующему, которое нужно считать материальным искусством, начиная с классики, барокко и т. д.



Ленин: Ленинский путь в 5  
нашей революции. (XVI, 413)  
С тем берем Л. и Д. в I интернационале. Аппа Троцкий.

Иностранцы и ментальность.

Интернационал. Кокровский. Богарин.

тн. Вулгарная социология

и буржуазная логика

и реакционная аналитика.

- историч. Слово "логика" в

науку эту.

⑨ Турь от аргументов к  
конкретному "карри-

кари на конкретное

(Цели)

каждые формулировки

не-так "как" "так"

"Возрождение науки в дом"

ОЗорина

Если барокко есть нечто бестелесное, субъективное, духовное, то где же разработка человеческого тела в массивной форме, богатство человеческого тела чисто количественного свойства получило значительное развитие, как не в живописи барокко? Совершенно ясно, что вместе со спиритуализмом барокко свойственна такая массивная материальность. Или, употребляя выражение Гейне, можно сказать, что это спиритуализм жареной курятины.

Искусство барокко может быть рассматриваемо как антитезис примитива. Вспомните те примитивы, о которых с такой любовью и проникновением писали Тик и Вакенродер. Вспомните их колорит и сравните это с образами всего последующего искусства, начиная с высокой итальянской классики и даже включая сюда и Болонскую школу и Рубенса, и всё, что было сделано в области светской и даже чересчур светской трактовки человеческого тела.

Если взять эти категории с точки зрения формального анализа, каждая из них включает в себе собственную противоположность. Возьмите эту линейность, прекрасные линии художников Возрождения, особенно флорентийцев, которые справедливо противопоставлялись позднему развитию колорита. И у Шеллинга в речи об отношении изобразительных искусств к природе<sup>36</sup> уже вся эта вельфлиновская теория целиком заключена. Но если более подробно к этому присмотреться, то оказывается, что вместе с живописностью в искусстве барокко и в последующем искусстве развивается элемент графический. Можно сослаться даже на теоретические примеры. Когда возникло знаменитое учение об S-образной линии, линии, напоминающей латинскую букву S<sup>37</sup>?

Именно в эпоху барокко. Подобное учение могло возникнуть только на основании отделения линии от живописи, и в искусстве Ренессанса мы видим отделение графики от искусства живописи. Мы можем сказать, что это отделение происходит и что обе стороны развиваются самостоятельно и развиваются односторонне. Но как думает В<эльфлин>, что в северном Ренессансе живописность играет бóльшую роль, чем в итальянском Ренессансе, а линия играет мёньшую роль, — по-моему, это совершенные пустяки, потому что любое наблюдение над изломом линии и над изображением складок немецкими художниками, наконец, над самим характером изображения ломаной зигзагообразной готической линии у Дюрера показывает, что линия здесь в сухом виде, в определённом виде, и нисколько это не противоречит тому, что в том или другом случае преобладают живописные моменты.

Я не буду продолжать этот анализ, но можно это легко проделать, потому что как можно противопоставить искусство послеклассическое как искусство единства искусству классическому как искусству многообразия, потому что если где-нибудь элемент многообразия развит, то это именно в искусстве барокко?

Конечно, подобные рассуждения грешат той слабостью, которая была присуща диалектике в её романтической форме. Употреблять дух и тело, абстрактно противопоставлять эти моменты — это глубокий недостаток, который пытался исправить уже Гегель в своей эстетике. Насколько он мог при своём идеализме, в своей эстетике он этого добился. Но, в конце концов, это аскетическое христианское противопоставление души и тела у него снова возрождается и приводит к различным противоречиям в его системе.

Но Гегель пошёл дальше, и в его эстетике вы найдёте уже, что именно христианское искусство, именно то, что такие люди, как Шлегель, называли романтическим искусством, искусством углубления в себя, искусством, уводящим в бесконечность, вдаль и т. д. и т. д., короче говоря, <духовное, субъективное> — идеальное искусство в противоположность классическому искусству. Вместе с тем идёт очень большое отделение субъективного от реального, от внешней действительности, и вместе с тем мастерское изображение этой действительности, внешних материальных деталей, современная точность наблюдения и вообще всё то, что связано с прогрессом масляной живописи со времени Возрождения и барокко.

И то же самое в литературе. Ведь в литературе наряду с психологическим углублением, которое наблюдается в позднейшей литературе, вы видите возникновение романа, который захватывает широкие картины жизни. Возьмите, например, Бальзака, его описание кредитных операций детальное, и это входит в искусство вместе с лирикой, вместе с психологической концентрацией.

У Золя мы найдём это противоречие, на что указывал тов. Лукач<sup>38</sup>, противоречие между лирическим символом и натуралистическим описанием в самой художественной ткани и в изобразительном искусстве, особенно в пределах разложения классического искусства. В формализме мы сплошь да рядом наталкиваемся на грубейший натурализм вместе с колоссальной абстракцией и произвольным субъективным искажением формы.

Так что эти моменты развиваются параллельно, развиваются, расходясь в разные стороны и образуя неко-

торую дисгармонию, и в каждой ступени есть и своеобразная линейность, и своеобразная живописность. В каждом периоде развития есть своеобразие сочетания этих элементов, которые, отвлекая от этой целостности, мы превращаем в категории. Речь идёт о сочетании пластического и живописного, о том, как различно их единство в классическом искусстве итальянском, об их единстве противоречий в северном Возрождении, потом в барокко и т. д. Без этого нет никакой возможности выбраться из абстрактной противоположности стилей и ступеней, причём мы всегда увидим, что искусствоведение подобно вавилонской башне, как Брейгель изобразил её. У одного это живописное, у другого — плоскостное. Эта самая цезура, делящая на две противоположные ступени, должна быть понята совсем иначе, должна быть понята в определённом глубоком диалектическом развитии.

Это было осознано в крайне противоречивой форме новейшим искусствоведением. То, что я вам рассказывал, представляет вчерашний и позавчерашний день. Уже лет десять-двадцать тому назад в буржуазном искусствоведении или науке об искусстве было стремление к возрождению умозрительной эстетики в духе Гегеля. И даже такие люди, как Дессуар, основатель этой науки, даже он на конгрессе, о котором я говорил, указывал на зарождающееся стихийное возрождение искусствоведения как эстетики Гегеля и называл гегелевскую эстетику квантовой теорией искусства, столь сложный и глубокий анализ которого может быть сравним в области естествознания только с новейшей квантовой теорией.

В качестве иллюстрации я приведу мнение того же Вальцеля, следующим образом характеризующее эво-

люцию науки об искусстве в самое недавнее время. Вальцель говорит:

«Классическая немецкая философия...» (цитата)

Вот изложенный напыщенным языком буржуазного литературоведа-идеалиста смысл последних явлений в области этой науки.

Что это касается и области истории искусства, вам должно быть совершенно ясно, тем, кто знаком с литературой предмета хотя бы по работе Макса Дворжака<sup>39</sup>. Он рассматривает эту формалистическую традицию в духе так называемого духовно-исторического метода.

Что касается литературоведения, то наиболее ярким фактом, может быть, представляется конгресс, который состоялся в Будапеште. Бенедетто Кроче так характеризует перелом, происшедший в литературоведении: (цитата)<sup>40</sup>.

И это не исключительное заявление, а общий голос, который в последние годы всё время раздавался и со стороны тех людей, которые прежде держались только формального анализа, и наиболее характерно это выразилось в явлении так называемого духовно-исторического метода или философии о духе, связанной с именем Дильтея. Дильтей — старый немецкий автор, его работы были написаны ещё в восьмидесятых годах, но значение он приобрёл только в последние десятилетия<sup>41</sup>. У него не бог весть какие глубокие постижения целостного характера различных явлений духовной культуры. Он и выдвинул старое-престарое, очень описательное и недостаточно точное научное представление о том, что формы не являются самостоятельным миром, но выражают собой совершенно определённые духовные эпохи. У Дильтея мы находим стремление истолковать все литературные

художественные формы посредством раскрытия определённого смысла или символа исторического, заключённого в данную форму. Поэтому для него существенно не объяснение и не формальный анализ. Для Тэна характерно объяснение, то есть не важно, что это хорошо или плохо, важно, чтобы были соответствующие социальные причины, которые породили данное явление, а хорошо или плохо данное явление — для науки это не важно.

Следующая ступень — это формальный анализ в духе немецкого искусствоведения, когда не важно, что выражается, какое содержание выражается в художественном произведении, не важно, насколько значительна его ценность, а важны те элементы, которые раскрываются таким расчленением и анализом.

А что вводит Дильтей и его последователи? Это не объяснение, не формальный анализ, а истолкование. «Маленькие трагедии» Пушкина. Можно сказать, что в этих трагедиях Пушкина выразилось влияние той обстановки, которая была в николаевское царствование, стеснение свободы его творчества, — это привело его к тому, что он стал весьма остро чувствовать неразрешимость некоторых вопросов. Объяснение условное, но тип вам понятен.

Можно раскрыть какую-нибудь статью Жирмунского и найти, какие там имеются эпитеты, метонимии, всё, что составляет формальную словарную ткань этих произведений, причём здесь будет намечено какое-то движение, будет противопоставление какой-нибудь языковой стихии XVIII века или позднейшей. Тут будет соответствующая терминология.

А можно истолковывать эти трагедии, то есть выяснять их философский смысл. Так и делал в своё время

Гершензон, разыскивая там глубокие, мировые, космические проблемы.

К подобному толкованию вернулся в области искусства Дворжак, а в области истории литературы все эти последователи Дильтея самых разнообразных типов.

Тут есть два направления. Последователь Дильтея в области искусствоведения Герман Ноль в работе «<...>»<sup>42</sup> проводит параллель между философскими направлениями и художественной формой. Это направление выдвигает на первый план, главным образом, корреляцию, соотношение между философскими взглядами и литературным произведением. Это прогресс, поскольку такой человек, как Гёльдерлин, имеет полное право занимать место и в истории философии, а не только в истории литературы, как и другие представители немецкой литературы того времени. Это связывается с проблемами государственного, экономического характера и т. д. Историческая проблематика связывается с рядом социальных вопросов, так что в этом смысле это течение представляется довольно серьёзным по фактическому обоснованию своего направления в своих работах.

Другое направление связано с именами поэта Стефана Георге и немецкого историка литературы <Ф. Гундольфа>. В своей работе о Шекспире<sup>43</sup> он высказал новое понимание, исходящее из науки о духе. Оно заключается в том, что в каждой форме он видит символ. Не просто, исходя непосредственно из внешней среды, нужно анализировать эти формы, но нужно видеть в этих символах что-то иррациональное, символ известной жизненной потенции, переживания. Великие художники берут форму, исходя из определённых переживаний. Эти переживания бази-



руются на первоначальных феноменах, которые чрезвычайно глубоко потрясают самое существо художника, это такие феномены, которые имеют отношение к вопросу о связи личности с космосом.

А кроме того, есть ещё вторичные переживания, это всё, что касается акклиматизации художника во внешней среде. Это биографические данные, его личность, развитие его философских доктрин в точном смысле слова, одним словом, всё, что относится к ранней фиксации моментов его облика, но внутри этой фиксации, под ней лежит нечто такое, что больше всё же этих внешних моментов и что является жизненным импульсом данной личности, данного гениального художника.

Известна работа Курциуса о Бальзаке<sup>44</sup>. Она начинается совершенно в этом роде — тайна Бальзака. Эта тайна сводится к тому, что Бальзак был нелюбимым ребёнком в юности своей, и это первое переживание, такой надлом, развивается в последующем в тайну его отношений к остальному миру. И чувство этой тайны всё время не покидает Бальзака. Это частный пример. В других работах, конечно, в гораздо большей степени это приобретает социальный характер, национальный характер, поскольку вообще эта теория духовно-исторического метода и эта новая эстетика германская с присоединением Бергсона и других представляет собой реакционное явление, и, в конце концов, оно связано со всей той пьяной спекуляцией в области философии культуры, которая нам, по крайней мере, по примеру Шпенглера в его «Закате Европы»<sup>45</sup>, хорошо известна.

Шпенглер — это наиболее значительное явление, но кроме него возникло много других явлений, крити-

кующих цивилизацию, предсказывающих гибель этой цивилизации и возвращающих к идее такого сверхчеловеческого неогуманизма. Эта идея даже вошла в качестве программной составной части в идейную основу разных наиболее реакционных западноевропейских партий, особенно германской. Короче говоря, конечно, фашизм в очень большой степени в своей политической программе, в своих попытках создать какую-то видимость мировоззрения обязан этому духовно-историческому методу Дильтея, Стефана Георге, Вундта. В книге Розенберга «Миф XX столетия» мы находим ссылки на искусствоведение, трактованное подобным образом.

Основная мысль заключается в том, что северный немецкий дух, дух внутренней субъективной напряжённости, это и есть как раз великий готический дух, который сказывается как тенденция во всём новом европейском искусстве, который призван заменить собою в новой Европе то, что представляла собою античная греческая культура. То же самое можно найти у Адольфа Бартельса, историка литературы, который развивает те же вещи.

Какой же может быть вывод из буржуазного литературоведения и искусствоведения? Вывод такой: глубоко реакционные доктрины, имеющие довольно глубокий реакционный политический смысл. На прежних этапах развития это также имело такую реакционную окраску.

Тут возникает вопрос о том, как относиться вообще к буржуазному литературоведению и искусствоведению конца XIX и начала XX веков. Подробно разбирать я этот вопрос не буду, но мне кажется, что наше отношение должно быть сходно с тем, какое мы

можем найти в замечательной книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» в области естествознания. Помните, как Ленин подходит там к явлениям физического идеализма, показывая, что физический идеализм — явление чрезвычайно реакционное, что увлечение многих естественников мистикой ведёт их в лагерь поповщины и реакции. Но помните, что Ленин там ставит вопрос о том, почему естественники приходят ко всё более и более яркому физическому идеализму. Потому что старые критерии мира рушились, старые представления о фактах в естествознании в настоящее время уступили место совершенно другой картине. Если раньше естественные науки развивались на основе учения об атомах, то атом в настоящее время подвергся разложению; если раньше свет, электричество, химия представляли самостоятельные области, то в настоящее время эти области слиты, в настоящее время открыто множество переходных звеньев, которые все эти старые прочные категории разлагают, и назревает новая, другая картина мира, основанная уже на органическом понимании материи, на диалектическом материализме.

Но, будучи стихийными материалистами в практике, естественники не владеют этим методом, не являются сознательными материалистами, не являются диалектиками, а это приводит к тому, на что указывал ещё Энгельс, что даже из правильных вещей, из правильных открытий происходят нелепые, сумасбродные выводы, реакционные выводы.

Поэтому было бы невежественно отрицать то, что в смысле экстенсивности, в смысле включения новых областей в историю литературы, в смысле фиксирования внимания на форме и содержании различных

явлений культуры конца XIX века и начала XX века, те традиции, с которыми нам приходится иметь дело, что они оказались не совершенно бесплодными. Нет, так говорить было бы нелепо и совершенно невежественно. Но они не могли дать действительно научной системы искусства и литературы, — такую научную систему мог дать только марксистский метод, только диалектический метод, метод диалектического материализма. Любой вопрос, который вы ни возьмёте, покажет вам то же самое.

То, что у этих искусствоведов наблюдается в последнее время тенденция обнаруживать общие формы, общие типы в решении вопросов в области экономической и социальной и в области художественной вплоть до того, что один немецкий весьма реакционный историк искусства и историк права Вер<...> написал книгу о праве и искусстве, в которой подчас тонко проводит аналогии между развитием права и развитием искусства, — можно ли отрицать, что подобного рода исследования создают базу и помогают преодолению поверхностной позитивистической манеры, — это несомненно так. И нужно рассуждать тут так, как рассуждал Ленин. Ленин говорил: не нам плакать над тем, что старая механистическая картина мира рушилась. И точно так же не нам плакать по поводу того, что такая старая архивная прагматического характера эстетика, цеховая история искусства не пользуется никаким кредитом. По этому поводу мы, знающие историческую относительность фактов искусства, то, что они имеют значение только в общей системе истории культуры, конечно, не будем грустить.

То же самое касается и формального анализа. Если ряд людей указывает на то, что между формой и содер-

жанием нет абстрактной противоположности, которую обычно предполагают, то это мысль, которая развивается в правильном направлении, и все факты истории искусства, и все морфологические типологические наблюдения последних десятилетий дают большой фактический материал для того, чтобы оформить и посредством последовательного исторического анализа наметить действительно синтетическую историю искусства, дать действительно диалектическую картину мира искусства. Эта картина диалектическая является искомой задачей.

Это показывает, что попытки сохранить в той или иной форме наследие этой ступени, уже пройденной в искусствоведении, как формальный анализ с его односторонностью понятий, представляют собой сейчас даже в европейском масштабе провинциализм. Даже буржуазные искусствоведы сейчас от этой традиции треугольника и диагонали, выдвинутой на основе наблюдений Андреа дель Сарто и Бар<Бартоломео?>, значительно продвинулись дальше. Поэтому подобные рассуждения являются просто провинциализмом, которого нужно всячески избегать.

Поскольку сейчас идёт идейная борьба, постольку бороться на почве давным-давно устаревших теорий бессмысленно и нелепо. Для того, чтобы дать действительно марксистскую науку об искусстве, чтобы наше советское искусствоведение могло быть противопоставлено буржуазному реакционному искусствоведению различных систем и различных типов <Вундта> и... и всяких иных, — для этого необходимо прежде всего, чтобы мы, по крайней мере, учитывали соответствующие события истории культуры, уровень этих проблем и умели бы их по-настоящему разрешить.

Точно так же, мне кажется, нам нет необходимости отрешиваться от классической эстетики прошлого. Мы должны обратиться к этому наследию, прежде всего учитывая его принципиальный характер для всего последующего, но обратиться не для того, чтобы в новейшей форме повторять эту эстетику и те идеалистические рассуждения, которые были свойственны классической эстетике в лице Гегеля, но для того, чтобы осуществить задачу, указанную нам Лениным, задачу диалектической обработки истории культуры, задачу материалистического прочтения тех очень важных и очень существенных завоеваний, которые в области теории искусства были сделаны лучшими представителями эстетической мысли буржуазной.

Вот такая задача стоит перед нами.







# О ТЕОРИИ ИСКУССТВА



Поликлет. Дорифор



Поликлет. Раненая амазонка



Круг Фидия. Амазонка



Алкамен. Афродита

## Лекция от 29 октября 1940

Я надеюсь, товарищи, что вам понятен смысл тех лекций, которые я вам в последние наши занятия читаю. Эти лекции носят вводный характер, и они служат для меня средством для того, чтобы подойти к выяснению задач нашей науки, того, что именно мы с вами должны определить в течение наших занятий в этом году. А для этого, прежде всего, потребно, конечно, установление некоторых координат. Вот такими координатами могут служить известные факты культурного развития, в частности, развития художественного сознания, которое даёт нам возможность подойти, уже с сознанием своего места нахождения в истории, к определённым задачам науки нашей, которую мы уже с вами в начале назвали «Марксистской теорией искусства» или «Введением в марксистскую теорию искусства».

Вот с этой целью я и постарался сделать самый общий набросок развития художественной культуры к тому моменту, который является для нас исходным, к моменту Великой социалистической революции, открывающей новую эру в этой области. Я постарался наметить некоторые итоги буржуазной культуры применительно к художественному творчеству особенно.

И весь этот путь характеризуется такими чрезвычайно широкими границами, которые мы намечали в прошлом, настолько широкими, что приблизительно их можно определить от Парфенона до «ничевоков»<sup>46</sup>, до полного отрицания тех ценностей, которые в течение столетий связывались с наследием классической Греции и классического искусства вообще. Если сами представители буржуазной культуры формулируют

итог развития её и своё положение в тонах такого ярко окрашенного пессимизма, то можно было бы это иллюстрировать некоторым образом из книги Шпенглера «Искусство и техника», которая вышла в 1931 году. В этой книге как раз выступает позиция современного культурного европейца, представленная Шпенглером в образе помпейского легионера. Останки его были найдены в лаве у ворот Помпеи, и это свидетельствует о том, что он как верный часовой, которого забыли сменить, остался на своём посту, несмотря на это светопреставление, и в таком виде предстал перед глазами позднейших поколений<sup>47</sup>.

Но мы можем этому образу противопоставить другой образ, гораздо более живой и реальный, образ тоже в некоторой степени отмечающий, но отмечающий совершенно по-другому, тот специфический перелом, который совершился в нашем именно столетии. Я бы призвал здесь на помощь образ часового красногвардейца, стоящего в ночь с 25 на 26 октября 17-го года на часах у только что взятого Зимнего дворца. Это для меня такой образ, который символизирует некоторым образом точку, ну, что ли, точку исхода или, если хотите, другое — границу на стыке мирового движения, отмечающую гибель, умирание старого мира, хотя он продолжает существовать в некоторых формах и дальше, но эта граница, эта точка является в этом смысле существенной.

Вот представьте себе мироощущение человека, который таким образом отмечает грань между этими двумя такими большими эпохами в истории: начало новой эпохи, нового цикла развития человечества. Это мироощущение человека, который понимает, что все те устои, все те прочные ценности, на кото-

рых покоился старый порядок, подгнили и оказались проникнуты внутренним тлением. Они сами по себе подвергаются внутреннему распаду или уничтожению, которое в конечном счёте в результате борьбы рабочего класса приводит к тому революционному удару, который открывает новую эпоху в истории. Это ощущение того, что нормы буржуазного общественного поведения и права, и представлений, связанных с культом государства, характеризующие вообще буржуазную идеологию, и <...> представления о святости буржуазного брака, и другие представления об отношениях между людьми, о «вечных» ценностях, о морали, нравственности, искусстве, красоте и т. д., что всё это находится не только в состоянии такого движения, которое ведёт это к крайности, но просто уже к этому моменту теряет свою внутреннюю наполненность и оказывается чем-то мёртвым.

Вот в результате мировой войны и революционных потрясений как раз и сложилась такая ситуация, которая является концом старого, окончательным концом старого и началом нового в истории культуры, началом нового, то есть началом той культуры, строителем которой является уже освобождённое человечество, которое возникает уже в период диктатуры рабочего класса. Здесь нужно два момента различать. Первый момент — это момент собственно революционный, то, что строит рабочий класс, осуществляя захват власти и ломая старую государственную машину. И второй момент — это то разрушение всего, что он находит уже к моменту своего прихода к власти. Ибо, конечно, не рабочий класс разрушает буржуазную нравственность, семью, основы морали, представление о красоте и т. д., поскольку все эти

понятия и представления внутренней своей логикой уже к моменту этого великого перелома оказываются подгнившими и, как я вам это демонстрировал на примере множества самих буржуазных авторов, ощущаемыми относительными и как-то неактуальными, лишёнными внутренней веры и обаяния. Помните, может быть, слышали, вероятно, такие популярные слова Бурлюка по этому поводу, по крайней мере, по поводу художественной области:

Поэзия — истрёпанная девка,  
Красота — кощунственная дрянь...<sup>48</sup>

Это заявление, которое принадлежит старому миру, людям, которые провозглашением подобного суждения выражают чувство умирания, чувство распада, чувство неверия в те нормы и каноны прекрасного, в те самые поэтические моменты и поэтические принципы, которые казались прочными и незыблемыми.

Я нашёл в одном старом журнале футуристического характера, вышедшем во время мировой войны, в 1915 году, любопытный отрывок из Виктора Шкловского, даже умнее, чем он стал иногда писать впоследствии. Вот есть у него неплохое рассуждение о движении и судьбе устойчивых таких поэтических понятий, скрытых в буржуазной форме, и связанное с выходом книги Маяковского «Облако в штанах»: <«У нас не умели писать про сегодня. Искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками — старыми поэтическими образами — мельчало и вымирало. Вымирал миф. Возьмём знаменитую переписку Валерия Брюсова с Вячеславом Ивановым<sup>49</sup>.



Владимирский характер лекции 1-4

Определять координаты.

Самостоятельно работать

Образ землекопа (Шенкер)

Образ человека в море с 75 на 26 окт. 1917.

### Точка 0°

Не только падение веры в свободу и пр.  
„верные ценности“

То же в культуре: Шкловский:

Буринка (Новый украинский язык  
Красота коммунистической драмы)

Путь от Парфенова до Киевского.

Голый человек на голых Земле.

\*

Затем вспомните?

1. Серьезность кризиса. Тагоров.
2. Политическая сторона.

Здесь необходима ясность:  
кто политически?

Есть Зевс над твердью — и в Эрбе.  
 Отвес греха в пучину брось, —  
 От Бога в сердце к Богу в небе  
 Струной протянутая Ось  
 Поёт “да будет” отчей воле  
 В крошечной тьме и в небеси:  
 На отчем стебле — колос в поле,  
 И солнца — на его оси<sup>50</sup>.

Здесь ясно видно, что образы этих поэтов — образы третьего поколения, скорее даже ссылки на образы — внуки первоначального ощущения жизни. В сотый, в тысячный раз восстанавливались образы, но ведь только первый вошедший по возмущению воды в Силоамскую купель получал исцеление. В погоне за новым образом ударялись в экзотику; писали и одновременно увлекались XVIII веком, таитянским искусством, Римом, кватроченто, искусством острова Пасхи, комедией dell'arte, русскими иконами и даже писали поэмы из быта третичных веков. Увлекались всем сразу и ни от чего не отказывались, ничего не смели разрушить, не замечая, что искусства разных веков противоречивы и взаимно отрицают друг друга и что не только средневековая хроника написана на пергаменте, с которого счищены стихи Овидия, но и даже для того, чтобы построить Биржу Томона, нужно было разрушить Биржу Гваренги<sup>51</sup>. Примирение и одновременное сожигание всех художественных эпох в душе пассаиста вполне похоже на кладбище, где мёртвые уже не враждуют. А жизнь была оставлена хронике и кинемо<sup>52</sup>. Искусство ушло из жизни в тесный круг людей, где оно вело призрачное существование, подобное воспоминанию. А у нас распало

чувство материала, стали цементу придавать форму камня, железу — дерева. Наступил век цинкового литья, штампованной жести и олеографии. Морские свинки с перерезанными ножными нервами отгрызают себе пальцы. Мир, потерявший вместе с искусством ощущение жизни, совершает сейчас над собою чудовищное самоубийство». ><sup>53</sup>

Неплохо охарактеризовано такое внутреннее истощение, основанное действительно на том, что первоначальное непосредственное ощущение жизни, выраженное в образах, в конце концов теряет уже свою непосредственность и конкретность. Прямой близости между человеком и окружающими его предметами нет. Остаётся нечто раздвоенное, вид рефлексии, жиденькие какие-то вторичные и третичные образования, образы от образов, искусственное подобие каких-то действительных материалов. И такое постепенное утончение и какое-то испарение внутреннего содержания из этих понятий, оно в области искусства приводит не только к утомлению, но и к тому выводу, который я прошлый раз предлагал вашему вниманию в форме дадаистического утверждения Иисуса Христа и его апостолов<sup>54</sup>.

То есть приводит к полному ничто, к полному уничтожению всякого подобия веры в художественный образ и художественное творчество: ничего не читайте, ничего не пишите, ничего не делайте<sup>55</sup>. Ничто — это главная доктрина, главный вывод из всего этого конгломерата, из ряда веков, стилей искусств, однажды когда-то существовавших, затем воспроизведённых вторично для некоторого искусственного существования и, наконец, окончательно потерявших всякий смысл.

И подобно этому не только художественное развитие, но и развитие политическое существовало — от республики Платона до республики Робеспьера и Сен-Жюста, затем до Третьей французской республики и, наконец, уже до того представления о республике, которое можно получить, если прочитать много прекрасных новелл и романов Анатоля Франса. То есть такая республика, которая звучит насмешкой над подлинной красотой, совершенно противоположная социальной сущности. Это путь такого же вымирания внутреннего содержания и утраты веры в политическое значение этих понятий. И недаром вы найдёте в книге Ленина «Государство и революция» указание на то, что в эпоху империализма очень сильно стираются различия между республиканскими и нереспубликанскими формами правления, тогда как, скажем, для прежних эпох это имело колоссальное значение. А для эпохи империализма, например, образ правления Микадо\* или образ правления Петена уже не составляют больших различий именно потому, что различия эти стали уже релятивными, поскольку выступила материальная сущность на первый план. Что же касается всех этих крайностей, всей этой формы, то форма увяла, форма умерла и получается так же, как с формами личных отношений, как и с формами морали и другими общественными продуктами культуры, как и с отношениями политическими и прочими.

Создаётся в результате вот такое представление о том, что все эти формы отпали, осталось только то, что, помните, как Хулио Хуренито говорил: «Земля

\* Микадо (*япон.*, букв. — величественные врата), титул императора Японии.

Музыка, ~~то~~ игра с упражнениями  
написаны, logica probabili-  
в книжечной литературе.

Вместе с тем ее вывоз: гриме  
а куклы, чибумсаги. Развудин  
(форма) Мезо "Внезапные  
арты чибумсаги".  
китри".

Но тут уже старое  
- не бы противоречий.  
- много редки, валины и др.

Зачем более трудно при перемене:

- 1. Делити не только чибумсаги да даули
- 2. Косе дуо чибумсаги перемене.

Синтетическая да даули

Старые и не чибумсаги. Взамен дого-  
сударственного чибумсаги. Сатурна.

Куклы  
и др. | Мезо в средние чибумсаги. Куклы  
и др. | а старки. Караси. Чибумсаги  
и др. | старки в чибумсаги чибумсаги  
и др.

Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

вертится, и больше ничего». Нет никакого особого смысла в этом верчении, так же, как никакой особой поэзии нет в вещах и никакого смысла в отношениях человека с природой, а есть голый факт, а есть просто вещество, освобождённое от всяких идеалистических представлений<sup>56</sup>.

Вот это суждение выражено было дадаистами, и не помню, кому принадлежит известная фраза, которая неплохо выражает эту мысль: «Голый человек на голой земле»<sup>57</sup>. «Голый человек на голой земле» — это примерно тот итог, который получился после спада-ния всех вековых одежд, после отказа от всех условностей, после устранения всех таких прежде конкретных, живых одежд. Той одежды, помните — «так на станке проходящих веков ткут живые одежды богов»<sup>58</sup>. Вот эта одежда богов окончательно истлела, и осталось в результате голое и обнажённое вещество, уподобленное Ильёй Эренбургом жеребёнку, прыгающему без всякого смысла под солнцем, как наиболее пустое, наиболее бессмысленное создание<sup>59</sup>.

Можно задать такой вопрос: зачем вспоминать сейчас обо всём этом идейном кризисе, который привёл в конце концов не только к подобному изобличению, но и к потешным, забавнейшим результатам, потому что, конечно, без чувства юмора нельзя читать многое из того, что серьёзно писалось и печаталось в те времена? Но нельзя относиться к этому и высокомерно, нельзя относиться к этому только с одним лишь чувством юмора, потому что хотя бы обратите внимание на серьёзность того внутреннего кризиса, который выразился очень полно как раз в художественных блужданиях, доктринах, манифестах, исканиях именно периода мировой войны и выхода из первой мировой

войны. Обратите внимание на то, что это движение охватило довольно большой слой людей, которые проделывали невероятные глупости и пустяки, граничащие с какой-то социальной патологией и просто безумием.

Среди этих людей было действительно много людей, много таких субъектов, которые вообще отличались нездоровой психикой и, как в период средних веков всякого рода флагелланты<sup>60</sup>, безумствующие в искании истины, часто рекрутировались из нездоровых субъектов. Так, ничего удивительного нет, что много такого рода людей, часто очень значительных, появилось и в литературе, касающейся искусства, да и в самих художественных и прочих течениях и т. д. Да, здесь было много прямого идиотизма, но характерно уже то обстоятельство, что всё-таки довольно значительный слой людей, не отличающихся прямыми клиническими качествами этого рода, был затронут. После прошлой лекции мне напомнили, что многие из них ходят и сейчас, и это очень деловые, казалось бы, люди, которые осуществляют определённые работы с полным здравомыслием. Некоторые из них и сейчас работают в области искусства, например, один из этих товарищей, которого мы как-то на кафедре заслушивали, давно работает по истории искусства и сочинил целую историю искусств.

Так что дело здесь не только в повальном безумии, которое охватило людей, выдумавших, что живопись подобна тому, что может изобразить хвост ослиный — хвост, во время некоей своей вибрации в пространстве, что эта живопись представляет собой нечто абсолютное и что она способна осуществить движение вперёд человеческого сознания. Так что мимо таких явлений, какие бы они ни были по содержанию, пусть даже

крайне нелепые и странные, всё же нельзя проходить как мимо случайных вещей, стыдливо закрыв глаза. Ведь это же продолжалось десятилетия и в Западной Европе не умерло и сейчас. Возьмите любой журнал американский или западноевропейский по искусству, и вы найдёте там всю эту беспредметность и все эти дадаистические формалистические вывихи в искусстве и в настоящее время. Это указывает на то, что мимо этого обстоятельства пройти нельзя. Очевидно, здесь всё-таки и в этих страшных исторических гримасах умирающего старого мира выразилась какая-то существенная черта, которую, по крайней мере, нам в нашей истории игнорировать и забывать нельзя.

Второе соображение (и это мне тоже один товарищ после прошлой лекции сказал), которое можно здесь высказать, заключается в показном логическом отрицании. Положение, которое привело к дадаистическому ничевочеству, к полному отрицанию всего, ведь это положение, которое шло через импрессионистов и через кубистов и через различные линии и формы стилизации, в конечном счёте привело к полному отрицанию художественного творчества вообще. Ведь здесь была какая-то неизбежность, поскольку действительно старые формы превратились в академические шаблоны, эти академические шаблоны устарели, они стали ложными, как ложным стал какой-нибудь подделанный современными техническими средствами мрамор, они стали уже суррогатами, чем-то заменившими настоящую конкретную жизнь в искусстве. И поэтому насмешка над ними, профанация этих форм, издевательство и полное их отрицание может быть рассматриваемо как полезное дело в некоторой степени, дело расчистки почвы, до некоторой степени революцион-



I.

О Записках. Об интересах слушающих, которые в них видны. Образовательный и энциклопедический политический содержание. Разумное в действительном. Провокационные меры литературы, противников. Когда дело касается чужой, то и в нем разкола со сущностями. Наблюдение о характере записок. Заключенная в них двойная критика.

II

Иранские и латинские новаторство. Иран и анти-иран. Чужие юмора. То и то как скажут? Мотивы и классики. Недостаток культуры и пременлив.

ное дело. И было замечено, что эта логика отрицания имеет очень старые и глубокие корни.

В частности, этот дадаистический цинизм в разных направлениях живёт даже в литературе и по сей день и сказывается, например, в трактовке всяких физиологических проблем отношений между полами. Этот дадаизм со всей своей логикой развенчания условностей имеет очень старые корни. Его можно найти у Гельвеция — желание развенчать всякого рода условности. Но Ларошфуко не так писал, как Мандевиль, который доказывал, что буржуазное общество основано на пороках, что пороки лучше добродетели, потому что они связывают людей<sup>61</sup>. И, наконец, можно найти подобные идеи в античности в эпоху софистов и т. д. Так что эта идея отрицательного разоблачения условностей, норм и шаблонов, она коренится очень глубоко в прежней истории.

Вот такого рода соображения мне привели товарищи. Я считаю этот вопрос очень существенным и очень важным потому, что речь идёт о двух вещах, параллельно случившихся в одно и то же время. О действительной практической революции, которую осуществил рабочий класс нашей страны, о Великой социалистической революции, и о так называемых революциях в искусстве, которые производились в те времена почти каждый день разными течениями и которые в какой-то мере сохранили до наших дней ещё такой пережиток или такое представление у многих людей, составляющих практически искусство: «А всё-таки без этого периода не пойдёшь дальше, а всё-таки, если хочешь создавать социалистический реализм<sup>62</sup>, то его нужно сделать так: взять, скажем, в живописи какую-нибудь современную тему и взять

ма́стерскую форму, а ма́стерскую форму взять у тех людей, которые развенчивали старое классическое искусство». Или так: «Нужно взять что-то, конечно, из классического наследия. Нужно учиться у Толстого, но нельзя забывать в то же время и то, что и в этот период, в период разрушения старых форм, в период декадентства и так называемой революции в искусстве была произведена очень важная чистка, и эту чистку старых форм и установлений каких-то новых приёмов необходимо перенести и в наши понятия о социалистическом реализме».

Такое представление не редкость, оно сплошь да рядом у нас встречается. Поэтому я думаю, что в этом вопросе нужно быть очень точным. О процессе разложения искусства, служившем переломом, кануном, предшествовавшем началу социалистической культуры, об этом разложении искусства нужно высказывать не двусмысленные суждения, а нужно выработать очень точное мерило. На это я ответил бы таким образом: в известной степени нельзя сказать, что это всё отрицательные явления, здесь были положительные черты, но эти положительные черты носят симптоматический характер, указывающий на необходимость перерождения искусства и на гибель старой культуры, которая созрела для того, чтобы быть заменённой уже новой культурой. Но сами по себе, не симптоматически, а положительно, они этого ценного значения не имеют или относительно не имеют. Относительно не имеют потому, что, конечно, всякое положение, даже правильное, нельзя доводить до бесчувствия, и поэтому я заранее об этом предупреждаю. Я об этом и раньше говорил, когда я рассуждал о Сезанне или о Пикассо в состоянии таком, поскольку оно неиз-

бежно возникает, когда сравниваешь его с вершинами искусства в прошлом, то есть в состоянии относительно не особо уважительном. Но отсюда вовсе не следует, что я хочу сказать, что эти люди были абсолютно незначительного интереса. Я этого не говорю. Наоборот, я сказал бы, что они в своём неловком, плохом, отрицательном движении сделали максимум того, что они как честные люди могли сделать. И не их вина, что логика вещей продиктовала им такую нелепость, о которой мы сейчас не можем судить без относительного пренебрежения. Симптоматическое значение эта логика отрицания старых форм имеет, положительное же значение её является скорее отрицательным значением, то есть вообще положительно оно, по моему мнению, не существует или почти не существует.

Прежде всего разберём положительные стороны дела. Здесь один момент, на который я уже указывал, справедлив. Конечно, возрождение старой культуры осуществлялось сначала в форме простого превращения её в условность и штамп, в форме утраты внутреннего содержания. Ну, скажем, золотистый телесный тон, который так прекрасен в произведениях старинной живописи, в академическом искусстве превращается в тот коричневый соус, который, понятно, становится условностью, лишённой того живого содержания, которое скрывается за золотистым телесным тоном старой живописи, этим тоном Италии, тоном естественного освещения, тоном правильного владения действительным светом, действительным освещением, в котором находятся предметы. И бунт против этого условного коричневого тона, конечно, в известной мере оправдан. И помню, я связывал те шаги, которые делали импрессионисты во Франции,

связывал с критикой старой французской живописи, как Курбе. И это такое почти реалистическое искусство, затем на переходе от реализма к импрессионизму такого художника, как Мане, делает уже существенные шаги. Они объединяются существенным понятием, пленэром. Но сущность одна и та же, это есть уничтожение возродившегося и прокравшегося в академический штамп условия прекрасного, условий красоты согласно представлениям, выработанным прежней историей искусства. Те же самые бумажные страсти в литературе, скажем. Помните знаменитые слова:

Нам надоели небесные сласти,  
Хлебушка дайте жрать ржаного,  
Нам надоели бумажные страсти,  
Нам надо жить с живою женою<sup>63</sup>.

По-моему, я не переврал стихов Маяковского.

Эта полемика против бумажных страстей, она имеет свою основу, поскольку страсти, существовавшие в литературе, действительно стали бумажными, поскольку их научились подделывать всевозможными способами и поскольку не было такого чувства, которое нельзя было бы заменить суррогатом или просто фразой. Так что нельзя просто так сказать, что это положение было абсолютно неоправданным. Наоборот, это реалистическое устремление, которое имеет очень старые корни. Но вот оно приобрело такой принципиальный характер, который прямо преподносился во многих художественных течениях того времени как полное развенчание всяких условностей жизни, морали, быта, искусства и т. д. и утверждение чистого факта, чистой физиологии, чистых вполне откровенных реалистиче-

ских отношений, известного даже принципиального цинизма. Это можно проследить на всём.

Если по литературе вы проследите за манерой ухаживания, то вы увидите, что здесь можно наметить очень своеобразную эволюцию. Вы увидите, что от подношения букетов и всевозможных таких условных форм, которые давным-давно уже за сентиментальность свою уволены и выброшены в архив, отнесены в прошлое, последовали всякие другие, которые даже, в конце концов, приобрели своеобразную противоположную логику. А именно логику такой смелости и такой откровенности, которая развивается по принципу, обратному сентиментальности, и придаёт некоему субъекту цену определённую постольку, поскольку он чужд вообще всяких наслоений, всяких наивных приёмов, всяких прадедовских способов, ухищрений, любезностей и т. п., всяких тонкостей этого рода. И вот перед нами выступает если не арцыбашевский Санин прямо и непосредственно, то человек, который видит свой принцип уже не в соблюдении общественного такта и некоторых условных приёмов, а, наоборот, в откровенности, с которой он идёт прямо к цели, и в искренности, доходящей до полного предела: «Я, например, не скрываю своих намерений, а на началах полной откровенности готов разговаривать о сих предметах».

Такое движение очень характерно для развития духовной жизни и литературного его отражения в это время. Оно уже заставляет нас рассматривать его как нечто непохожее на то, что мы в прошлые времена встречали в литературе и в искусстве.

У нас часто думают, что наша литература слишком неприлична и непристойна, и в этом смысле прини-

маются всякие меры, которые направлены на внесение в неё известных моральных представлений, мер, которые я считаю абсолютно правильными. Но если мы возьмём старую литературу, ну, не говоря уже об эпохе Возрождения, хотя бы литературу XVIII века, то она по существу как будто бы гораздо свободнее говорит о всякого рода предметах, за которые берётся, но вместе с тем ей сплошь да рядом нельзя поставить упрёка — в лучших своих образцах она абсолютно лишена всякого незрелого физиологизма или всяких вещей, которые можно было бы назвать аморальными. Это здоровая чувственность, здоровая чувственность нормальных людей, которые такого уж принципиального цинизма в этой области никоим образом не провозглашают.

Между тем как в литературе последних десятилетий можно заметить не то чтобы эротизм (так как эротизма в этом чрезвычайно мало), но какую-то тяжёлую, чисто медицинского характера, отчуждённого вещественного характера трактовку физиологических вопросов, которая так демонстрируется и может быть понята лишь как контраст к прежде существовавшей сентиментальности. Некогда существовал Ленский, некогда пели соловьи, некогда поэты воспевали закаты. Но прошло это время, и наступил такой период, когда умный человек не может заниматься такими пустяками и когда он, если хочет быть уважаемым и до некоторой степени ценным субъектом, то должен демонстрировать презрение к этому и должен выступать как человек, высказывающий то, что есть, и называющий предметы своим именем.

Я вам уже цитировал одного испанского философа Ортегу-и-Гассета. Он был очень популярен

в Западной Европе в последнее время, и заслуженно, потому что он выражает эту вещь с очень любопытной последовательностью, и у него можно найти принцип к тому, чтобы выяснить затем сущность дела. Так вот, этот Ортега-и-Гассет в своей последней книге «Книга наблюдателя» (я отрывок из неё читал только в одном немецком журнале, довольно любопытный отрывок) показывает, что эта книга построена на противопоставлении двух понятий: одно понятие — это фраза, а другое понятие — это искренность. Прежде была эпоха фразы, теперь, отныне наступает эпоха прямоты и искренности или откровенности, если хотите — радикальной честности с собой.

Это настолько любопытно, что я позволю себе привести некоторые отрывки, как рассуждает этот человек. Он говорит: «Кто-нибудь в будущем, как бы рассматривая наше время глазами человека отдалённых веков, в те времена скажет: от XX, XXIII или XXIV столетия началось господство нового морального климата, грубого и своеобразного, что быстро привело к падению всякого рода фразы. В непосредственно предшествующую этому эпоху европейцы жили в эпоху фразы. Они не только выражались фразами, но чувствовали и думали фразами. Поэтому так называемое Новое время, тот период европейской истории, который продолжался от 1500 до 1900 года, был введением в историю как фразеологический век или эпоха фразы».

Под фразой он понимает всякое вообще округление действительности. К действительным фактам примысливается нечто такое, что придаёт им более идеальный, утопический, округлый вид. Это есть фраза. Фразой жила европейская политика эпохи буржуазной демократии, фразой жили культура, мораль



и искусство, потому что все принципы, которые руководили европейской жизнью этого столетия, были в известном смысле фразой, индивиды и политические существа, которые мы называли нациями, очевидно, нуждались в этой доле обмана. Наконец, около 1900 года кончается полезность фраз, и Ортега-и-Гассет говорит: «В Европе начинается восстание против фразы, красивого утопического мышления, красивых норм — красивых норм логики, красивых норм морали, красивых норм эстетики», и появляется то, что он сравнивает с «*action directe*» — лозунгом французских синдикалистов, «прямое действие», то самое «прямое действие», которое через Сореля оказало большое влияние на Муссолини и вообще на теоретиков фашистского «прямого действия». Он говорит, что это «прямое действие» развилось в области эстетики, в художественной области это заметно с очень большой отчётливостью.

Целое столетие люди верили в то, что творить или наслаждаться искусством — это значит держаться определённых и навсегда данных образцов. Хороший вкус приводит к отказу от нашего вкуса и к замене его другим, который, пожалуй, не наш, но он хорош. Эту эпоху он называет эпохой радикальной неискренности. В глубине души сохраняется неверие в те нормы, в те парламентские идеи и теории, которые господствуют в обществе. По существу же люди сохраняют с заднего хода свои собственные намерения и желания. И вот кончается эта эпоха фразёрства и начинается эпоха откровенности и ясного высказывания того, что есть, — эпоха прямого действия.

«Вслед за “*action directe*” в эстетике следует и аналогичное явление в политике. Раньше господствовали

филантропия, гуманизм, парламентаризм. Но когда однажды людям открыли, сколько доктринёрской половинчатости заложено в этих вещах и сверху показали их, то в душе остались только элементарные страсти, а среди них — грубое желание решить всё другим способом. Подобно эстетике, политика приняла метод “прямого действия”. Откровенность привела к внутреннему опустошению вещей. Все слова выступают в своей наготе, все вещи выступают в своей наготе, они не больше того, что они есть. Они показывают свою действительную форму и поэтому они не скрывают того, что в них несовершенно, ошибочно. В этом смысле происходящий поворот означает возвращение к первоначальному состоянию и является, без сомнения, условием для омоложения мира»<sup>64</sup>.

Я привёл этот отрывок для того, чтобы вы могли судить о тенденции, которая лежит в основе этой логики отрицания, этой логики отречения. Здесь речь идёт о зачёркивании целой эпохи и в области политики, и в области морали, культуры и искусства, эпохи, связанной с буржуазной демократией, эпохи парламентаризма, космополитизма, филантропии и т. д. На место этого периода фразы, условности, утопического мышления, идеалов и т. д. ставится мышление, лишённое всяких идеалов, ставится желание, в котором нагая, открытая форма, ставится «прямое действие» реакционного типа, ставится принципиальная откровенность или, лучше сказать, цинизм.

Товарищи, вот что я вам изложил при помощи популярного испанца. Иначе, есть отражение объективно правильного процесса, то есть, поскольку утрачивается вера в святость «вечных» норм буржуазной цивилизации, буржуазного права, свободы, равенства

и братства и других истин века буржуазной демократии, постольку здесь отражается какой-то полезный процесс, процесс внутреннего прояснения и освобождения субъекта от таких некритических верований и понимания относительности этих фраз. Так что как разоблачение фразы это указывает на некоторое просветительное движение, которое в этом смысле происходит, указывает на кризис буржуазной культуры и устоев буржуазного общества.

И вот такого рода явление, оно, конечно, весьма распространено и имеет тот политический смысл, на который я только что указал. Достаточно вспомнить весьма распространённую в Западной Европе разновидность так называемой философии жизни, противопоставляемую всем прежним философиям. Прежние философии занимались отвлечённой жизнью, между тем как дело заключается в исследовании биологии и конкретного душевно-телесного процесса жизни индивида. Старые теории занимались созданием форм, линий всемирной истории человечества, а теория новая занимается тем, чтобы приблизиться к конкретной действительности, чтобы показать, как это действительно происходило в конкретном масштабе. Эта философия жизни в области морали сказывается в проповеди этики без самоотречения в форме андрейковского «чистого действия», действия, которое не подчиняется никаким установленным традиционным мотивам и, наоборот, совершается именно по принципу отказа и отталкивания от того, что бы вы подумали обо мне, что оказало бы своё действие на меня. Предположим, вы предполагаете, что я должен поступить именно так, потому что такова логика вещей, но я хочу только самого себя, и я хочу противоположного

тому, что ждут от меня папа и мама и что в особенности установлено и к чему мы привыкли<sup>65</sup>.

Вот эта разношёрстная, пёстрая философия жизни, она и в литературе получает своеобразное выражение в виде стремления к крайней конкретности, к словам, которые не выражают ничего условного. Это борьба против штампа.

Но, как и сам штамп, так и борьба против штампов, конечно, стоят на одной и той же плоскости и в данном случае из порочного круга, понятное дело, нас не выводят. И эта откровенность, о которой говорил Ортега-и-Гассет, есть, понятно, политически говоря, тот цинизм, который начинается в европейской философии с Ницше, проходит через декадентство разных оттенков и выливается в типичное политическое нахальство современных реакционных партий новейшего типа, то есть партий фашистских. Это есть то «прямое действие», которое так любовно обрисовал Ортега-и-Гассет в своей книге, и, конечно, никакого действительного спасения из кризиса фразы подобная откровенность не даёт. Сразу же проиллюстрирую это одним примером. Если перевести это в политическую плоскость (хотя я отлично понимаю, что вульгарного тождества здесь нет и быть не может), то эта откровенность примерно того же рода, например, когда Пилсудский обругал польский сейм публичным домом. Известно, что парламент сгнил, но вы понимаете, что солдатская откровенность Пилсудского — это не есть выход, не есть то искомое омоложение мира, о котором говорит Ортега-и-Гассет.

Вообще говоря, подобного рода обнажение элементарных инстинктов и страстей, весь этот цинизм новейшей буржуазной идеологии, он, конечно, весьма

сомнительно положителен. Как нечто отрицающее старую условность он заменяет старую условность. Некая новая условность и новый штамп также вполне не откровенны. Даже если принять, что это откровенность, то откровенность эта сомнительного свойства, и неизвестно, стóит ли большого смысла менять старое лицемерие соловьёв и роз на откровенность подобного рода. Поэтому, понятно, нужно найти некую грань, и грань эта несомненно есть, которая отделяет то, что можно назвать цинизмом классиков (это слова Маркса, Маркс употреблял это понятие), цинизмом людей типа Гельвеция, Ларошфуко или великих экономистов, или Гегеля и других подобных крупных выдающихся мыслителей того времени, задачей которых было высказать сущность вещей, и если отношения вещей циничны, то тем хуже для них, но правду нужно обязательно сказать. Конечно, какая-то линия между новейшими буржуазными откровениями этого типа и старым буржуазным просвещением, старой буржуазной критикой есть, но это метаморфоза, это развитие регрессивного типа, и в этой логике отрицания есть определённая грань, которая отделяет, скажем, Ницше или Штирнера с его страстью ничевочества.

Меня товарищ спросил: а не было ли такого дадаизма в старой культуре у тех людей, которые боролись против фраз, которые выступали против условностей старого мира? Вся литература развивалась в процессе борьбы с условностями. Лучшие реалистические произведения в прозе, начиная с «Ласарильо-де-Тормес» и далее через аналогичную бурлескную стихию XVIII века, через Лесажа, через Филдинга с их стремлением показать обратную сторону тех условных норм и общественных традиций, которые считались

прочными и незыблемыми, и вплоть до «Племянника Рамо» Дидро и от «Племянника Рамо» Дидро до горьковского Сатина, который путём непосредственного высказывания правды о вещах развенчивает и разоблачает всякий кумир условности, обычного мещанского и дворянского сословного обихода. Вот всё это противоположение хорошего и дурного, высокого и низкого — всё это подвергается критике, показывается их относительность, логика отрицания всё время подкапывается под определённые ещё не поколебленные устои обычного мира старой культуры. Это вы найдёте у Бальзака и у всякого великого реалиста.

Вообще реализм, конечно, развивался как некое уточнение, конкретизация или даже критика абстрактного идеала. Нарисуйте у себя в тетрадке профиль такой, который рисовали раньше барышням в альбом, и это будет нечто нежизненное. Но прибавьте к этому профилю несколько черт уродливости, несколько морщин, и у вас будет нечто похожее на жизнь, нечто живое. Так вот, это логика, которая вносит определённый отрицательный момент как момент жизни, как момент реальности. «Добродетель однообразна, пороки же разнообразны», — говорит античный автор<sup>66</sup>. «Нет ничего труднее, как изобразить положительный персонаж», — говорит Бальзак<sup>67</sup>. И отсюда естественная логика в старой литературе, в особенности так называемого критического реализма: тем больше реальности, чем больше высота данного представления снижена тем, что оно сопоставляется с определённой действительно жизненной реальностью.

Такой процесс, несомненно, имел место в прошлом, и он был благотворным и прогрессивным, это было то откровенное просвещение, которое Марк

всегда с очень большим уважением подчёркивал у лучших представителей классической эпохи буржуазной мысли, — то, что они видели правду и умели её сказать и не стеснялись никакими условностями. В этом смысле они были циниками, поскольку цинизм не в словах, а в вещах<sup>68</sup>. Но этот цинизм ничего общего не имеет уже с той формой откровенности, враждебной фразе, которую мы находим у людей поколения Ницше и у Штирнера с его эволюцией против человечности, против либерализма, против филантропии и против всех вообще критериев и «вечных» ценностей.

Так вот здесь есть уже известная граница. Эта граница определяется известным изменением в классовых отношениях, в развитии общественной борьбы. Эта граница пролегает примерно между революцией 1848 года и Парижской коммуной. Вот здесь наступает такой перелом, когда старая прогрессивная логика реалистического раскрытия мира уже переживает известный кризис, происходит так называемый кризис разоблачительства, и этот кризис уже переходит в апологетику, становится родом оправдания господствующих несправедливых отношений.

Но сейчас я хочу указать ещё на одну сторону, которая суммирует положительное в этой жизни и показывает вместе с тем то, что она дать никак не могла. Бесспорно, что по сравнению с положением какого-нибудь средневекового художника жизнь, полная свободы по отношению к условностям, нормам, канонам, умение понимать красоту искусства (вот психология и красота Кватроченто) — способность, которая выродилась у художников позднейшего времени, в частности, у художников XX века, — бесспорно, что эта позиция много выше, много свободнее, много зна-

чительнее, чем та позиция, которая характеризует какого-нибудь цехового мастера, подчиняющегося уставу своей гильдии, типичного иконографа, и вообще условия творчества средневековых мастеров. Тут человек был погружён в окружающий его мир. Между ним и окружающими его вещественными условиями происходило настолько тесное переплетение, что трудно отделить одно от другого, трудно отделить мастера от его творения, трудно отличить условия творчества от самого процесса, приёмы — от предмета, между тем как это отделение происходит в течение всего последующего развития искусства. И это отделение, бесспорно, прогрессивно.

Оно так же прогрессивно, как, скажем, отделение ремесленника от его орудий и появление машинного труда, труда на современной фабрике, где человек уже не привязан так рабски к предмету своей работы. Хотя в старой привязанности к предмету своей работы, которая была у старого ремесленника, была и положительная черта, в том, что этот предмет делался любовно, что здесь могла развиваться тенденция эстетического порядка и такие чудеса индивидуального производства, которые осуществляло средневековое мастерство и которые, конечно, фабричная индустрия осуществить не может. И, тем не менее, конечно, упадок средневекового ремесла, упадок всего этого старого художественного кругозора, упадок упорядоченных форм жизни, зависимой нравственности, разрушение норм и канонов, извне навязанных человеку, — это освобождение является, бесспорно, прогрессом, но прогрессом как созревание нового периода в истории человечества. И в этом смысле отрицание и цинизм позднейших писателей и их стремление разрушить



мёртвые внешние штампы, которые они перед собой находят, и их полемика с академизмом, с пассаизмом тоже имеют определённое значение. Они указывают на нравственность действительно свободного универсального человека, свободного от всех тех ограничительных условий, которые связывали его деятельность с прошлой культурой.

Капиталистическое общество тем и замечательно, что оно создаёт мировое искусство и мировую культуру, что оно освобождает личность от патриархальных уз, что оно развеивает все эти сентиментальные грёзы, что оно делает человека подготовленным к тому, чтобы, следуя шаг за шагом, перейти к новой ступени развития человечества, к социализму. Это могучее освобождающее, революционное действие капиталистического строя жизни. Этот процесс у Маркса назван в одной из его рукописей процессом распредмечивания. И когда мы обращаемся как раз к истории искусства, то мы видим, что, действительно, даже условная беспредметность новейшего искусства, освобождение сознания для творчества чистых форм, всё, что связано с этими безумствами различных течений и направлений эпохи кризиса искусства, всё это тоже лишь символизирует и отражает этот процесс распредмечивания, выход человека из чрезмерно большой связи с натурой, с этими предметами, окружающими его, с вещественной связью.

Это распредмечивание не может совершиться посредством противоположного процесса, который Маркс называет опредмечиванием<sup>69</sup>. Но эта противоположная сторона дела, она как раз сказывается в том, что вещественный мир выступает перед обществом в своём чистом, неприкрашенном виде. Он выступает

как прямое материальное производство, выступает без всякого прикрытия сентиментального, используемого патриархальным обществом. Это очищенный мир вещей, мир производства, мир действительных отношений. Это ясное сознание того, что каждый человек зависит от условий существования, от того места, которое он занимает в вещественной системе производства, что он есть плоть от плоти, вещество от вещества окружающего его мира, к которому он принадлежит. Вся эта ясность, создаваемая капиталистическим строем, буржуазной культурой, — деловитость, стремление к предметности, к конкретности во всех решительно областях, в том числе и в области художественного творчества, — обратная сторона этого процесса, и она также неизменно заложена в истории человеческой культуры. И без процесса такого погружения в действительный смысл вещей, без этого процесса овеществления всего человеческого строя жизни, создания новой искусственной природы вокруг нас, создания мира машин, мира больших городов, мира материальной вещественной культуры, без этого процесса не мог бы происходить и другой процесс — процесс освобождения сознания от патриархальных условностей, процесс освобождения нашего духа от чрезмерного подчинения его естественным природным условиям, с которыми человек так много имел дела на разных ступенях своего развития. Короче говоря, вот такой двойственный, противоречивый процесс и порождает эти два основных момента вокруг искусства: момент объективизма и момент субъективизма.

На прошлой лекции я хотел показать, что гипертрофия чистоты свободной субъективной формы, с одной стороны, а, с другой стороны — чистота абстрактного

вещества, свободного от всякого идеологического момента, в новейшем искусстве символизируют это величайшее противоречие, свойственное буржуазной культуре и доведённое до последней стадии, до последней степени именно в империалистическую эпоху. Эта эпоха есть канун нового строя, канун создания нового единства человеческого и вещественного мира. И всё это, весь тот процесс, который мы с вами рассмотрели, — это есть процесс умирания старой конкретности, старого субъекта и объекта, как они сложились в прежнем мире, в мире, закончившем свой исторический путь, к 1917 году. После этого умирания — подготовка условий для возникновения нового единства, новой цельности, нового переплетения вещественного и человеческого мира, нового показа вещи и новой предметности человеческой деятельности.

Я прочту одно место из рукописи Маркса, одного из предварительных набросков «Капитала». Это рукопись 1857–1858 годов, которая бросает некоторый свет на весь старый культурно-исторический процесс. Маркс полемизирует с теми, которые плачут об утраченной патриархальной цельности человека: «Говорили и ещё могут говорить, что красота и величие покоятся именно на этой стихийной, независимой от знания и воли индивидов связи, предполагающей как раз их взаимную независимость и безразличие по отношению друг к другу, <на материальном и духовном обмене веществ. И, несомненно, эту вещную связь следует предпочесть отсутствию всякой связи или же чисто местной связи, основанной на кровной, природной общности или на иерархии господства и подчинения. Так же несомненно, что индивиды не могут подчинить себе свои собственные обществен-

ные связи, пока они не создали последних. Но нелепо понимать эту чисто *вещную связь* как естественную, неотделимую от природы индивидуальности (в противоположность рефлексированному познанию и воле) и имманентную ей. Эта связь — её продукт. Она — исторический продукт. Она принадлежит определённой фазе её развития. Отчуждённость и самостоятельность, в которой эта связь ещё существует по отношению к личностям, доказывают лишь, что они ещё находятся в процессе создания условий своей социальной жизни, а не начали этой жизни на основе этих условий. Это — естественная связь индивидов внутри определённых, ограниченных производственных отношений. Универсально развитые индивиды, чьи общественные отношения подчинены их собственному коллективному контролю в качестве их собственных коллективных отношений, суть продукт не природы, а истории. Степень и универсальность развития способностей, при которых становится возможной *эта* индивидуальность, предполагают именно производство на основе меновых стоимостей, которые вместе со всеобщим отчуждением индивида от себя и от других впервые создают также всеобщность и всесторонность его отношений и способностей. На более ранних ступенях развития отдельный индивид выступает более полным именно потому, что он ещё не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений. Точно так же, как смешно тосковать по этой первоначальной цельности, столь же смешна мысль о необходимости остановиться на этой полной опустошённости. Выше противоположности по отношению к этому романтическому взгляду буржуазный

взгляд никогда не поднимался, и потому этот взгляд, как законная противоположность, будет сопровождать его до его блаженного конца»<sup>70</sup>.>

Вот ключ к пониманию тех противоречий, с которыми нам приходилось в последнее время встречаться. (Полнота, о которой говорит Маркс, это индивидуальная конкретность, основанная на относительно ограниченных и примитивных формах общественной жизни.) Это то овеществление и отчуждение связей между людьми, которые сказываются во всём — и в создании колоссальной мировой культуры, далёкой от такого непосредственного чувства отдельного индивида, и в создании колоссальных хранилищ культуры, библиотек, музеев и всего того, что кажется таким отчуждённым и непосредственно не связано с отдельным индивидом, как непосредственно связана была песня какого-нибудь первобытного сказителя или портрет, который заказчик заказывал художнику, жившему с ним в одном городе и принадлежавшему к одному с ним кругу. Это как раз вот та необходимая ступень, без которой не может совершиться переход к универсальной индивидуальности, основанной на всемирной культуре и на свободно развитой, господствующей над своими собственными условиями, над предметным миром, окружающим её, человеческой культуре. Вот такая культура и такие условия и есть социалистическое и коммунистическое общество. Это есть результат истории, это, собственно говоря, начало настоящей истории. И поэтому, исходя из этого коммунистического идеала, нужно судить о двух возможных точках зрения, которые представлены нам прежней общественной мыслью, ограниченной буржуазным кругозором.

Эта ограниченность связана с тем, что возможны два взгляда, две оценки. Или тоска по утраченной конкретности, известное такое обожание ранее существовавших форм, которые не могут никак воскреснуть, то, что Маркс называет «романтическим взглядом», либо принципиальная опустошённость, конкретное признание того, что всё это мертво и остаётся только та откровенность, противоположная фразам, которую провозглашает испанский философ Ортега-и-Гассет, цитированный мною раньше. Обе эти формы принадлежат буржуазной культуре. Это, с одной стороны, такая физиологическая внешняя культура, прикрывающая действительную, вещественную суть вещей, суть отношений, а с другой стороны — это та откровенность, которая выражается только в опустошённости, отсутствии конкретной полноты и цельности индивида. Это то, что Маркс в ранних своих работах выразил таким образом: «Критика сорвала фальшивые цветы, которые украшали ранее цепи, не для того, чтобы люди носили эти цепи неукрашенными никакими цветами»<sup>71</sup>.

Вот так, в самом начале своей общественной деятельности, в одной из ранних своих работ, Маркс выразил ту позицию, которая должна быть, очевидно, нашей позицией в данном вопросе. И если мы не сочувствуем эпохе фразы и понимаем, что фразы и штамп старой, выродившейся культуры вовсе не живы, а мертвы, то это не значит, что мы хотели бы замены этого штампа и фразы такого рода нигилизмом, такого рода ничевочеством, такого рода открытым признанием всей опустошённости и подчинения человека вещи, которые созданы были в результате буржуазных идей.

Эта противоположность, этот контраст фразы и откровенности, конечно, имеет глубокие исторические корни.

Если вы вспомните рассуждение об общественном лицемерии, которое у Щедрина мы встречаем в «Господах Головлёвых» специально по поводу французской культуры лицемерия, вы увидите, что это целая эпоха, целая культурная ступень, которая охарактеризована Щедриным задолго до всех этих философий жизни с их принципиальным цинизмом и откровенностью, и обрисована превосходно.

Вот несколько фраз из Щедрина: «Во Франции лицемерие вырабатывается воспитанием, составляет, так сказать, принадлежность “хороших манер” и почти всегда имеет яркую политическую или социальную окраску. Есть лицемеры религии, лицемеры общественных основ, собственности, семейства, государственности, а в последнее время народились даже лицемеры “порядка”. Ежели этого рода лицемерие и нельзя назвать убеждением, то, во всяком случае, это — знамя, кругом которого собираются люди, которые находят расчёт полицемерить именно тем, а не иным способом. Они лицемерят сознательно, в смысле своего знамени, то есть и сами знают, что они лицемеры, да, сверх того, знают, что это и другим небезызвестно. В понятиях француза-буржуа вселенная есть не что иное, как обширная сцена, где даётся бесконечное театральное представление, в котором один лицемер подаёт реплику другому. Лицемерие, это — приглашение к приличию, к декоруму, к красивой внешней обстановке, и что всего важнее, лицемерие — это узда. Не для тех, конечно, которые лицемерят, плавая в высотах общественных эмпириев,

а для тех, которые неліцемерно кишат на дне общественного котла. Лицемеріе удерживает общество от разнузданности страстей и делает последнюю привилегией лишь самого ограниченного меньшинства. Пока разнузданность страстей не выходит из пределов небольшой и плотно организованной корпорации, она не только безопасна, но даже поддерживает и питает традиции изящества. Изыщное погнбло бы, если б не существовало известного числа *cabinets particuliers*\*, в которых оно культивируется в минуты, свободные от культа официального лицемерія»<sup>72</sup>.

Для меня существовен этот отрывок потому, что в нём охарактеризован целый культурный тип такого, если хотите, идеологически, то есть затуманивающего действительную сущность вещей, идеологически декорированного общества, представленного эпохой буржуазной демократии и либерализма, типичного для XIX века.

Но то, чего Щедрин не мог изобразить, — это возникновение нового типа лицемерія, за которое мы обязаны истории буржуазного общества XIX века.

Если старый тип лицемерія заключался в том, что грязная, разнузданная, преступная, отрицательная, негативная сторона буржуазного общества, буржуазного строя как-то покрывается такой паутиной общественного лицемерія, то новейший тип лицемерія заключается именно в той искренности, в той откровенности и в том цинизме, который проповедают в настоящее время характерные представители буржуазной культуры. В самом деле, если бы в этом цинизме не было бы лицемерія, если бы эта откровенность не

\* Отдельных, частных кабинетов (*франц.*).



была бы ложной, если бы эта искренность была бы искренней, то, конечно, буржуазные классы, те же дирижирующие классы Франции, Германии или других капиталистических стран не заботились бы о том, чтобы эта правда и откровенность в таком массовом производстве выступили на сцене и в художественном творчестве, и в литературе, и в газетах, и в политической журналистике, и в программах разных буржуазных партий, и так далее.

Да, приходится признать, что в этом смысле стиль лицемерия буржуазной культуры иной в XX веке, и это есть именно лицемерие искренности, лицемерие откровенности, в отличие от простого лицемерия Иудушки, которое является превосходной, но превзойдённой ныне ступенью буржуазного лицемерия.

Поэтому я и говорю о преимуществах той отрицательной, казалось бы, логики, которая присуща развитию искусства в период всех этих разных «измов», что этот дадаизм искусства лишь в очень и очень сомнительной и малой степени действительно полезен и действительно революционен. Он революционен как симптом того, что старым лицемерием управлять жизнью уже нельзя, потому что никто не верит в шёлковые чулки и алебарду английского короля, никто не верит в обычаи и традиции английского парламента, хранимые со времён средневековья, никто не верит в слова: «Свобода, равенство и братство», написанные на французских тюрьмах, никто вообще в эти прежние условности не верит.

Свершилось то, что Щедрин смутно предчувствовал: что методом отдельных кабинетов и сокрытием истины и правды, разнузданности страстей действительно реакционного буржуазного общества от всей

остальной массы — уже нельзя дирижировать обществом. И отсюда неизбежно возникает с конца XIX и начала XX века новый тип лицемерия. Это демагогия господствующих классов, которая заключается именно в показной откровенности, в показной искренности, в том, что французские синдикалисты называли «прямое действие», в этом политическом нигилизме, который не считается ни с космополитизмом, ни с филантропией, ни с какими другими всякого рода легальностями старого парламентаризма и старого буржуазного строя. Это действительно лицемерие, хотя оно возникает перед нами в цинической откровенной форме, а старый «цинизм классиков» политической экономии, просветителей XVIII века — этот цинизм не был лицемерием, это была действительно правда, высказанная против того, что неправильно, против официального лицемерия. Теперь же времена изменились, и вот та грань, которая отличает в этом смысле традиции старой литературы от новейшей философии жизни и новейшего дадаизма в искусстве.

У Ларошфуко есть старое и очень остроумное замечание, что обычно искренность бывает именно формой прикрытия своих собственных мнений, формой некоего утончённого лицемерия, не просто лицемерия, которое разгадать легко, но такого, которое прикрывает действительную сущность вещей показной откровенностью<sup>73</sup>. Мы с подобной искренностью сталкивались в жизни довольно часто. Я думаю, что каждый из нас превосходно мог бы привести десятки таких примеров. И это очень типично для другой совершенно эпохи, потому что лицемерие XIX века — совсем не то, что лицемерие XX века. И очень характерно для лицемерия XX века то, что оно рядится

в тогу крайне простых, прямолинейных и совершенно открытых, абсолютно искренних людей.

Всё это — демагогия, которая начинается с Ницше и кончается современным фашизмом, демагогия открытого варварства, проповедь насилия, проповедь открытой силы, критика филантропии. Ведь раньше философия проповедовала сочувствие слабым, а со времени Ницше и продолжающих его декадентских течений господствующей становится другая логика: слабый человек не достоин жить, жить достоин тот, кто силен, и сильный человек — хороший, добрый, прекрасный человек, оптимист, человек, который сознаёт себя, верит в свои силы, мощная этакая фигура, он имеет право задавить всякого неполноценного субъекта. Это вещь, которая стала такой популярной буржуазной проповедью, перешла на бульвары. Это не нечто такое, что содержится только в книгах, но стало совершенно популярным.

Или другие аналогичные жесты в этом смысле, которые присущи буржуазной политике и буржуазной морали последнего времени, — свойственный ей такой откровенный цинизм и физиологическая арцабашевщина. Эти идеи, они, конечно (если их можно назвать идеями), внутренне не менее лживы и не менее фальшивы, по-моему, гораздо более фальшивы, нежели идеи и представления, на которых держалась буржуазная демократия. А что они действительно являются демагогией, можно проиллюстрировать самыми элементарными политическими фактами. У нас было весьма распространённым явление, которое товарищ Молотов называл «абстрактный антифашизм». В это время очень часто разоблачали западноевропейскую буржуазную реакцию таким способом,

что кричали сплошь да рядом: «Товарищи, это варвары, они зовут обратно к средним векам, они отрицают идею развития, идею прогресса» и т. д. Это справедливо. Действительно, всё это можно сказать об этих буржуазных реакционерах, и больше того, они сами о себе это откровенно говорят. Но почему? Почему они хвалятся своим варварством, почему они хвалятся своим поворотом к средневековью и т. д.? Очевидно, потому, что это является каким-то средством, которое помогает им создавать мировой капитализм.

Таким образом, вовсе не является разоблачением реальности то, что мы указываем на подобную фразу, типичную для современной буржуазной реакции, не потому, что они лучше, чем то средневековое варварство, которое они проповедают, чем тот идеологический поворот к средневековью, который можно себе представить. Никакого поворота к средневековью не происходит, потому что средневековье было настоящим раем по сравнению с тем, что уготовили для человечества дирижирующие классы буржуазного общества в XX веке. Конечно, это не средневековье, а во много раз хуже средневековья, это вовсе не то искомое примитивное варварство, к которому они хотят вернуться. Да нет, те варвары были порядочными людьми. Ведь это насквозь лживая, вдвойне циничная демагогия и обман, рассчитанные на то, что в XX веке массы утомились, разочаровались в нормах буржуазной культуры и вследствие этого они скорее пойдут за демагогами, которые критикуют буржуазную культуру, чем за теми, которые восхваляют буржуазную культуру. Демагогия XIX века восхваляла устои буржуазного общества. Лицемерие XX века их ругает. Поэтому родился новый тип защиты реакции, этот

тип — псевдореволюционный тип, тип, совершающий переоценку всех ценностей, тип, который нагло и с принципиальным нигилизмом провозглашает разрыв, отказ от всех старых норм культуры и общества, и, понятное дело, колоссальной наивностью является принимать все эти слова за чистую монету, за правду. Конечно, это неправда, конечно, это демагогия, конечно, это цинизм, в котором <больше> сокрытия истинного содержания вещей, чем во фразе эпохи парламентаризма.

Я не буду развивать эту тему дальше. Перейду к этой теме в следующей лекции, а сейчас хочу закончить непосредственным переходом к искусству.

Вам ясно, товарищи, почему, по моему мнению, никак нельзя считать положительным явлением то разрушение искусства, те дадаистические гримасы художественного творчества, которые осуществлялись людьми, может быть, честными и вовсе не думающими обо всех этих реакционных тенденциях в конце XIX века и в особенности в начале XX века. Это люди, которые незримо для себя осуществляли новейшую тенденцию буржуазной идеологии, новую тенденцию, которая окутывает и скрывает подлинные проблемы и подлинное содержание вещественных отношений. Скрывает их показным своим реализмом, показным поворотом к подлинному, к той конкретности, которая существовала в примитивные века, к архаизму, к средневековой замкнутости, к новому догматизму, ко всем тем идеям, которые проповедают эти люди. На самом деле ничего подобного достигнуть не удаётся, а действительное содержание их устремлений прямо противоположно содержанию этих устремлений. И ясно каждому, что действительной силы, действи-

тельного ренессансного характера, действительного духа великих кондотьеров, действительного могущества нет за этими хвастливыми фанфаронскими современными, псевдоварварскими по существу фразами, которые на деле в такой циничной форме ничего не открывают и только по-новому обманывают массы, действительно разочарованные в штампах старой культуры и действительно ищущие новой откровенности и нового искусства.

Вот тот небольшой вывод, который я хотел сделать.

## Лекция от 21 ноября 1940

Товарищи, после прошлой лекции мне поступило очень много записок, которые обнаруживают, что сказанное мною в какой-то степени возбудило брожение теоретическое, ежели такового не было раньше, до этого момента. Во всяком случае, мои слова попали на благодарную почву. В записках высказываются самые различные мнения и вопросы, имеющие вообще довольно широкий диапазон, так что на все вопросы я даже не сумею ответить. Есть ряд записок, которые я сгруппировал в категорию познавательного характера, например: «Скажите Ваше мнение о Теодоре Драйзере, о его месте в мировой литературе» и т. д.

Вообще говоря, вы, конечно, публика образованная, у вас очень широкий интерес, особенно в области литературы и искусства. Понятно, на все вопросы в тот короткий промежуток времени, который мне отводится, я ответить не сумею. С этой стороны я, быть может, даже рискую не удовлетворить ваш специальный литературоведческий интерес. Но если к тем местам в моих теоретических лекциях, в которых я касаюсь общих вопросов, вы будете относиться как просто к чему-то второстепенному и побочному, изыскивая для себя только то, что касается специально литературоведческих вопросов, то вы в таком случае не уясните себе даже с искусствоведческой точки зрения тот метод, которым я пользуюсь, и ту цель, для которой я это делаю.

Я считаю важными элементарные вопросы, в которых я ищу известного теоретического смысла, необходимыми для понимания и раскрытия смысла художественных явлений. Вообще говоря, я твердо держусь

в этих моих лекциях того золотого правила, что разумное надо искать в действительном и рациональное зерно скрывается именно в объективных фактах более, нежели в каких-то теоретических положениях, выдумках и прочем.

Конечно, в моих лекциях вы найдёте много такого, чего можно было бы, казалось, избежать в лекциях, касающихся искусства и литературы. Но это неизбежно, и это входит в мой план, это принадлежность того способа, посредством которого я рассматриваю эти вопросы, хотя, может быть, вам и показалось бы на первый взгляд, что кое-что из того, что я говорю, весьма элементарно и просто. Вообще я хотел бы сделать следующее предупреждение, и для меня это существенно: лучше потерять в вашем просвещённом мнении, нежели чтобы здесь осталась какая-нибудь неясность. Мне хотелось бы с самого начала выяснить эту сторону моих рассуждений, того, что я хочу вам предложить.

Во время так называемой литературной дискуссии<sup>74</sup>, пользуясь всякого рода сикофантскими или, проще выражаясь, провокационными средствами, некоторые литераторы хотели представить дело так, что будто бы «течение», близкое к журналу «Литературный критик»<sup>75</sup>, представляет собою такую скептическую позицию людей, внутренне не вполне удовлетворённых нашими культурными и всяческими прочими формами. Но как они ни старались изобразить нас в такой позиции людей, хотя и интересных, но сомневающихся и, во всяком случае, что-то не вполне в этом смысле выясненных, однако, надо признать, что их сражение на этой почве было, безусловно, потеряно. И я сам лично, и вам советую



(думаю, что этот совет мой вы примете) проверить это и теоретически, и практически. Очень правильно в таком случае не поддаваться ни на какого рода провокационные подходы. Важнее всего ценить своё единство и совпадение с общеисторическим движением, с народной массой и с теми общими положениями, которые это массовое движение и развитие регулируют, которые способствуют этому движению. И, хотя бы <эти положения> казались какому-нибудь молодому человеку очень простыми и элементарными, всё же в них гораздо больше мудрости исторической и философского содержания, чем в таких сложных философских или литературоведческих построениях на пустом месте без отношения к науке, марксизму, без отношения к объективным историческим фактам, как они раскрылись в политической истории нашего столетия.

Вот с этой стороны довольно интересные я сделал наблюдения над другой группой записок, которые были мне поданы. Записки, которые носят не столько познавательный характер, сколько критический, или, во всяком случае, заключают в себе род такой скрытой критики. Одна из этих записок, даже не совсем личного содержания, не в буквальном смысле слова, но по способу подхода. Например, написано так: «Социалистический реализм есть в основном отражение действительности через вскрытие психологии и сознание людей нашей эпохи. Но наша эпоха переходная, и, следовательно, сознание людей находится в становлении, в борьбе противоположных начал... (Читаем.) Если современные иллюстративные искусство и литература не могут этого сделать, то, следовательно, нашу литературу и искусство нельзя назвать

реалистическими? Так?». Подпись неразборчива. Но, товарищи, я не знаю, каким ухом слушали эти товарищи, что я говорил. Я должен сказать, что ни одним словом не касался вопроса относительно иллюстративной и неиллюстративной литературы<sup>76</sup> и ни словом не упомянул, будто бы наша литература подчиняется этому древнему рапповскому<sup>77</sup> лозунгу: «Социальный заказ»<sup>78</sup>. Так что вся эта постановка вопроса кажется мне дикой, и из этого не следует, что наша литература нереалистическая. Мне кажется, что это совершенно очевидно, что я держусь другого мнения и думаю, что, во всяком случае, литература наша должна быть реалистической<sup>79</sup>.

Есть ряд других записок. «Из Вашей лекции создается впечатление необходимости и, главное, существование... норм общечеловеческой морали и в довольно узком смысле. Ленин прямо говорит об отсутствии иной морали, кроме морали классовой. Верно ли это впечатление?».

Вот это одна часть записок, заключающих в себе известное полемическое острие, а другая часть такая: «К вопросу о Леонове. Ведь дело художника изображать частный случай... (Читает.) И, конечно, из враждебной среды могут происходить честные, близкие нам люди. Например, активный фашист, вставший потом на сторону коммунизма». «Если оптимизм совершенно необходим в советской литературе, разве “Зависть” у Олеси не выиграла от введения образа нищего?».

Легко заметить в этих критических записках два основоположенных устремления критической мысли. Как будто бы они весьма и весьма противоположные, потому что, с одной стороны, высказываются соображения (и в устных беседах, и в устных вопросах

я наталкиваюсь на такие запросы): «Ну, а Вы говорите, что логика отрицания как таковая не может быть никак отождествлена с революционностью. А классическая литература прошлого, она хотя и заключает в себе отрицательный момент, но она носит утверждающий, положительный характер. А Чернышевский? А если это справедливо для настоящего времени, то для прошлого?».

Возьмём <вопрос> относительно классового характера морали. Это одна часть вопроса. Другая часть вопросов, казалось бы, совершенно противоположного порядка, сомневается в том, насколько справедливо то, что я говорил о Леонове, критикуя подобную логику шиворот-навыворот<sup>80</sup>. Они сомневаются по поводу того, что я говорил относительно штампованных тенденций, относительно оптимизма, то есть в правильности того, что наши произведения строятся на оптимистической основе мировоззрения научного, видя прямо противоположное направление. И к тому можно прибавить высказывание в устных разговорах сомнения по поводу правильности парадоксов, высказанных мною о штампах и нормах в классическом искусстве и, в частности, по вопросу о Лебедеве-Кумаче<sup>81</sup> и т. д. Совершенно два противоположных требования: с одной стороны, поддерживающее логику или право отклонения, обвиняющее меня в некоторой банальности и в том, что я стараюсь придерживаться во что бы то ни стало общеупотребительных штампов, а другая серия записок, которая высказывает предположение, что из моих рассуждений проистекает некоторое притупление революционного классового острия. Как будто бы может показаться, что эти записки исходили от совершенно разных слоёв

слушающих. С одной стороны, от поклонников Лебедева-Кумача, с другой стороны, от противников его, от поклонников Леонида Леонова и от противников Леонида Леонова и т. д.

Но я рискну высказать предположение, что все эти записки имеют нечто общее между собой при всей своей кажущейся диаметральной противоположности. Это я постараюсь в своей сегодняшней лекции проиллюстрировать на исторических примерах, на примерах, может быть, даже современных, но всё-таки более серьёзных, нежели наши с вами здешние разговоры. Я хочу вам показать, что, в самом деле, некоторый неопределённый скептицизм и нигилизирующее настроение ума нередко связано бывает как раз со штампом в самом скверном смысле слова. И, с другой стороны, истинное новаторство и истинное революционное, преобразующее мир революционно-критическое устремление в практике и в теории, оно не так придерживается абстрактной новизны, абстрактной противоположности между новым и старым, между положительным и отрицательным, как придерживается этого так называемое «левое» искусство, развивающееся под лозунгом отрицания, и вообще всё то направление в мышлении и искусстве, которое придерживается теории выворачивания наизнанку старых норм, канонов, штампов и прочее, и прочее.

Я хочу провести некоторое историческое различие между тем, что можно назвать истинным и ложным новаторством. Раз мы уж коснулись этого вопроса, мне, очевидно, мимо него не пройти. Я думаю, что всякий человек, не лишённый чувства юмора, не будет меня обвинять в том, что я защищаю банальность и штамп, за то, что я сказал в прошлый раз о штампах

1.

История идеи отрицания. — Вопрос  
о материализме и логика а'кевоуа  
Наименьшее течение борющихся против  
"однообразия" — Лебедева-Кумача.

Афе — конкретность "живого человека"  
Абстрактность и формализм. Это из  
этого получается.

Примеры: "Метель"

Оптимизм.

Реализм.

в искусстве и вообще о полезности штампа. Конечно, всё то, что было сказано, было сказано как некий парадокс, указывающий на то, что дико несправедливо, дико неправильно было бы думать, что всё хорошее основано на отрицании банальности и штампа, что дело вообще не в абстрактном противополжении новаторства и штампа, новизны и устаревшего. В конце концов, я думал высказать только ту простую мысль, которую в философии давным-давно уже высказывали очень многие разумные люди глубокого ума, например, Монтень в XVI веке, который рассуждал так: хороши простые люди, которые придерживаются более или менее элементарных вещей, и хороши те люди, которые знают настолько много, что приходят к пониманию этих простых людей в их элементарных мыслительных мотивах. Но хуже всего — это люди середины, которые болтаются между этими двумя крайностями, и от них происходит весь шум и весь непорядок в мире<sup>82</sup>. И это, знаете ли, очень неглупо сказано, потому что подчёркивает как раз то, что истинное движение вперёд, истинное прогрессивное движение в области культуры никогда не является простым опрокидыванием вверх дном того, что было раньше, и никогда не выступает перед нами в форме сверхреволюционной, для которой важно отрицание внешних, второстепенных, ни в чём неповинных вещей, подобно тому, как в нашем примере, однажды уже приведённом. Но подлинное новаторство будет заключено не в абстрактном противополжении между машинной индустрией и поэзией, а в органическом единстве форм жизни.

Гегель говорит, что истинный философ должен стараться не отличаться от других, обыкновенных людей

ни своей одеждой, ни своим поведением, ни в каком своём внешнем проявлении не заниматься никакого рода оригинальничанием и таким выдвиганием псевдоновизны. Истинный мудрец тот, который идёт вместе со своим веком, с народом, с массой, его дело раскрывать здесь глубоко конкретное содержание. Но, безусловно, он очень и очень много проиграет, если будет делать ставку на промежуточные, псевдоноваторские формы (простите, что я тоже высказываю такие элементарные положения, которые вам известны, но которые хотя известны довольно широкому кругу людей, но не всегда практически осуществляются и применяются). Конечно, понятно, мы не имели бы целого ряда весьма отрицательных явлений в этой области, заманчивых своей «левой» фразой, своей революционностью, своим новаторством, но очень, очень бедных в существе того нового, что они раскрывают и приносят.

Позволю себе напомнить также одно не новое, известное место из беседы Ленина с Кларой Цеткин по поводу нового и старого. Клара Цеткин говорила: «<Я как раз в этот момент высказывала своё восторженное удивление перед единственной, в своём роде титанической, культурной работой большевиков, перед расцветом в стране творческих сил, стремящихся проложить новые пути искусству и воспитанию.> При этом я не скрывала своего впечатления, что довольно часто приходится наблюдать много неуверенности и неясных нащупываний, пробных шагов и что наряду со страстными поисками нового содержания, новых форм, новых путей в области культурной жизни — имеет иногда место и искусственное “модничанье” и подражание западным образцам»<sup>83</sup>.

Ленин сказал, что такое бурное брожение и искание форм естественно после революции, когда сломаны были преграды и общество освободило силы, которые прежде были скованы. «Но, понятно, — говорил Ленин, — мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты. Мы ещё далеки от этого, очень далеки. Мне кажется, что и мы имеем наших докторов Карлштадтов. Мы чересчур большие “ниспровергатели в живописи”. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что “это ново”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, — но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим “на высоте современной культуры”. Я же имею смелость заявить себя “варваром”. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих “измов” высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»<sup>84</sup>.

Это положение остаётся непровергнутым, и оно так правильно и так глубоко, что не мешало бы о нём вспомнить и в наше время. Хотя никто сейчас не станет отстаивать экспрессионизм и прочие «измы» в про-



шлых формах, но всё же, как сейчас говорят, это «лабораторные изыскания», без них не пойдёшь дальше. Тогда как у Ленина остаётся неопровергнутой его идея о том, что истинно прекрасное как образцовое нужно брать и там, где оно как будто бы старое, несмотря на то, что оно старое, и вовсе не всё то, что новое, является действительным уже потому, что оно новое. Брать нужно правильное и хорошее, то есть действительно новое в смысле того чувства нового, о котором нам большевизм говорит. Вспомните ссылку, сделанную в разговоре: а Чернышевский говорит? «Ну, правильно, красивое нужно сохранить, но что вы имеете в виду? Скажем, Пушкин. <... > Но всегда было в старой русской культуре что-то такое, что нам ещё дороже, ещё ближе, но что развивалось под знаком не сохранить, а уничтожить и отрицать. В частности, как вы поступите с Чернышевским? Чернышевский как раз представитель отрицания в истории культуры». Я подумал, как бы на это ответить получше и попонятнее. Уверен в том, что это соображение не отменяет сказанного мною ранее.

И, решил я, лучше всего будет обратиться к самому Чернышевскому и напомнить вам одно место из его переписки с семьёй, письма его из Сибири. Тут есть любопытное письмо, с которым он обращается к сыну своему Михаилу, с такими историческими рассуждениями о некоторых явлениях прошлого, в частности, упоминает книгу Штрауса, политический памфлет против Фридриха Вильгельма IV, описанного в форме романтика древнего мира, <в форме> легенды об Юлиане Отступнике<sup>85</sup>. Вы знаете эту фигуру последнего римлянина, который был страшным врагом христианства и пытался возродить язычество и прочее.

Чернышевский говорит, что позиция Штрауса здесь неправильная, что разница между Юлианом Отступником и романтиками большая, старина римская была всё же лучше того нового, против чего боролся Юлиан Отступник. И после этого много любопытных соображений, которые высказывались Чернышевским, например: «Ты видел из моих слов о Юлиане, что не всё старое кажется мне хуже нового. (*Читает.*) <Люди прогрессивного образа мыслей очень часто ошибаются, по моему мнению, увлекаясь основною своею темою: “старина хуже нового”>».

И дальше идёт ряд очень любопытных рассуждений о том, что такое преклонение перед новым во что бы то ни стало есть неправильный взгляд. Он связывает это с реакционным течением социального дарвинизма, с теориями о том, что «дорба более сильному и побеждающему», то есть то, что является более сильным, то, в конце концов, и оправдано. И после этого он высказывается неплохо таким образом: «Я говорю о новых глупостях, но очень много есть в исторических книгах и старых пошлых понятий, столько их, что перечислять их — считать звёзды млечного пути, песок на морском берегу. Но общая характеристика их всех, и старых и новых: они противны правилам чести и чувствам добра. <Добро и разумность — это два термина, в сущности равнозначащие. Это одно и то же качество одних и тех же фактов, только рассматриваемое с разных точек зрения; что с теоретической точки зрения разумность, то с практической точки зрения — добро, и, наоборот: что добро, то непременно и разумно. — Это основная истина всех отраслей знания, относящихся к человеческой жизни; потому это основная истина и всеобщей истории.

Том - Купор Каролини - Фрэнс  
и Каролини.

2

3) Вла дешевле сагадвнннннннннн  
фарингу. Кантооса каротурне.  
- 1° дешеве, абуратрне лет.

"Не так" (Абуратрне)

Примеры

- а) "Борба да змея" (срмнннн-  
уи под самора лет)
- б) Ротмндрне (Фидел)
- в) Коларрне

Сервнннннннннн "Кабре и ратрн-  
не"

Тенеро мощно сторне, но  
Комерннннн.

4) Криволине абуратрне  
и пурора "самандровно  
лика". Тро дрому мннннннннн?

Это коренной закон природы всех разумных существ. И если на какой-нибудь другой планете живут разумные существа, это непреложный закон и их жизни, всё равно, как непреложны наши земные законы механики или химии для движения тел и для сочетания элементов и на той планете. Критериум исторических фактов всех веков и народов — честь и совесть»<sup>86</sup>.

Вот, если хотите, та позиция, которой, я думаю, стоит придерживаться и нам с вами, потому что позиция эта глубоко правильная, и она указывает на то, что разумное и доброе, то есть хорошее и положительное, — вот тот критерий практический ли, теоретический ли, который мы должны применять, рассуждая о тех или иных явлениях, как новых, так и старых.

Что же касается новизны, нового или старого, то сами по себе в этих абстрактных противоположениях они остаются понятиями, конечно, отвлечёнными. И вот такого отвлечённого понятия о новизне, конечно, Чернышевский не придерживался. Не придерживались и Добролюбов, и Салтыков-Щедрин, и никакой революционный демократ не может придерживаться такого взгляда. Больше того, их заблуждения, ошибки старых революционных демократов, тоже были связаны вовсе не с тем, что они чересчур много занимали такую «ультралевою», чрезмерно прогрессивную в этом смысле позицию. Их недостатки и их заблуждения связаны тоже с тем, что для них истинное, доброе, разумное не совпадало с тем новым, что в это время создало капиталистическое общество. Можно сказать, что они заблуждались, и я с вами соглашусь. Например, не хорошо, что Чернышевский искал спасения в полуфеодальном обществе. Это, конечно, было старо и неправильно. Это была слабость, но

это вместе с тем был и симптом, который его отделял некоторым образом от представителей такого западничества, европеизма, которые проповедовались в то время и где таких старомодных вещей, как общины, никогда не придерживались. Так что если здесь есть заблуждение у Чернышевского, то оно тоже связано с тем, что он, понятно, не ставил себе целью абстрактное новаторство, но рассуждал так: далеко не всё старое было плохо.

И так рассуждали и деятели Великой французской революции, иначе бы они не думали об общеполитических порядках. И вообще, если вы возьмёте Французскую революцию, то ей что угодно можно приписать, но только одного нельзя приписать — стремления к новаторству. Они только и думали, они только и делали, что восстанавливали старый порядок. То, что тогда создавали, это старые каноны, это подражание древности. И эти самые последовательные представители якобинизма в искусстве, они как раз и заблуждались, отстаивая последовательнейшее сохранение классического идеала, идеала классицизма, последовательнейшее, вплоть до абстрактности проведения этого принципа. Да, мы можем сейчас сказать, что это неправильно и что здесь есть заблуждение, как неправильна была в известной части своей <критическая> программа у Чернышевского и у Салтыкова-Щедрина. Потому что в основном она была очень глубока и правильна и отделяла их от либералов, но до некоторой степени она заключала в себе такую крестьянскую оппозицию против капитализма, заключала в себе элементы так называемого крестьянского социализма, утопического социализма, свойственного этим людям, лучшим людям XIX века.

Если вы хотите видеть действительных нигилистов и действительных отрицателей в эпоху Чернышевского, то вы должны обратиться к другому лицу. Например, вы должны взглянуть на такого человека, как Бакунин и его последователи — Нечаев, Флореско<sup>87</sup>, прославившиеся в абстрактном развитии нигилистического принципа. Это были люди в основном анархически мыслящие, люди, которые воевали с марксизмом, доказывая, что, как утверждал Бакунин, «марксизм — это Кант германской империи... это первая главенствующая теория, за которой не удастся спрятаться от науки, от прогресса, и поэтому не истинно обнажаемая». Вот подлинные слова Бакунина: «Мы призываем анархию, убеждённые, что из этой анархии, то есть полного выражения разнузданной народной жизни, должны выйти свобода, равенство и справедливость». Или такая цитата: «Мы понимаем революцию в смысле разнуздания того, что теперь называется дурными страстями, и разрушения того, что на том же языке называется естественным порядком»<sup>88</sup>. Вот чрезвычайно характерное, чрезвычайно типичное по своему противоположению к словам Ленина, приведённым на прошлой лекции, что после революции для нас самое главное — сохранить элементарные основы общественности<sup>89</sup>. Вот это как раз то самое, что, по мнению Бакунина, Нечаева и того течения, нужно было уничтожить. И это высказывалось в самых различных вещах и в практике такого довольно грязного почина, которую применял Нечаев и окружающие его люди в так называемом «Революционном катехизисе»<sup>90</sup>, который составили Бакунин с Нечаевым, где оправдывалось применение шпионажа, применение провокации, захват документов, вербовка людей при

посредстве шантажа и всякие тому подобные грязные и дурные азиатские методы.

Любопытно это по своей противоположности к Чернышевскому, у которого в тех же письмах из Сибири есть интересные места, где он останавливается на тезисе о том, что любые средства хороши, если они ведут к цели, и утверждает, что это неверная, глубоко неправильная и азиатская мораль, что цель тесно связана и с определёнными средствами и что дурные средства не приведут к хорошей цели, что результаты, в конце концов, бывают отрицательными<sup>91</sup>. Любопытна контроверза между Бакуниным и Чернышевским в этой части. Любопытно, кого описал Достоевский в «Бесах»<sup>92</sup>. Мне кажется, что здесь нечто автобиографичное. У меня всегда такое убеждение, что «Бесы» есть некий автопортрет, что это, конечно, не карикатура на революционеров, потому что настоящих революционеров это совершенно не касается, но это верное изображение известного слоя, известной среды, к которой, может быть, и сам Достоевский был причастен или которой он способен был до некоторой степени сочувствовать, понимая её<sup>93</sup>. И недаром Ипполит в «Идиоте» — такой образец последовательнейшего выворачивания всего хорошего, положительного наизнанку и отыскивания во всём и везде дурной и отвратительной стороны. На самом деле за этим какое-то противомыслие скрывается. Я говорю какую-нибудь любезность, а сам про себя думаю в это время: ах, какой я хороший! Так эгоистически рассуждает и Ипполит. Да и не только Ипполит. В Ипполите очень большая доля Достоевского сидит. Так и весь дух романов Достоевского проникнут глубоким радикализмом. Он даже чересчур радикален, и в нём

слишком много разоблачительства, он представляет собой дошедший до крайности принцип отрицания, который неизбежно должен потерпеть крах и ползти на карачках к подножию креста<sup>94</sup>. Он очень часто идёт к неокантианскому позитивизму.

Но несомненно в то же самое время и то, что Достоевский из такого глубокого диссонанса своего мировоззрения, из ощущения того, что все гладкие, округлённые, благородные общественные формы лживы, из своего желания выворачивать наизнанку, из своего стремления обнаружить подпочвенное, оборотное, из этого, казалось бы, радикального и революционного стремления у него проистекает та специфическая, присущая ему надломленность, та присущая, специфически присущая ему абстрактность, которая обязательно надламывается, обязательно приводит к тому, что говорит Мармеладов: «Гордый человек, признай, что все эти благородные люди благороднее тебя, а ты останешься кухаркиным сыном Ипполитом, который может плевать в их сторону чахоточными плевками. А всё-таки ты нехороший, а всё-таки в тебе есть какая-то неполноценность, и эту неполноценность ты сможешь искупить только преклонением перед более светлыми, более благородными натурами, более непосредственно существующими».

Здесь, конечно, заключён реакционный конец, реакционный эпилог всей этой истории, но этот реакционный эпилог тоже неизбежно проистекает у Достоевского, как он неизбежно проистекал у Нечаева и у Бакунина. Ведь известно, что у этих людей были очень нечистые попытки сговора Бакунина с монархией<sup>95</sup>. И радикализм Достоевского обращён не на действительно конкретное существо старых устоев,



подлежащих критике, а на симптомы психологические и второстепенные, как это всегда бывает при чересчур абстрактной критике.

Был такой известный реакционер Гёррес<sup>96</sup>, это один из романтиков, наиболее пошедший вправо, крайне реакционный, католик и т. п. Так вот, этот мракобес во времена Французской революции ультраякобинцев принадлежал к такому «сверхультралевому» направлению того времени. И весьма интересно, когда он повернул вправо, подобно Фридриху Шлегелю, то ему дали кличку, прозвище «демагог наизнанку». Демагогами тогда называли революционеров. Настолько он и в своей революционной специфике заключал эту глубоко укоренившуюся нигилистическую струю, и несомненно, что во всяком подобном абстрактном отрицании заключена возможность поворота на 180 градусов и капитуляции перед существующими исторически данными формациями в их самой дурной, в их самой реакционной форме, которая приобретает в глазах мыслителей мистически священный характер.

То, что я сказал о Достоевском в этом смысле, по-моему, справедливо и в применении к Толстому в некоторой степени. В последнем номере «Литературной газеты» можно прочесть статью, которая называется «Черты реализма Толстого» Дермана<sup>97</sup>. (*Голос: «Хорошая статья».*) Мне не понравилась. Там есть одно положение, на котором построена вся статья. Известно давным-давно, ещё Шкловский говорил, что «Война и мир» — это русский буржуазно-дворянский роман<sup>98</sup>. Так вот, в таком роде там трактуется «Война и мир». И хотя я думаю, что если великие люди выбрасывают черновики в корзину, их подбирать не нужно. Понятно, это смешно. Не зря, конечно, великие люди

отбрасывают те варианты, которые предварительно возникают в их развитии, очевидно, потому, что они убеждаются в недостаточной их конкретности, в недостаточной глубине того, что ими было сказано, что они сами не то хотели сказать. У Толстого много таких вещей. Но он не то хотел сказать, что сам сказал, поэтому он после переработки это и выбросил. Но теперь исследователи, как часто с Пушкиным было, собирают эти черновики и на основании этого делают свои заключения. В «Анне Карениной» есть такая форма.

В этой статье есть такая фраза: «Толстой задумал “Анну Каренину” как пропагандистское консервативное произведение, в котором он хотел восславить любезный его сердцу институт феодального брака»<sup>99</sup>. Задумал так, а уже практика и вообще отражение жизни и реализм опрокинули эту его первоначальную консервативную пропагандистскую установку, и в результате получилась та «Анна Каренина», которую мы знаем и которую хотят ставить в Художественном театре.

Так, видите ли, это всё-таки несправедливо и страшно наивно. Почему? Потому, что весь вопрос в том, что чем дальше Толстой заходил в сторону радикализма, чем больше он порывал со своим классом, с дворянством, чем больше он переходил на сторону крестьянства, тем дальше он уходил в сторону реакционного мировоззрения. Ведь когда же он высказывал свою реакционную доктрину, главным образом? Ведь не тогда, когда он разделял дворянские иллюзии, рождённый и воспитанный светом. В том-то и штука, что вслед за пропагандой в художественном духе теорий и произведений, в конце концов, он вовсе проклял свои художественные произведения и стал заниматься пропагандой. Так что это очень хитрая штука. Так ска-

зять, что это очень просто, а оказывается вовсе не так. И никогда Толстой не пошёл бы так далеко в области реакционного мировоззрения, если бы он слишком далеко не зашёл в сторону мужицкого нигилизма. Толстой именно представитель бессознательной, стихийной народной критики, народной критики, отчасти совпадающей с критикой Чернышевского. <Критика>, имеющая даже общий с ней недостаток, но даже пошедшая дальше в том направлении. В каком направлении? Если Чернышевский говорит, что не так важен прогресс, так и Толстой говорил, что прогресс — это выдумка образованных классов, а для нас важно народное благосостояние. Народное благосостояние вовсе не всегда выигрывает от прогресса. В этом был исходный пункт критики. А дальше у них получалась радикальная критика, которая выражала ненависть к той официальной культуре, которая была наверху, к той официальной науке, которая занималась в форме медицины исканием заработка, как часто трактует Толстой врачей в роли прислужников господствующих классов, таких шаманов при знатных барыньках.

Дальше шла критика официальной церкви, затем шла критика чиновничества, одним словом, всего того, что шло из города, что давило как якобы профессия, как новое общественное устройство на спину, на горб крестьянина и вызывало в нём бурную ненависть. И вот Толстой, настолько радикальный, что он не довольствуется конкретным отрицанием самодержавия, конкретным отрицанием лженауки, он не довольствуется отрицанием ложной официальной поверхностной бюрократической, чиновнической культуры. Он вообще полемизирует против города, он вообще не верит никакой культуре, он вообще не верит ни

во что, что идёт сверху, он всё рассматривает с точки зрения простого физического труда и с точки зрения Ивана-дурака, которого он вывел в своей народной сказке<sup>100</sup>, с точки зрения его мозолей и горшка с кашей. Давайте посмотрим с этой точки зрения на всё ваше изящество, и вот тут-то и начинается. Что такое искусство? Искусство, в особенности официальное искусство, артистическое, — есть ложь. Гораздо лучше тренькать на балалайке, если она соответствует народным интересам, народным потребностям, это выше, чем любое артистическое произведение Шекспира, Рафаэля, Гёте или его собственные.

Основной ход мыслей Толстого именно такой. Это есть крестьянский нигилизм, крестьянская стихийность, доходящая до крайности в своём отрицании, и потому, в конце концов, самое крайнее отрицание, переходящее в свою противоположность. И не только город, не только культура, не только медицина, врачи, искусство, артисты являются предметом критики, но и само освобождение плоти, но и всякая материальная жизнь на земле. Требование устроить свою материальную жизнь лучше — это тоже греховно, это тоже революционно. Вот ход мыслей Толстого. Его крайности — очень рационализационный нигилизм, доходящий до нелепости, до того, что он рассуждает так: положим, что придёт зулус и захочет изжарить ваших детей. Как вы тогда поступите? Вы можете, конечно, сопротивляться. Тогда будет одно из двух: или вас зулус убьёт, или вы его убьёте. Если он вас убьёт, то это уже не хорошо, а если вы его убьёте, то вы будете таким же самым зулусом. Ну, а если назавтра ваши дети заразятся какой-нибудь заразной болезнью и умрут в мучениях? Тогда зачем же их защищать

от зулуса, если они всё равно умрут?<sup>101</sup> Плоть греховна, и на земле вообще не может быть счастья. Это настолько последовательная в своей абстракции критика, что она доходит до своей противоположности и переходит в непротивление злу... И он, когда говорит о революционерах, то он говорит: как будто бы мы очень близки, надо собрать всех в круг. Это два конца несомкнувшейся цепи. И Плеханов это очень хорошо показал в своих статьях<sup>102</sup>. Но это проистекает из его крайнего, народного в своей основе, но ложного по своему направлению, критицизма по отношению ко всем устоям общества, общественной жизни. Тем не менее, это так. Это примитивизм, крестьянский примитивизм, это оппозиция по отношению к цивилизации и культуре, которая приведёт неизбежно к сдаче позиций и к капитуляции.

И вот я не знаю, может быть, тут я совсем что-нибудь парадоксальное скажу и на штамп непохожее, но я позволю себе высказаться в таком роде: у нас во время революции 1905 года у Ленина есть сравнение взглядов Толстого с солдатским восстанием. Ленин говорил: вот когда солдаты восставали в 1905 году, если матросы убьют одного начальника, другого начальника, третьего запрут, власть в их руках, и они не знают, что делать. Колеблются, капитулируют, идут на попятный, идут на прощение и ложатся под розги, и идут на плаху. Это та расхлябанность, отсутствие революционной энергии и подлинного научного понимания своих целей и способов и т. д., какие были у довольно широких масс русского народа в то время. Это толстовство<sup>103</sup>. И уже после мировой войны, после февральской революции, после Октябрьской революции толстовщина проявлялась в разных формах. Причём проявлялась

она как раз в противоположных формах — не в форме толстовской расхлябанности и толстовского непротivления злу. Когда вы возьмёте реакционный лозунг, проповедовавшийся троцкистами, которые играли на стихийных настроениях масс, лозунг «Ни мира, ни войны»<sup>104</sup>, так это в точности совпадало с известной сказкой Толстого о трёх братьях. Когда враг идёт войной на царство Ивана-дурака, то дураки этого царства не сопротивляются, они не воюют. Те наступают, а они не воюют. В конце концов, враги забирают у них всё, грабят их, убивают и вдруг смотрят, что такое? Со всеми воевали, все защищались, сопротивлялись, а эти не дают никакого отпора. В чём дело? И это так подействовало на врагов, что они сами разложились. Так непротivление злу приводит к тому, что по троцкистским планам должно было произойти, то есть что кайзеровская армия, когда она вторгнется в центральные русские губернии, не видя сопротивления, она сама разложится, и дело будет в шляпе без всякого сопротивления, без всякой обороны.

Весь мужицкий анархизм, всё это стремление создать республику в своём уезде, в особенности целый ряд моментов, вплоть до того, что я приводил из Ленина относительно расхищения библиотек и о взглядах на общие библиотеки как на что-то казённое, что, во всяком случае, не наше и нам враждебно, такой взгляд, который Ленин называл мужицкой неорганизованностью<sup>105</sup>, — в этом ещё очень сильны были те самые черты, которые были присущи Толстому и толстовщине в эпоху 1861–1905 годов. И даже сохранилось то своеобразное сочетание сверхреволюционности и «ультралевого» отрицания всего на свете: и государственных обязанностей, и аппарата,

и централизации и т. д. и т. п. Сохранилось это в сочетании с полнейшей капитуляцией, с полнейшим применением и сдачей позиций самым реакционным силам. Вот такая двойственность в толстовском примитивизме заключается. И вы знаете что? Это выражается, мне кажется, и в реализме Толстого, которого я глубочайший поклонник. Вообще говоря, конечно, Толстой — величайший реалист и величайший писатель, но он сыграл, против своей воли, конечно, как Микеланджело сказал, что я боюсь, как бы мои познания не породили множества невежд. И действительно, познания Микеланджело породили целое множество невежд, так как хотя Микеланджело к барокко не принадлежит, но ясно, что всё то, что есть в барокко обскурного, есть своеобразная пародия на микеланджеловскую некоторую особенность. В этом отношении он стоит на грани Высокого Ренессанса и барокко.

И я думаю, что это отчасти справедливо и по отношению к Толстому. Ведь реализм Толстого — это срывание всех и всяческих масок. Это великое дело, и это то, что придало ему такое огромное значение. Но в этом срывании всех и всяческих масок заключалось и известное — не у самого Толстого ещё, который был гениальным и великим художником, — но в возможностях здесь заключалась некоторая такая... я бы сказал так: чересчур реалистическое направление, сверхреалистическое направление, косвенно повлиявшее на последующую литературу. И я думаю, что у нас в рапповские времена было довольно много стремлений подражать именно Толстому. И у Толстого даже лозунг был взят — срывания всех и всяческих масок<sup>106</sup>. Потом он был осуждён партией как неправильный, и, конечно, он был неправильный, потому что в нём

обнаружился именно этот чрезмерный разоблачительский дух. И я бы сказал, что в особенности в XX веке мы можем наблюдать своеобразную крайность разоблачительской литературы.

То, что нас пленяет в современных западных авторах, и то, что открывает этим авторам дорогу на страницы «Интернациональной литературы»<sup>107</sup>, что делает их у нас читабельными, — это то, что они свирепо разоблачают капитализм, ну до того разоблачают, что ничего решительно не остаётся. Я просто удивляюсь, чего только их там терпят. Возьмём Олдингтона, Хемингуэя, даже Жюлья Ромена, там до того всё обнажено, до того раскрыто, это такая бешеная критика капитализма, что я бы на месте тех людей, которые управляют там общественным мнением, уж, конечно, этих-то людей считал бы опаснее всех других. Но на самом деле оказывается, что каким-то образом, может быть, в литературе это не так ясно, а в публицистике ещё яснее, критика капитализма и разоблачение капитализма и его язв неплохо уживаются с официальной общественной идеологией XX века в буржуазных странах. Они находят себе там какое-то место и как-то умеют там сосуществовать с этими же вещами, которые они критикуют.

Некоторые авторы приходят к свирепым выводам, возьмите вы Селина — поднятый на щит великий разоблачитель. Первое, что Селин совершает далеко «на краю ночи», он показывает настолько отвратительную картину буржуазного общества, он лишает скелет настолько всякого кожного покрова, настолько микроскопически рассматривает всё то, что может казаться красивым, что из всего получается безобразие<sup>108</sup>. Потому что если мы самую красивую кожу будем рас-



смаковать, то увидим очень много непривлекательного. Так вот этот микроскопирующий реализм, и это разоблачение, и эта критика, это отрицание капитализма могут, конечно, принести пользу, я не спорю, что надо с этими людьми работать, я только говорю, что надо осторожнее к ним относиться. Не надо впадать в телячий восторг и энтузиазм по поводу каждого подобного европейского симпатизана и воображать, что он ставит себя тем самым по эту сторону баррикад. Нет, дело в том, что он будет до смерти разоблачать капитализм, изображать его уродливость, отрицать его общественные и государственные идеалы и вместе с тем прекрасно уживаться с этой системой и занимать в ней определённое место и в конце жизни прийти, может быть, к такому положению, к какому пришёл Маринетти.

Я хотел сказать, что когда мы ставим вопрос о новаторской стороне, мы здесь приходим к заблуждению. Мы думаем, что новаторство — это то, что связано с прогрессом, с тем, что идёт вперёд. Я имею в виду специфические течения, которые развивались в искусстве под знаменем формализма. Так вот, мы часто думаем, что это есть нечто специфическое, связанное с новейшим временем и потому, хотя Пушкин хорош (правильно говорил Ленин, что старое красивое не надо выбрасывать), но всё-таки с тех пор прошло много времени, и поэтому надо учесть то движение вперёд, которое в области форм и т. д. Я не против того, чтобы учитывать то движение вперёд, которое в области формы происходит, если оно действительно происходит. Я здесь придерживаюсь взглядов Чернышевского, что надо искать доброе и разумное, что это суть дела, а остальное есть дело рефлекса. Но при

этом я бы хотел указать на то обстоятельство, что чаще всего, может быть, эти старые формы, старые традиции классических форм являются бóльшим новаторством, и они больше соответствуют движению вперёд, и необходимое движение вперёд через них должно пройти, и должно их использовать в своём настоящем подъёме, нежели те формы, которые связаны с псевдоноваторскими движениями. И для меня ясно, что из всякого этого течения XX века можно обнаружить примитивистское направление, стремление к примитивизации. И то толстовское отрицание города, толстовское отрицание культуры, тот толстовский нигилизм по отношению к прогрессу, который приводит его к отрицательному выводу, как это ни странно, в какой-то мере присущ даже урбанистам, даже конструктивистам и даже тем людям, кто из показа города делал для себя главное занятие.

Дело в том, что, вне всякого сомнения, и в беспредметном искусстве, и в искусстве абстрактном, то есть применяющем форму специфическую геометрическую, и в особенности во всём этом разложении форм заключается часто неосознаваемое стремление к примитиву. Причём, я даже могу сказать, больше того, если хотите, хотя примитивность и примитивизм — это разные вещи. Примитивизм проистекает из пресыщения, а примитивность — из недостатка развития. Если хотите, это обращение к абстрактному искусству и всё то, что проповедовал Воррингер в своей книге «Абстракция и вчувствование»<sup>109</sup>, всё это в какой-то степени можно так повернуть и поставить вопрос о том, а что же такое эти примитивные формы, к которым обращались художники в прежней истории? И что они собой представляют, и почему

на определённых ступенях развития (даже часто после очень большого реалистического овладения формой) мы находим неожиданный поворот к такому своеобразному примитивному новаторству древнейших времён? Вы меня не поймите вульгарно, я не собираюсь проводить здесь прямых исторических аналогий, я только указываю на ту логическую связь, которая, без сомнения, как-то есть в истории.

Первый случай этого рода, это, конечно, переход от искусства древнего каменного века к неолиту, когда люди умели превосходно изображать действительность тогда, когда они творили свои магические знаки на стенах и на потолке Альтамирской пещеры. Это умение удивительно точно передавать реалистические формы очень трудных и сложных форм животного мира. И всё-таки после этого мы видим, что в истории происходит своеобразный перелом и переход к искусству геометрическому, беспредметному. Правда, тут тысячелетний промежуток времени, но всё же движение (хотя и медленными темпами тех исторических времён), несомненно указывающее на движение от реализма, часто не уступающего реализму XIX века, скажем, к какому-нибудь искусству типа, ну, не Кандинского, но сходного с этим, в позднем неолите и в варварские времена бронзового века и т. д. Вот откуда это происходит? Я этот вопрос не исследовал и не могу определённой гипотезы выдвинуть, это трудный и сложный вопрос, но несомненно одно, что на этом историческом переломе происходили какие-то массовые социальные движения, значительные по тем временам, перестройка самого образа жизни. Как говорят историки, переход к матриархату, к родовому обществу, а затем и к сельской общине.

И это, очевидно, была такая колоссальная ломка, и это сопровождалось известными социальными уравнительными течениями и движениями, которые с неизбежностью должны были создавать такой нигилизм и такую оппозицию против ранее созданных человечеством в эти примитивные времена очень реальных и очень развитых изображений.

По крайней мере, это подтверждается примерами других искусств беспредметного характера, например, искусством Востока. То положение, что у древних израильтян существовало запрещение реального искусства. Вот этот закон (в особенности Востока) включает в себе предпочтение беспредметного искусства и орнамента и известное отрицание животных и особенно человеческих форм. Это было связано с очень своеобразными религиозно-табуистическими запретами. Но это просто показывает нам историю этих религий и этих понятий. А откуда же подобные запреты возникли, с чем они связаны? Они связаны именно с противоположностью между городской культурой на Востоке, в большинстве своём уже средиземноморского типа, и пустыней, где жили бродячие бедуинские племена, племена, которые на грани конца античного мира усвоили себе ряд таких форм мировых религий, распространившихся и на Западе. Ну, скажем, вот в магометанском мире, в мире, который привёл к арабским завоеваниям. У них как это происходит? У Энгельса есть превосходное изображение этого дела. Энгельс протягивает эту линию времени до XIX века. Ещё в XIX веке происходили известные восстания в Египте против английского господства и против египетской городской культуры. Энгельс говорит, что когда назревает социальная

оппозиция беднейших кочевых племён против города и его разврата, его культуры, его соблазнов и всего того, что создаётся там в форме ремесленной, когда эта оппозиция достигает максимальных пределов, то неизбежно возникают такие магдистские движения, которые пронесутся, как смерч, и разрушают эти города и эту культуру<sup>110</sup>. И затем через длительный промежуток времени, постепенно снова возникают такие же образованные культурные центры и существуют до тех пор, пока возобновление этого религиозного инстинкта, тесно связанного с подобными тенденциями уравнительно-социального характера, и эстетически-религиозные запреты не возьмут верх над городской культурой.

В особенности любопытна генеалогия дьявольского, отрицательного, богоборского начала в мифологии и в религии. Если это проследить, то можно было бы чрезвычайно любопытную историю соорудить. Вот, например, во всех средиземноморских культурах древности был обычай, сохранённый с римских сатурналий. Это такое воспоминание о первобытном равенстве, первобытном коммунистическом строе, которое сказывается в том, что в один день происходит переворачивание всех отношений вверх дном. Именно не то чтобы уничтожение института рабства, но настоящие рабы сидят за столом, а господа им прислуживают. То же самое и в области половых отношений, в области отношений, связанных с частной собственностью, государством и т. д. Или, например, у древних израильтян существовал такой обычай, соблюдавшийся и в более поздние времена, когда в определённые праздничные дни евреи не должны жить под крышей, но обязательно в шалаше. Это есть

воспоминания об их очень древних бедуинских скитаниях в пустыне, тех, которые уже давным-давно покрыты новым слоем, но которые подпочвенно существуют и вот вырываются на поверхность. Это табу снимается в определённый день, в определённый период, и у евреев такой обычай существовал.

Открывая такую отдушину для разрядки взрыва социального инстинкта, создавая воспоминание о временах всеобщей равной бедности, создают на некоторое время впечатление в виде контрибуции, налагаемой на богатых, в виде издевательства над богатыми, в виде раба, шедшего около триумфатора и говорившего ему всякие гадости. И тут целый ряд подобных элементов, которые очень сильны в мифологии, в религии древнего мира и которые очень сильно проявились особенно в период уже разложения античной культуры и в период возникновения христианства. Я нарочно к этому дело подвожу, потому что если и есть величайший в истории период, когда массовое движение подобного рода с нигилизирующими и примитивистскими тенденциями, с иконоборческими тенденциями, направленными против культуры, тогда существовавшее и несомненно революционное по своим истокам и направлениям, но пришедшее в конце концов к капитуляции и сдаче позиций господствующим классам, если и есть такое движение, то это несомненно движение первобытного христианства. А оно является результатом всего развития античной культуры и даже античной философии, даже в её классическое время.

Даже в Греции в конце V и в начале IV веков до н. э. произошла революция нравов, которая выразилась в учении тогдашних просветителей, тогдашних софис-

тов. Уже среди этих софистов, среди младших софистов был целый ряд учёных, предвосхищавших толстовство и связанный с ним анархический нигилизм по отношению к формам культуры, быта, государства и вообще социальной жизни, связанной уже с развитием цивилизации. Такой момент заключался в общей софистской пропаганде. Он есть у Сократа, который является представителем <...> как бы свободным от государственных интересов. Сократ ведь предлагал передать управление государственными делами специалистам, что было вообще не свойственно античной демократии, а сам человек занимался бы только тем, что ему ближе. Но некоторые другие представители софистики тогдашней приходили или к уравнильным коммунистическим взглядам, к идеям всеобщей равной нищеты, или приходили, как, например, Антифонт, к толстовскому отрицанию государства, культуры и т. д. Например, Антифону принадлежит такая популярная в то время фраза: «Непричинение обид и непретерпение их»<sup>111</sup>. Разложение рабовладельческого общества, протекающая из этого тенденция к распаду демократии, развитие к монархии и к аполитизму и индифферентизму отдельного человека, и на этой почве возникает тенденция, очень напоминающая идеи толстовские, идеи опрощения, идеи примитивизации.

В этом смысле интересна одна из школ сократовской философии, так называемая киническая, так называемый цинизм. И то, о чём мы с вами говорили по поводу цинизма как исторического явления в литературе и искусстве, оно в какой-то мере впервые было сформулировано наглядно и даже посредством действия продемонстрировалось такими представителями античной школы, как Диоген, и другими последовате-

лями этого направления. Но так как Диоген всем известен своей бочкой, то я вам не буду рассказывать, как он доказывал, что философ может обойтись без государства, без семьи, без жены, без друзей и вообще без всего, связующего его с другими лицами, и вообще как он лучше будет себя чувствовать, когда он уменьшит до крайности свои потребности, как он будет жить без одежды, питаться грубой пищей и т. д. Это уже начало христианского отшельника, это то, что потом превратилось в тенденцию к примитивизму, к идее «блаженны нищие духом», к идее такого известного оправдания примитивизма, оправдание блаженной бессмысленности, это есть античный дадаизм, такой дадаизм был в античности. Это то, что мы называли «эпатировать буржуа»<sup>112</sup>. И Диоген только тем и занимался, что эпатировал тогдашних буржуа.

Я привожу только известные общеисторические параллели, и весьма интересно, что этот дух примитивизма в какой-то степени чувствуется и в художественной жизни. Речь идёт не только о том обороте, который вообще сделало античное искусство, пришедшее к таким формам, которые мы находим в христианских катакомбах, но и в более ранние времена определённые тенденции и настроения в период нисхождения цветущей античной культуры указывают на нисхождение в примитивистские тенденции. У Дионисия Галикарнасского находим такие тексты: «Встречается старинная живопись; в ней колорит прост, но совершенство этого рисунка придаёт ему большое обаяние»<sup>113</sup>. (*Читает.*) То есть с явным осуждением последующей более тонкой техники и с явной тенденцией к высокой оценке первоначальной, примитивной живописи.



А вот другой отрывок, который мы находим у Цицерона: «В живописи одним нравятся произведения тёмные, другим <пропуск>»<sup>114</sup>.

Из этих отрывков небольшой группы, которая имеется по этому вопросу, можно всё-таки заключить, что, по-видимому, и в древности существовали не только своего рода прерафаэлиты, но какие-то и более определённые примитивизирующие тенденции, предпочитавшие архаику Ренессансу и провозглашавшие лучшим грубый примитивный рисунок, нежели блестящий реалистический колорит и тонкую светотень.

Я все эти примеры привожу только потому, чтобы показать вам, что явления, о которых мы с вами говорили применительно к Новому времени, в зародышевой форме, в каком-то своеобразном преломлении, носят очень древний характер. И сила их в чём заключается? В социальной подоплёке, сила их в том, что они связаны с бессознательными протестами, со стихийным протестом народных масс и в прошлом, и в христианском позднейшем движении, и в ересях такой иконоборческий момент был очень силен. Вспомните, например, Савонаролу с его войной против статуй, против изобразительного искусства, против всякого рода красот и изящества во Флоренции XV века. Это ведь социальное движение, которое заключало в себе определённые уравнивательные тенденции и которое внешне носило характер, напоминающий эти магометанские или индийские табу, и вообще носило характер нигилизирующий, уравнивательный характер, <направленный против> развивающихся уже на античной почве ростков новой культуры.

Вспомните пуританское течение, которое привело к закрытию театров в Англии, и целый ряд других

аналогичных моментов, вплоть до бабувизма, который в манифесте своём прямо это выражал: «Лучше пускай погибнет всё искусство, но восторжествует равенство!»<sup>115</sup>. Вот такая противоположность между социально-уравнительной тенденцией и развитием цивилизации и культуры, она от первобытного христианства до Толстого, через Руссо, через Бабёфа, через ряд других аналогичных явлений очень сильно даёт себя знать и постоянно заключает в себе два момента: момент чересчур абстрактной критики и связанный с этим поворотом отказ от культуры, отказ от её завоеваний ради такого более или менее сознательного примитивизма.

Историки искусства в этом смысле правы, когда говорят, что такая примитивизация и этот архаизирующий стиль в искусстве, конечно, не являются результатами неумения рисовать и изображать, но заключают в себе определённую тенденцию, желание, устремление связать форму как раз с подобной тенденцией социального характера.

Стало быть, вопрос, который нас интересует применительно к новейшим явлениям этого типа, — это именно вопрос об отношении сознательной научной коммунистической революционности к этой бессознательной стихийной примитивности формы, которая не раз встречалась в прошлом и была связана с наивным протестом масс против развития культуры в классовых формах её, но, вместе с тем, в силу слабости своей всегда приходила к тому роду консерватизма, который ясен у Толстого. И первобытное христианство, конечно, представляло собой когда-то самые угнетённые классы. Это было революционное в своих исходных пунктах, в самой основе движе-

ние. Но так как действительного, реального решения социальных вопросов оно не могло предложить и не предлагало, так же, как Толстой, так как оно заключало в себе своеобразную логику «ничего» — вроде той надписи на кольце, которую Бисмарк заказал, будучи в России, он думал, что русские <...> ничего и на внутренней стороне кольца, которое он носил, было написано «ничего»<sup>116</sup>. Так вот это ничевочество и толстовщина первобытного христианства приводили к основному рассуждению Толстого о зулусе, что поскольку я всё равно умру и поскольку всё дело не в конкретном земном существовании, то не надо сопротивляться зулусу. И дело в том, что вообще на земле не может быть никакого улучшения положения. И такая аберрация была истинна для античного строя, она естественно возникала у человека, и так как он всё должен был переносить на небо, то он, естественно, должен был переходить к непротивлению злу, к христианскому смирению и приходил к примирению с ним, к некритическому позитивизму. И один умный римский император по имени Константин заметил эту особенность христианства и использовал её довольно хорошо, превратив её в государственную религию, внося в эту религию элемент иерархический и воссоздав весь тот социально-иерархический мир, против которого первобытное христианство боролось, развивая эти средиземноморские сатурналии. <Константин> использовал эти средства, и тем самым христианство, в конечном счёте, превратилось в опору имущих классов, в идеологическое средство, укрепляющее власть, вместо того, чтобы остаться тем, чем оно было вначале, с крайне нигилистическим радикальнейшим отрицанием всякой вообще зем-

ной власти. Это естественно, и это указывает на тот момент, который, как ни странно, можно подчеркнуть и применительно к временам много более поздним. У Ленина, помните замечательное место в «Философских тетрадах», где говорится, что всякое правильное отражение жизни, правильный момент, будучи развит односторонне, превращается в свою противоположность, распухает, делается болезненным наростом и приводит человека, впадающего в подобную доверчивость, в конце концов в болото, где ложные и отрицательные выводы запутывают интересы пролетариата, интересы рабочего класса<sup>17</sup>. Так всегда получалось в тех случаях, когда в истории мировой культуры мы встречаем именно подобное одностороннее развитие идеи отрицания.

В следующей лекции я вернусь немного ещё к этому вопросу для того, чтобы подтвердить свою мысль о том, что и новейшие представители этой логики всё же являются примитивными отрицателями культуры, несмотря на то, что сплошь да рядом они провозглашают принцип как будто бы прогрессивный и даже прямо прогрессивный — развитие вообще общества и вообще культуры.

## Лекция от 26 ноября 1940

Я хотел бы сегодня закончить ту группу лекций, которые у меня образуют вводный раздел к моему курсу. Напомню то, о чём я говорил вам прошлый раз, только в качестве краткого перечня содержания. Речь шла у нас о тех периодически происходящих в прежней истории движениях, направленных против сложившейся культуры, которые принимали в силу особенностей развития в классовом обществе стихийный характер, приобретали форму отрицания более или менее абстрактного, направленного против всех совокупных форм существовавшей культуры. Я связывал эти формы подобного восстания против культуры, попытки низвержения её, разоблачения, развенчания, профанации и так далее, в разных формах существовавшие в прошлом, с определёнными социальными движениями, указывая на то, что было бы неправильно отрицать в этом роде тенденции к абстракции, к отрицанию в таком сплошном смысле слова, отрицать в этом наличие известных симптомов какого-то общественного возмущения и общественного протеста. В частности, я указывал и на связь с движениями уравнительно-коммунистического характера, указывал на те исторически известные моменты так называемого абстрактного искусства, искусства, сходного с архаическим, с примитивным, то, что обычно объединяют именем абстрактного искусства (я имею в виду терминологию довольно известного в искусствоведении Воррингера), то, что в некоторой степени возродилось и часто с сознательным и принципиальным стремлением к возрождению прошлого в искус-

стве XX века. Я сравнивал с социальными движениями стихийного характера, которые в силу столь глубоко идущего своего нигилизма по отношению к культуре, по отношению к выработанным культурой и цивилизацией формам культуры и искусства неизменно попадали в ложное положение, которое приводило их к той или другой форме внутреннего кризиса и к катастрофе. Я указывал на первобытно-христианское движение, которое в области культуры привело к тому, что лишь через много столетий возродилась традиция античного искусства, античного реализма и языческой материалистической философии. Указывал и на некоторые другие аналогичные примеры, скажем, на аналогичные движения в эпоху средневековья (движение Савонаролы в Италии), уравниателей в Англии, пуританское движение, движение бабувистов во время Французской революции — движения, отрицавшие всякое искусство, утончённость, артистизм с точки зрения всеобщего равного примитивизма.

Такой недостаток был присущ всем глубоко социальным движениям угнетённого класса. И это было естественно, поскольку культура, цивилизация, искусство, артистизм этой культуры, все её разработанные формы, конкретно сложившиеся, полные жизни формы, в которых полнокровно бился пульс жизни, были определённым отпечатком общественной жизни, они были связаны с классовым обществом и поэтому выступали как ненавистные народу формы развращённости и изощённости высших классов. Это и создавало такое глубоко трагическое положение, при котором возникало иконоборчество, тенденции к искусствоворчеству и к религиозно-табуистическим запретам изобразительных форм, к религиозному

установлению принципа беспредметного, орнаментального, геометрического искусства в некоторых мировых религиях и тому подобное.

У нас я вспоминаю одно пушкинское примечание из «Истории Пугачёвского бунта», как Пугачёв, двигаясь к Казани, застал на берегу Волги немца, астронома Ловица, академика русского, который странствовал там со слугой, и Пугачёв спросил его, «чем барин занимается?». Ему ответили, что он «смотрит на звёзды». «Ну, тогда повесьте его поближе к звёздам», — сказал Пугачёв. Вот такая жестокая ирония истории, в частности, повторилась в известной фразе Фукье-Тенвиля по поводу Лавуазье во время Французской революции<sup>118</sup> и в целом ряде других примеров, которые глубоко трагичны с обеих сторон. Потому что нельзя встать на место такой наивной простоты со стороны народных масс, которые обрушивались на тех или иных представителей культуры господствующего класса, именно потому, что культура эта была связана с классовым обществом. В её симптомах воплощалось всё ненавистное для угнетённых классов, и их стихийно-анархический характер, их простота и их ненависть, угрожавшая выравниванием, сметением с лица земли самой основы, ростков или форм культуры, сложившейся в классовом обществе, — это была глубокая трагедия старых социальных движений. А с другой стороны, без астрономии ведь и социализма не могло бы быть, и без всех тех достижений и форм культуры, которые сложились в классовом обществе, конечно, не мог бы выработаться научный коммунизм. И, стало быть, наблюдение за звёздами Ловица и античная культура, защищавшаяся Юлианом от первобытных христиан, и все

эти примеры — они исторически были также необходимы, заключая в себе своё историческое право, которое могло бы быть познано только с более развитой ступени социального развития.

Недостатком подобных народных стихийных движений и заложенных в них нигилистических, разрушительных тенденций была именно недостаточная конкретность того отрицания, которое направлено было против старого. Недостаточная конкретность эта сказывалась в том, что вместо того, чтобы положить в основу самое существенное, самую основу угнетения человека человеком, гнев обрушивался часто на симптомы, он становился настолько абстрактным, что превращался в ряд отвлечённых нигилистических отрицаний, попытку отвернуться от мира, непризнание всего того, что миру свойственно греховного. Отсюда Иеремиада — отрицание пророком Иеремией подобных форм развитой городской культуры, как они складывались уже тогда на побережье Средиземного моря, и что было ненавистно окружающим эти городские центры нищим племенам. Но отсюда, например, также и те свойственные христианскому нигилизму, те свойственные первобытной христианской литературе гонения на театр, на актёров, всякого рода запреты и всякого рода проклятия по адресу представителей артистического искусства как носителей греха, как угодников сатаны и так далее. Отсюда также такое странное, казалось бы, явление, что народная масса, восставая против феодального угнетения, часто обрушивалась, как это было в XVII веке, на такие сравнительно невинные вещи, несколько не враждебные народу и народной культуре, а, наоборот, необходимые для неё, как театр, что привело к известному



закрытию театра в середине XVII века тоже под углом зрения таких религиозных запретов.

Вообще эти движения носили религиозно-абстрактный характер. Отсюда и те отрицательные течения, направления, которые в них заключались. Причём, надо сказать, что этим мы в гораздо большей степени обязаны буржуазному пуританизму, религии буржуазной скаредности, как Энгельс истолковывал её сущность, нежели библейскому аскетизму, тоже грешившему по этой части.

Так вот, эта ярость, обращённая против внешних симптомов, она часто встречается в прошлом, и вплоть до Толстого с его ненавистью против города, против медицины и науки, всего того, что связано с развитием. Она всегда заключала в себе парадоксальное понимание необходимости конкретности отрицания сложившихся исторических условий и попытку отрицать их абстрактно, с точки зрения моральной, отвлечённой, религиозной и вообще идеалистической критики, чрезмерно обобщающей этот процесс.

Отсюда также и трагедия, заложенная в подобных движениях. У Ленина есть очень интересное замечание по этому поводу в речи на III съезде работников водного транспорта: «Прежние революции гибли именно потому, что рабочие не могли удержаться твёрдой диктатурой и не понимали, что одной диктатурой, одним насилием, принуждением удержаться нельзя; удержаться можно только взявши весь опыт культурного, технического, прогрессивного капитализма, взявши всех этих людей на службу. <Когда рабочие принимаются в первый раз за дело управления и относятся недружелюбно к спецу, к буржую, к капиталисту, который вчера ещё был директором, наживал

миллионы, угнетал рабочих, мы говорим — и, вероятно, большинство из вас говорит то же самое, — что эти рабочие только начали подходить к коммунизму. Если бы можно было строить коммунизм из спецов, не проникнутых буржуазными взглядами, это было бы очень легко, но только коммунизм этот был бы фантастическим. Мы знаем, что с неба ничего не сваливается, мы знаем, что коммунизм вырастает из капитализма, что только из его остатков можно построить коммунизм, из плохих, правда, остатков, но других нет. И того, кто мечтает о таком фантастическом коммунизме, надо гнать из всякого делового собрания и надо оставить в этом собрании людей, которые из остатков капитализма умеют дело делать. Трудности этого дела громадны, но это плодотворная работа, и всякого специалиста надо ценить как единственное достояние техники и культуры, без которого ничего, никакого коммунизма не может быть»<sup>119</sup>. Интересно с этой точки зрения противопоставление нашей революции всем прежним революциям.

Вот что говорит Ленин. При общем характере этой формулы, это очень глубокий, свойственный Ленину, анализ задач социалистической революции. И всё, что Ленин говорил об освоении наследства и о взятии на службу буржуазных специалистов, и о целом ряде других моментов, за что поносили его представители «левого» коммунизма, эсеровщины и прочие представители мелкобуржуазной контрреволюции в России, — эти все требования вытекали из очень глубокого теоретического и философского, если хотите, понимания особенности социалистической революции, пришедшей на смену всем прежним формам социальных движений, трагедия которых заключалась

в их уравнилельно-нигилистической критике, направленной против продуктов культуры, против продуктов сложившейся цивилизации, против форм развивающейся культуры.

Вот это и создавало в прошлой истории то, что за революционными движениями, очень глубокими, направленными против коренных устоев классового общества, следовало сплошь да рядом то, что можно было бы назвать похмельем, в которой за революционной волной следовала эпоха реставрации. И вот такие эпохи реставрации так же, как и эпохи возрождения, были на каждом этапе развития истории, надо лишь понимать всю разницу между эпохой реставрации XIX века и каким-нибудь периодом, следовавшим за временами народного движения в античном обществе, и т. д. Но известные черты сходства в этих обратных движениях, реакционно окрашенных, несомненно, были. И вот эти попятные движения представляли собой такую дань господствовавшей конкретности в её худшем виде, после кризиса абстрактного отрицания.

Итак, вы можете видеть, если вы возьмёте Францию после эпохи революции, как общественная идеология при наличии революционного умственного направления, <... > идёт по такому пути, как это подчеркнуто Марксом в одном письме к Энгельсу, где он говорит, что после Французской революции всё начали рассматривать в средневековом свете<sup>120</sup>. Это первая реакция на Французскую революцию. И это не только какие-нибудь вернувшиеся дворяне, реакционеры из дворянства, но люди, которые отстаивали интересы трудящихся масс. Многие романтики демократического склада, как, например, Сисмонди и другие, характерны тем, что, в отличие от просве-

тителей и идеологов революции XVIII века, взгляд их был существенно направлен в прошлое, на восстановление какого-то конкретного образа однажды уже существовавшего мира.

И вот в этих движениях несомненно уже сказывался надлом абстрактной критики, абстрактный кризис и что можно назвать «путь к подножию креста». Особенно это видно на примере английских романтиков, из которых многие открыто сочувствовали французским и немецким романтикам. Что, например, представляет Фихте со своим «Я равно Я»? Вы знаете, что по обвинению в атеизме и за сочувствие революционной Франции Фихте был лишён кафедры. Откуда его субъективный идеализм? В чём он заключался? Критика у этого немецкого философа получила характер идеалистического обобщения. Критика настолько радикальная, настолько ультралевая, что она не довольствовалась отрицанием определённых форм общественного устройства и жизни людей, тех форм, которые исторически в это время сложились, с их остатками феодального общественного уклада, но шла настолько далеко, что подвергала критике и само существование греховных масс, греховной материи, ставила под сомнение объективность окружающего материального мира. Это была критика материальной жизни вообще, которая неизбежно впадала в мистицизм.

Такие же ультралевого типа поиски мы находим у собственно романтиков. Это очень любопытная страница истории идеологии. Мы найдём здесь также бунтарство в области житейских и нравственных отношений, которые очень и очень напомнили бы нам очень знакомое явление. Взять хотя бы роман

конца XVIII века Фридриха Шлегеля «Люцинда» с его выворачиванием наизнанку типичных этических отношений в семейной жизни и очень любопытными вещами, вплоть до того, что в этой книге есть специальная глава, которую можно назвать «Аллегория нигилиста» или «Аллегория нахальства»<sup>121</sup>. Это то, что нам известно из более поздних времён как «эпатирование буржуа». Так вот этим «эпатированием буржуа» очень грешили немецкие романтики в своём богомном отрицании существующего. И в этом было то, что их весьма отграничивало от Шиллера и Гёте, стремившихся сохранить общую большую линию развития культуры и ни в коем случае не впасть в подобный анархическо-бунтарский тон, свойственный представителям романтической школы. Так вот, весьма любопытно, что при таком крайнем радикализме это романтическое течение очень быстро, в отличие от Гёте и в отличие от Шиллера, у которых мы не найдём подобных реакционных форм, пришло к самым крайним, к самым противоположным формам реакции, и такой человек, как Фридрих Шлегель, стал несомненно <реакционным?> публицистом.

Можно было бы привести целый ряд аналогичных примеров, показывающих, что наиболее крайние течения романтического бунтарства в рамках немецкой романтической школы уже в начале XIX века переменяли фронт, пришли к католицизму, пришли к подножию креста, то есть к раскаянию, к <резиньяции?> в самой консервативной форме, которая приобрела для них мистический характер. Это одно положение.

Второе. Я указывал на то, что и при подобном нигилизирующем абстрактно-отрицательном движении в области культуры, развивающемся под знаком

разворачивания формулировки в обратном направлении и отрицания всех тех положительных форм, которые однажды были признаны когда-то «вечными», развивающемся в форме профанации этих «вечных» положений, развивающемся в каждом из них своё отрицание, свой антитезис, — вот такое движение (которое кажется движением абстрактно-новаторским, движением, создающим что-то совершенно новое, чего никогда раньше не было) всё же всегда заключает в себе восстановление. Даже в этом отвлечённом радикализме <оно> заключает в себе какое-то восстановление прошлого, причём именно такого прошлого, которое лежит глубже всего в исторических напластованиях, которое грубее всего и которое заключает в себе более всего подавляющих, реакционных и рабских духовных флюидов. Вообще немецкий философ Гегель говорил, что всякое движение вперёд есть возвращение к первоосновам. Мы ещё много раз сумеем подойти к этому положению с разных сторон, а сейчас лишь хочу сказать, что и отвлечённое новаторское нигилизирующее движение в истории общественной мысли неизбежно есть тоже какое-то возвращение, тоже есть какое-то движение назад. Как правило, абстрактное новаторство заключает в себе черты примитивизма. Оно выступает против сложной рафинированной цивилизации, и выступает в духе опрощения и возвращения к первобытности и примитиву.

Что касается прежних исторических формаций, то здесь это было совершенно наглядно, поскольку речь шла просто о воспоминаниях и пережитках коммунизма у восставших против цивилизации, основанной на классовом строе, против прогресса в классовом

обществе. Так, например, в античной трагедии вы увидите эту силу первобытного равенства всех, покровительствуемого подземными богами и представляющего неписанный закон древней родовой общины против писаных законов государства, классов, господства мужчины над женщиной и других симптомов, уже исторически прогрессивных в классической форме греческого общественного строя.

Подобные же движения, постоянные в прошлом, в той или иной мере напоминающие сатурналии, о которых я говорил на прошлой лекции, эти формы движения всегда существовали, они существовали как попытка восстановить некогда бывшее равенство всех, как попытка вернуться к социальному примитиву, к всеобщей равной бедности. И в средние века, и в Новое время, будь это в виде идеализации прошлой жизни Адама и Евы, как у секты адамитов<sup>122</sup>, или вообще стремления вернуться к тому времени, когда «Адам пахал, а Ева пряла» — типичная формула восставших крестьян этого периода, XVI столетия. Но идея социального примитива, идея возвращения к первобытной уравнительности и связанная с этим критика изящности и критика рафинированной культуры, она как характерная черта была присуща социальным течениям, глубоко, в радикальном отношении, идущим, но недостаточно, в силу исторических условий, конкретно критических к прошлым формам культуры, против которых они выступали.

Такая тенденция примитивизации присуща вообще даже всему просветительному движению. При всём обращении просветителей вперёд, к прогрессу, ведь все они идеализировали, в некоторой степени, первобытное общество, общество «добрых дикарей», обще-

ство «хороших индейцев» и т. д. В этом роде и пьесы, и стихи, и романы утопические постоянно трактовали этот идеальный мир «папагенус»<sup>123</sup>, таких людей, которые когда-то существовали в невинном состоянии, не зная порока. И Руссо, особенно, является представителем такого примитивизма, тот самый Руссо, который дальше всего зашёл в области политических требований и который сделался знаменем крайних партий во время Французской революции. Он, конечно, очень глубоко, по-толстовски критиковал современную ему дворянско-чиновническую цивилизацию, и критиковал её, во многом, с точки зрения прошлого, во многом с точки зрения ушедшего в прошлое примитивного доклассового относительного равенства, равенства, в лучшем случае, мелких собственников, мелких производителей.

Вообще это особенно видно во французской буржуазной революции, а в прежние времена ещё чаще это выступает в подобных социальных движениях. В прошлом они всегда принимали, если можно так выразиться, консервативно-нигилистическую форму. Эта консервативная форма выражалась в идеализации, например, Иерусалима у Томаса Мюнцера и у анабаптистов во время Крестьянской войны, и в плебейских движениях в эпоху Возрождения, в аналогичных нигилистических упрощенческих тенденциях у английских социальных реформаторов времён Кромвеля, в античных традициях французских революционеров 1789–1793 годов. Всегда для того, чтобы утвердить обновление общества, в прежней истории массы нуждались в той или другой консервативной форме, то есть в прикрытии этого своего плана новаторства тем или другим историческим прими-



тивизмом, <в прикрытии> идеи обновления мира посредством возвращения якобы к доброму старому времени.

Вот такая черта в высшей степени свойственна прошлым общественным движениям. И здесь, до некоторой степени, мы видим, что слабость этих движений, выражавшаяся именно в стихийности их и в незнании того конкретного пути к отрицанию классового строя и к установлению на месте его какого-нибудь нового порядка, более подходящего для народных масс, — это отсутствие научного конкретного понимания в прежние времена приобретало такой открыто примитивистский характер. И в этом смысле то, что мы могли бы наблюдать в пережитках стихийно-анархических форм такого бунтарства, которое Ленин называл «детской болезнью “левизны” в коммунизме», то, что мы можем наблюдать в культурной области, в области искусства, вот в этом направлении последнее 50-летие окрашено несколько иначе. И вот это затуманивает картину, потому что как раз, хотя в искусстве конца XIX и начала XX веков существует некоторое определённое примитивизирующее направление, — вспомните, например, Гогена, Пюви де Шаванна или искусство стилизации в русском искусстве, — всё же в основном новаторское, «левое» искусство развивалось под флагом отрицания традиций. И не консервативная форма была для него характерна, а была характерна вот такая открыто новаторская форма, под сенью которой скрывались всё-таки тоже определённое консервативное содержание и определённый примитивизм.

На этом я хотел бы остановиться наиболее подробно потому, что это обстоятельство часто остаётся затемнённым, затемнённым и неясным, и это способ-



Поль Сезанн. Мадам Сезанн в красном платье. 1888–1890

ствуется многим ложным толкованиям исторической роли того, что у нас называется формализмом, то есть так называемого «левого» формального искусства начала XX века. <Считается, что> именно здесь порывается с прошлым и научным путём разрабатываются новые формы. Поэтому, если нужно вернуться к классическому искусству, к Ренессансу и т. д., то необходимо учесть этот научный опыт литературной стадии новаторского искусства начала XX века. Я против такого взгляда всегда выступал бы, указывая на подпочвенный, примитивный дух, заложенный во всём, — и в современном новаторстве, и в современном нигилизирующем движении, направленном против традиций классической культуры.

И здесь точно так же заложен, и это можно показать на определённых конкретных примерах, скрытый примитивизм. Я не говорю уже о том, что, скажем, например, Матисс в области живописи является примитивистом, и едва ли кому-нибудь придёт в голову сомневаться насчёт того, что таковыми являются и многие его последователи — художники аналогичного типа, в частности, Руссо, например, очень характерен в этом смысле. Все они являются самыми настоящими примитивистами, то есть людьми, которые идеализируют такое радостное освобождение от условностей и груза усложняющей и давящей, омертвляющей цивилизации. Это основное — освобождённые краски, освобождённое движение, примитивные черты, некая грубость и абстрактность, условность трактовки — всё это проникнуто глубоким духом не только отрицания канонизированных и академических форм культуры, но и отрицанием вообще важности и необходимости развития: то, что вы делали, так

сложно, то, чему вы учились в академиях, то, что вы считаете обязательным и правильным, — есть бремя, которое налагается на человека. Чтобы вздохнуть свободно, нужно высвободить стихию в человеке. И несомненно, что такой примитивизм связан часто с элементом стилизации, хотя и неясной стилизации, например, стилизации под какую-нибудь провинциальную фотографию, какой-нибудь смешной портрет во вкусе старомодной дагерротипии, грубый, наивный, инфантильный. Это часто делается образцом для живописи. Или, например, стиль вывесок и в поэзии, и в изобразительном искусстве, примитивность Ларионова и Гончаровой, примитивность Бурлюка. Эта примитивность освобождена от гладкости, которую придаёт жизни культура, от этой внешности, которая кажется столь обязательной, и обращена к первобытной стихии человеческой жизни.

Эта тенденция есть у всех, даже у самых абстрактных художников, таких, которые считаются специалистами по части естественнонаучного оптического разложения формы. Это есть даже у Сезанна, который создаёт какие-то ассоциации архаизирующего типа, и только потому, что он это создаёт, только поэтому всякий, осмысливая его создания, находит в этих идейно сухих произведениях элемент, увлажняющий наше восприятие, иначе это была бы совершенная и чистая нелепость.

Точно такие же реминисценции или такие сочетания, очень отвлечённые и бледные сочетания психологических ассоциаций, имеются и у Пикассо, не говорю уже о «голубом» периоде, но даже и в позднейших формах, в кубизме. Это есть и у беспредметных художников. Если бы здесь не было какой-то попытки зачерп-

нуть или от Японии, или от Китая, или от негров, или от какого-нибудь подобного примитива, они ничего не говорили бы человечески своего. И поэтому я глубоко уверен в том, что научная маскировка всего этого направления в области изобразительного искусства остаётся. Маскировка может быть сознательная или несознательная, но всё же маскировка, и даже индустриальный стиль <...>.

Вы уже не помните, вероятно, в достаточной степени этого, но многие хорошо ещё помнят те времена, когда машины были главным мерилем для многих или, во всяком случае, даже для очень широких кругов художественной жизни, и когда понятие современного индустриализма довлело над художником, ставя его перед задачей: разрешить загадку или погибнуть. Если ты хочешь заниматься тем, чем занимались прежние художники, то ты не современный человек, современный человек не может не заниматься всей той механической жизнью, которая выросла в XIX и особенно в XX веках и является главным предметом созерцания, наблюдения и передачи. Я глубоко уверен, что даже идеал Маринетти, идеальный механический человек с заменяемыми частями<sup>124</sup>, является типичнейшим примитивом. Это индустриальный недумаящий примитив, недумаящий, потому что для него самое существенное — воспевание автоматизма и штампа.

И позвольте от этого как раз на минуту перейти к тому вопросу, которого однажды уже мы касались. Это то, что хотя новаторское «левое» искусство так усиленно борется со штампом и мы получили такое представление — популярное представление, — что нам выбор до некоторой степени предстоит или синтез какой-то: с одной стороны, есть люди, которые зара-

жены банальностью, они, например, хорошо умеют писать сапоги, но они незадачливы в области художественной формы. А другие абсолютно абанальны, и у них главное заключается в том, что они отрицают штамп и свободно формируют искусство на той активной художественной основе, которую они себе приписывают. Обычно мы или признаём эти течения, или мы их в таком виде получаем, как две однобокие крайности, или мы становимся на точку зрения одной из них, или же мы, наконец, считаем, что нужен какой-то синтез в определённой пропорции из тех и из других, так как одни в одном отношении хороши, другие же дают новое в отношении формы и в отношении подобного новаторства. И вот, мне кажется, всё-таки, что само противоположение не выдерживает критики, потому что если мы обратимся к тому, что связано с этими новаторскими тенденциями, с этой критикой банальности, с отрицанием всякого штампа, то мы увидим, что продуктом и результатом этих движений является добровольное подчинение штампу и даже, если хотите, идеализация автоматизации, штампа и автоматике в этой области. Это есть своеобразный, несомненно, примитивизм сознательного типа и потому гораздо более ядовитый, как мне кажется, чем простой примитив. Если человек просто по неграмотности и по недостатку культуры примитивен и следует известной банальности, это, по моему мнению, менее ядовито и менее вредно, нежели сознательное проповедование и прокламирование банальности как вывод из всего развития художественной формы.

Я перед лекцией вспомнил происшедший недавно случай. В печати, это было, по-моему, в «Правде», была такая весёлая статья: «Поэзия Николая Панова».

Я не мог в «Правде» разыскать, у меня есть вырезка из «Литературной газеты». А вы помните эту историю? Там медовый месяц или даже медовый день, медовые сутки изображены, ночь влюблённых, и эти влюблённые, между прочим, обмениваются мнениями и выясняют некоторые свои взгляды на разные предметы. Причём выясняется, стало быть, что этот дяденька — главный герой этой любовной эпопеи — оказывается, по определению девушки, «скучным рефлексирующим нытиком», и она его изобличает следующим образом (здесь характерен тон):

Язвы капитала оголяя,  
 Метод ленинизма применять  
 Сам же ты учил меня, гуляя,  
 Новой жизнью увлекал меня.  
 Сколько времени уча и споря,  
 Этим для меня и был ты мил,  
 Ты приоткрывал мне, — Боря, Боря, —  
 Непонятный и огромный мир.

Он пытается уладить конфликт, но...

Но горячие мужские губы  
 Не находят мягких женских губ.

И она вполне логично резюмирует:

Ты же обыватель!  
 Прочь катись ты,  
 Единица ты, — и ты отпет.  
 Настоящие пропагандисты  
 Нас ведут дорогами побед.

Я не помню, как это критиковалось в «Правде», но в «Литературной газете» это критикуется как проявление крайней вульгарности и примитивности<sup>125</sup>. Но, товарищи, ведь это же глубокая ошибка. И если Панову это кажется глубоко оскорбительным, то он глубоко прав, потому что он настолько культурен, чтобы понимать, что так, собственно говоря, не могут рассуждать. Ну, бывает, какая-нибудь уж такая девушка, чересчур увлекающаяся профсоюзным работником, которая может говорить таким языком со своим возлюблённым (*смех*), бывает, конечно, но это же намеренный лубок, это, конечно, намеренный примитив, это не примитив, а примитивизация. Он так нас понимает, он старается перевоплотиться в наше с вами придурашливое сознание, мы для него примитивы. Он смотрит на нас извне и <...> как поэт старается понять и нас с вами как людей такой несложной психики, людей весьма автоматического способа размышления, употребляющих такие штампы даже в личных разговорах, и вообще некий такой социальный лубок. Так вот, это, конечно, не примитив, конечно, не неграмотность, конечно, не простая вульгарность, а удвоенная, возведённая в квадрат. А кроме того, нечто гораздо более ядовитое, потому что здесь из-под этого штампа, принимаемого добровольно, перед которым преклоняется художник, из-за этого штампа выглядывает его гримасничающая физиономия, его некоторый оставленный для себя остаток чуть-чуть иронии, оттенок скептицизма для понимающих людей, для тех, кто понимает его подражание лубку, тот, конечно, по его мнению, не станет его обвинять в том, в чём его на страницах «Литературной газеты» обвинили.



Меня спрашивают: «Не думаете ли Вы, что Кумач представляет тип современного примитива?». Я так не думаю. Я думаю, что Кумачу можно поставить в вину ряд недостатков, касающихся такой известной примитивности в прямом смысле слова, то есть недостаточной культуры и недостаточного вкуса. В смысле, сознательного, принципиального художественного эстетизирующего примитивизма, то, несомненно, он этого не представляет. Но есть достаточно явлений у нас, и они связаны как раз с теми людьми и с теми течениями, которые развивают всё то, что у них есть на почве такого иронического отношения к Лебедеву-Кумачу и аналогичным явлениям. У них как раз есть нечто, что можно назвать примитивизмом и сознательным надеванием на себя известного штампа. Ну, тут мне попались такие стихи Кирсанова:

Тук, тук, тук,  
Шип, шип, шип,  
Турк, турк, турк,  
Сиб, сиб, сиб.

Видите ли, он воспекает Турксиб<sup>126</sup>... (Смех.)

И Лебедев-Кумач воспекает Турксиб, и можно им сказать, что они воспевают примитивно. Но, может быть, людям с большой культурой, с большим вкусом не закрыта дорога к тому, чтобы перевоспитать Лебедева-Кумача в этом отношении. И это не так трудно, надо прямо сказать. Но делать из этого вывод, что, скажем, подобного рода искусство, которое заключает в себе... Ну что? Как сказать? Что оно в себе заключает? Что, кроме того, что мы видим в Лебедеве-Кумаче, заключает в себе это воспевание Турксиба? То же

самое, что и в случае с Пановым: какой-то эстрадный характер, эксцентричный характер, но и что-то внутреннее, скрытое от непосредственно воспринимающего эту иронию, что-то ещё своё, что остаётся за пределами этого. Человек искусственно, от некоего пресыщения предстаёт перед нами в нарочито вульгарной форме. Эта тенденция не свойственна поэтам типа Лебедева-Кумача. И поэтому я и говорил в прошлый раз, что я предпочитаю такого рода поэзию. Вы должно быть, поймёте как следует, что я имею в виду. Я имею в виду как раз то обстоятельство, что недостаток культуры и недостаток вкуса — вещь такая, которую можно с течением времени исправить или другие исправят. Это нечто такое, что проистекает от развития или недостатка развития культуры. Другое же дело очень ядовитое, заключающее в себе весьма какую-то мертвящую и отрицательную стихию, сознательно культивируемую вульгарность, сознательный нажим на <...>.

У меня в жизни был один любопытный случай такой, наблюдение. Я как-то сидел в театре Мейерхольда<sup>127</sup> и смотрел пьесу, не помню уж какую, где были всякие эксцентрики и была невероятно забавная акробатическая история, много шуму, гаму, крику, но необычайно дешёвые эффекты, дешёвые с точки зрения большой требовательности. Это давно было. И вот я сидел и внутренне, — по такому свойственному мне в те времена обычаю всё это я горячо принимал, — я сидел и внутренне негодовал, и вдруг я услышал сзади радостный смех. Я обернулся — сидит красноармеец со своей подругой и смеётся. И я начинаю над этим фактом призадумываться, и я пришёл к такому выводу, что для этих людей, которые, может быть,

в первый или во второй раз попали в театр, не существует того, что в «левом» театре за скобками было, что у них было себе на уме. Для них это не от пресыщения забавно. Они воспринимают это просто как клоунаду, просто как весёлую буффонаду, развлечение, не сознавая ещё того, что за этим в действительности скрывается в качестве замысла со стороны того человека, который это создаёт, со стороны художника. Это, несомненно, так, и поэтому сплошь и рядом создаётся очень и очень большая трудность, так не часто и не всегда разгадываемая, трудность различения действительного лубка, действительного несовершенства, действительного недостатка, примитивности с подобными примитивами от избытка, с подобными рафинированными примитивами и искусственным лубком, которые имеются. И надо сказать, что в последнее время это настолько перемешалось, что довольно трудно разобрать, что где.

Ещё случай вспоминаю. Я говорил вам, что группа писателей Балтфлота «<... >» отменила большие прописные буквы и знаки препинания. И у нас в начале революции, когда «Рукопожатия отменяются» было популярным лозунгом, между прочим, была и такая тенденция — писать и печатать без прописных букв и без знаков препинания. Причём любопытно, был один писатель из матросов, который действительно воплощал такой лихой анархистский стиль. Он вообще писал без заглавных букв, без знаков препинания потому, что он действительно и не умел этого делать, он этого ещё не знал, но возле него очень быстро образовалась целая школа, которая проповедовала в этом глубокий смысл: «Подумаешь, правописание, которому нас учили когда-то! Всё это —

принадлежность мещанства. Пора всё это отменить, всё, чтобы средние буквы в строке были больше, чем начальные, печатать вкривь, печатать вкось, словом, разрушить этот штамп». И мне это, товарищи, как раз как-то вспомнилось, пришли на память эти несколько случаев, потому что они указывают на известное, если хотите, совпадение, но по разным причинам.

Вот те стихи, которые я прочёл вам, эти стихи Кирсанова, когда он будет их с притопыванием и приплясыванием исполнять, они могут понравиться в такой аудитории, где не выработаны ещё вкус и культура<sup>128</sup>. Но <это может быть воспринято и> христианской общиной, и каким-нибудь утончённым гностиком позднеримским, который воспроизводит риторические фигуры со смакованием изящных греческих слов. Вот такой формализм на исходе культуры, с одной стороны, и известный недостаток культуры со стороны поднимающегося нового слоя людей, это часто может создать такую неясность и такую путаницу, из которой трудно, будто бы, на первый взгляд, выбраться, но выбраться необходимо. И отделить их друг от друга нужно, потому что недостаток культуры есть вещь, которая исправима и обязательно должна быть исправлена и исправляется. И история показывает, что как раз с того момента, с того времени, как я сделал это наблюдение в театре Мейерхольда о вкусах народных и потребностях театра, огромный прогресс произошёл и в смысле требовательности, и в смысле понимания. Но если этот недостаток культуры есть исправимый недостаток, есть нечто такое, что не заключает в себе вредного острия, то делать из этого философию, сознательно примитивизироваться, сознательно вульгаризовать, как это сплошь и рядом делают, к сожалению

нию, люди, <которые> далеко не такие уж простачки, чтобы они так думали и так чувствовали, как они пишут, — это как раз уже плохо.

И вот я вспоминаю известные литературные выступления великого князя Святополка-Мирского. Неужели он был уж так примитивен, что стоял от чистого сердца на той позиции, что Пушкин был подхалимом к царю и написал он «Евгения Онегина» для того, чтобы специально нравоучение своей супруге преподнести<sup>129</sup>? Неужто он был так примитивен? Нет. Мы теперь знаем, его дальнейшая судьба известна, он в данном случае действовал провокационным образом. Это служило средством засорения и было подстроено той средой, в которой он действовал и в которой он работал<sup>130</sup>.

А сколько людей, которым нельзя предъявить такого политического обвинения, людей, хотя бы по внешним данным не примитивных, например, профессор Мокульский в Ленинграде? Его можно считать в душе примитивным, но он всё-таки не примитивен по количеству знаний, по образовательному цензу. Но почему же такой человек и другие многие старые профессора формалисты, искушённые в литературе и знавшие очень много, почему они писали такие вульгарно-социологические глупости? Неужели только из страха, чтобы их кто-нибудь не проработал? Да нет, со вкусом, со смакованием они писали, что Мольер в «Мнимом больном», говоря о врачах, заботился о гигиене и санитарии восходящего буржуазного класса<sup>131</sup>. Потому что у них была идея сознательной вульгаризации, сознательного вульгаризирования. Они думали, что это необходимо, они считали, что это есть последний крик культуры. Последний крик культуры состоит

именно в том, чтобы отказаться от всякого научного критицизма и особо сложных каких-нибудь философских, теоретических и прочих понятий. Вы обязаны унаследовать от прошлого, доработать какую-нибудь глупость, считая, что это есть выражение нашего времени, это есть современность, это есть выражение нашей эпохи, это есть то, что нужно пролетариату, и т. д.

Вот такого рода сознательная вульгаризация, сознательный штамп колоссальный вред приносили нам всегда, начиная от эпохи Пролеткульта<sup>132</sup> и через вульгарную социологию и до настоящего времени, потому что и сейчас, конечно, это не исчезло. И вы понимаете, почему я предпочитаю человека, не бог весть какого профессора, который остался от старого кадетского времени, который, не мудрствуя лукаво, будет перелагать совокупность знаний, в известной степени не затрагиваемых глубоким методологическим анализом, но передаваемых хотя бы как знания, как школьные знания, как школьные дисциплины, систематические знания. Конечно, это гораздо лучше, чем когда какой-нибудь человек берёт на себя претензию перевоплощаться в точку зрения пролетарской культуры и стилизоваться под такого синемблужника в синем комбинезоне и с одинаковыми подбородками и с одинаковыми головами рабочих, как это изображали на плакатах, — и переварить то, что ему известно из тех же источников.

Или, например, школа и педагогика. В школе у нас долгое время было много беспорядков. Было, действительно, незнание знаков препинания и часто ещё и сейчас есть, и этот недостаток культуры, недостаток преподавателей, слабое развитие требовательности,

целый ряд таких элементов — это вещи устранимые, и их необходимо устранять. Но что, между прочим, мешало устранить эти вещи долгое время? То ложное доктринёрство, которое эту неграмотность, это нарушение правильности школьной работы возводило в принцип, подводило под это «левый» экспериментаторский характер, делало из этого принцип, боролось со старой школой как со штампом<sup>133</sup>. И вот почему я в этом смысле стою лучше за те формы проявления культурной работы вообще и просветительной деятельности в широком смысле слова и художественной в частности, которые хотя школьно, хотя культурно-исторически, как угодно, но передают известный минимум просветительного материала, на основе которого уже народ и учащиеся наши пойдут дальше и сумеют, конечно, углубить это настолько, чтобы из этого вышли настоящая наука, настоящее искусство, настоящая поэзия. Вот что, мне кажется, является здесь необходимым при оценке.

Здесь мне задали такой вопрос: «Вы утверждаете, что литература Лебедева-Кумача отличается примитивизмом, но почему тогда его произведения являются народными в полном смысле слова, почему его произведения любимы публикой? Ведь только подлинное искусство может стать народным».

Это очень растяжимое понятие — народное. Но ведь мы пели очень различные вещи. Мы пели, например, «Сергей поп, Сергей поп...»<sup>134</sup>. Я пел это и считал это правильным, и это было в своё время ступенью, и я не сомневаюсь в том, что напишут ещё такие песни, которые отодвинут песни Лебедева-Кумача, создадут песни, несомненно, более отвечающие современности. Если сам Лебедев-Кумач напишет это, пожалуйста,

я буду только приветствовать, это моё хорошее мнение о нём только укрепит. Но вообще стоять на точке зрения, что народность Лебедева-Кумача — такая же народность, как народность Пушкина или Толстого или народность такого великого писателя, который глубоко народен потому, что он представляет собою глубоко совершенное искусство, — это, по-моему, явное преувеличение. Я думаю, что сам Лебедев-Кумач отверг бы тот венец, который ему в этой записке преподносится<sup>135</sup>.

Тут мне другую записку дали, что «не думаете ли Вы, что Лебедев-Кумач и Кирсанов — это две стороны одной и той же медали?». В какой-то мере, как явления параллельные, возникшие вместе и обладающие каким-то недостатком, они являются двумя сторонами одной и той же медали. Но я уже говорил, по какой причине я одну сторону совершенно определённо предпочитаю другой стороне.

Можно мне другое, более серьёзное возражение сделать, которое заключается в том, что к чему говорить о таких вещах, которые уже давным-давно прошли, о том, что сейчас никто в таком нигилистическом духе не рассуждает. И Кирсанов, и Асеев скажут, что они уважают Пушкина, и Пушкин был новатор, и в этом сходство между ними... (Смех.)

Ради нашего завтра сожжём Рафаэля,  
Растопчем искусства цветы...<sup>136</sup>

Конечно, таких дикарей Карлштадтов сейчас уже в такой чистой форме не сыщешь. Но когда мы обращаемся к тому, как и каким образом происходит освоение наследства, что именно восстанавливается и как



восстанавливается, каким образом от абстрактного отрицания происходит движение искусства к конкретному, каким образом восстанавливается показ вещей на новой основе, — короче говоря, как преодолевается вся эта «детская болезнь “левизны”» в искусстве, то тут мы увидим, что главный и коренной вопрос заключается как раз в том, что без действительного устранения этой болезни, без устранения её остатков и её сознания не может быть и действительно конкретного, действительно реалистического искусства, иначе получается неизбежно род ложного синтеза. На основе остатков «ультралевого» искусства XX века, так называемого формализма, в соединении с гражданскими требованиями нашего современного общества, в соединении с общественными требованиями рабочего класса неизбежно должен возникнуть род ложного синтеза. Направлять это — дело вкуса, дело тончайшего разбора. Тут нельзя так огульно сказать: вот это плохо, а это хорошо. Это дело, наконец, отбора, длительной борьбы. Но несомненно, что задачи всего нашего периода являются правильными: настоящий и подлинный переход от абстрактного к конкретному, настоящий синтез элементов, которые мы сами выработали, переработали и взяли из старой культуры.

Подлинное восстановление вещи, а не искусственное её восстановление. А между тем в искусстве XX века, даже просто за пределами нашей страны, мы видим много примеров того, что подобной борьбой в прежней истории была реставрационная логика, которая следовала после абстрактного отрицания. Это логика реставрации худшего некритического позитивизма, сменяющая некритичность идеализма, она свойственна формалистическим течениям и тенден-

циям, и она была свойственна им в довоенные времена почти с самого же начала, то, что я сейчас говорил о подражании лубку, о подражании примитивной фотографии. Это примитивная вещь. Это художники изображали в конце XIX века, это тогда уже существовало как тяга к примитиву, как тяга к новому штампу, к новому закруглённому восстановлению и некоторым образом возвращению к средневековью.

И если у Ван Гога мы в письмах находим идею восстановления «святого лика», идею восстановления «Нового <...>», где художник возвращается к той округлённости и неделимости, которые были силой средневекового художника, если Гоген зовёт нас на Таити, и если есть попытка на пустом месте возродить догматический идеал, разрушенный критикой, то особенно сильно это звучит в послевоенное время, когда возникают буржуазные тенденции, которые восполняют божемный нигилизм, используют экстремистские течения в искусстве, в поэзии, в синдикалистском течении для того, чтобы заключить это в определённые рамки, для того, чтобы создать идею восстановления идеалов, восстановления культуры, восстановления общества в той его реакционной, утилитарной форме, как это сплошь да рядом можно наблюдать в западноевропейских капиталистических странах.

Это очень и очень ещё старое явление. Вспомните хотя бы в 1922 году уже прокламировавшееся восстановление, начало созидания, которое мы находим в одном страшно «левом» органе, в литературном журнале «Вещь», издававшемся Ильёй Эренбургом и художником Лисицким. Эта идея на Западе приобрела специфический оттенок идеологии периода относительной стабилизации капитализма, «новая

вещественность»<sup>137</sup>. Она по замыслу своему означает: вещи, которые были уничтожены, разложены на элементы, теперь должны быть лабораторным путём вновь скристаллизованы. После разложения и анализа наступает синтез. Мы должны получить мир новых вещей. И в платформе «Вещи» это точно говорилось, между прочим, так: «Мы присутствуем при начале великой созидательной эпохи. <Конечно, реакция и мещанское упорство сильны повсюду... Но все усилия староверов могут лишь замедлить процесс строительства новых форм бытия и мастерства. Дни разрушений, осады и подкопов — позади. Вот почему “Вещь” будет уделять минимальное количество бумаги борьбе с эпигонами Академий. Отрицательная тактика “дадаистов”, столь напоминающих наших первых футуристов довоенного периода, мнится нам анахронизмом, пора на расчищенных местах строить. Мёртвое само умрёт, пустыни же требуют не программ, не школ, но работы. Теперь смешно и наивно “сбрасывать Пушкиных с парохода”<sup>138</sup>. В течении форм есть законы связи, и классические образцы не страшны современным мастерам. У Пушкина и Пуссена можно учиться — не реставрации умерших форм, а непреложным законам ясности, экономии, закономерности.

“Вещь” не отрицает прошлого в прошлом. Она зовёт делать современное в современности. Поэтому нам враждебны непосредственные пережитки вчерашнего промежуточного дня, как-то: символизм, импрессионизм и пр.».>

Далее идёт идеология конструктивизма: <«Основной чертой современности мы почитаем торжество конструктивного метода. Мы видим его и в новой

экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве.

“Вещь” за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но организующее её»<sup>139</sup>.>

Вот что можно назвать полным поворотом на 180 градусов в этом же самом формалистическом движении. Тенденция оборотиться к классикам, оборотиться к восстановлению вещей, причём оборотиться очень своеобразно. Характерно, что они берут Пушкина и Пуссена.

Пуссен — великий художник, но художник, у которого большую роль играет условность. Известно, что Пикассо после аналогичного своего поворота и отказа от кубизма совершил переход не к кому иному из старых художников, как именно к Энгру, к такому художнику, у которого наибольшая холодность, наибольшая отчуждённость, наиболее безжизненно выражен догматический идеал красоты, догматический идеал формы. И Пуссен здесь тоже не случайно. Бывшие футуристы, совершившие аналогичный поворот на 180 градусов, превратились в неоклассиков, которые в удивительно мёртвых формах старались воспроизвести новую *вещь*, новое тело, новую форму, теперь сложенную из этих формальных элементов.

У нас формализм взялся за Пушкина, и из этого сложился весь ленинградский пушкинизм. Я не спорю, что при этой работе было кое-что открыто и было кое-что полезное сделано, но неизбежно, что исходный пункт таков, что сейчас, читая продукцию этого ленинградского пушкинизма, мы удивляемся, как всё это далеко от настоящей поэзии, далеко от существа, от поэтической сердцевины, от того, что было в Пушкине. Всё это есть: сначала разъят труп поэзии на части и затем





Никола Пуссен. Четыре времени года. Лето. 1660–1664



из этих частей опять пытаются что-то сложить, но то, что складывается из этого по методу Шкловского и его более учёных последователей, то, что складывается из этого, это вовсе не живой, не действительно исторический Пушкин и вообще есть не то, что полагается, а это, если хотите, — неоштамп. Это попытка как-то оборотиться и почерпнуть из старого самые догматические, холодные, безжизненные элементы старого.

Чтобы объяснить, что я имею в виду, я лучше обращусь к областям архитектуры и подобным вещам. Известно, что уже в конструктивизме архитектурном, который засорил наши города таким количеством отвратительных зданий, долженствующих символизировать индустриальную эпоху, уже в нём были сильны тенденции, в которых был силён догматизм, то есть подчинение индивидуальности обществу, миру.

Кроме того, в конструктивизме была подчинена личность безликому началу. Отсюда поэма мёртвых линий и отвлечённые египетские формы, отсюда и философия даже, которую проповедовали <вульгарные?> социологи, о том, что социализм и вообще индустриальная эпоха есть нечто подобное страшно старому Египту. Новый средневековый город подчиняет личность абстрактной общине.

И когда теперь мы видим всюду применение классических систем, можно ли сказать, что вся эта ложно-формалистическая школа прошла бесследно для нашей архитектуры? Я глубоко уверен в том, что, к сожалению, до сих пор сказывается ещё целый ряд отрицательных элементов, проникнутых самой определённой ложной философией, ложной философией, скрывающейся в любом орнаменте и в любой колонне. Потому что, товарищи, философия существует не



только в книгах, а она существует и в зданиях, и в картинах, и в различных предметах вещественного мира. Так вот, когда я вижу здание, в котором художник или архитектор, ранее вдохновлявшийся идеями индустриального догматизма, теперь, классицизируя, берёт из прошлого такое нагромождение форм, которое свойственно было лишь барочным типам в искусстве, когда он нагромождает это, <страдая?> ли мраморной болезнью, или какой-нибудь иной аналогичной детской болезнью, для того, чтобы создать эфемерность по типу «хлеба и зрелищ», скорее римскому, чем греческому, скорее барочному, чем ренессансному, — то мне ясно, что в идейном смысле этот человек не есть тот идейно воспитанный марксист-ленинец, которого нам нужно иметь во всех областях нашей деятельности и нашей практики.

А человек думает, конечно, в глубине своей души так: «Раньше мы всё отрицали, раньше у нас была революционная полоса, сейчас мы стали мощным государством, мы имеем такую могучую армию и ведём очень значительную внешнюю политику, мы должны иметь красивую столицу, мы должны, одним словом, восстановить и взять из прошлого для осуществления задуманного все те элементы, посредством которых можно эту отвлечённую мощь, этот облик большой подавляющей сильной культуры передать и заставить почувствовать человека, который на это смотрит». Вот это, мне кажется, ложно заданная мысль. Какая-то барочность, какие-то иногда чуть ли не вавилонские элементы встречаются в архитектуре, далеко не вытекающие из лозунга овладения классическим наследством. И вот уже наблюдаются усталые голоса. Читаешь иногда так, что многие архитекторы, освоив и овладев

классическим наследством, дошли до того, что они уже чересчур много берут из классики, а нужно это как-то дозировать, соединить в известной пропорции. Это неправильно потому, что из настоящей классики мы взяли ещё очень и очень мало. Даже многие здания, которые частью рабски следуют классическим канонам, многие такие здания по пропорциям, по основным элементам прямо противоположны классическим формам. Берут иногда внешние элементы.

Ну, возьмём, скажем, такое известное одно здание, как здание американского посольства Жолтовского, здание, в котором колонны служат простенками между окнами и где элемент ордера настолько громоздкий, что является противоположностью замыслу тонкого строения всего здания. Можно ли сказать, что архитектор Жолтовский взял из классического наследия слишком много и поэтому здание как-то плохо и нужно как-то умерить эту дозировку? Это было бы ложным заключением; наоборот, нам нужно идти как раз по пути взятия из классического наследия подлинной классики, подлинно живого, того, что лежит между красотой архаики и модернизмом, того, что находится в самом центре художественного знания прежних эпох, того, что создано в качестве истинной силы художественного развития человечества. В этом смысле мы ещё далеко не добились нужных нам результатов именно потому, что сплошь да рядом восстанавливаем не то, что нужно восстанавливать, и берём не там и не то, что нужно брать. А <восстанавливаем> по внешней аналогии, которую внутренне ложно воспроизводим чисто внешними признаками, внешней реставрацией, реставрацией именно такой, которая не может ни осуществить



Жилой дом на Моховой улице в Москве. 1933–1934.

Архитектор И. Жолтовский.

Вверху: общий вид застройки Манежной площади. Внизу: главный фасад



Фрагмент главного фасада



Капитель полуколонны главного фасада

<подлинную классику>, ни исключить из себя эти какие-то ядовитые и разлагающие элементы<sup>140</sup>.

Позвольте мне привести ещё один литературный пример. Вам известно, как мы высоко ценим традицию патриотизма в прежней русской истории и как хорошо, что после того, как такие люди, как Шкловский и подобные, выворачивали всю эту традицию наизнанку, а другие ставили «Богатыри»<sup>141</sup> и тому подобные иронизирующие над патриотическими штампами пьесы, как хорошо, что, наконец, осознана необходимость придерживаться этой классической русской народной традиции. И как хорошо, что мы понимаем, что гордость нашим прошлым не есть что-то такое постыдное, а наоборот, есть нечто великое и всячески достойное. Но плохо то, что, например, те же самые люди, которые некоторое время тому назад поступали совсем наоборот, пишут иногда такие вещи. Вот ещё недавно писали такие потрясающие по вульгарному восстановлению стиля какого-нибудь Союза городов<sup>142</sup> или патриотических марок 1914 года<sup>143</sup> <вещи>, как Шкловский писал в каком-то из своих произведений (простите, что я всё время его припутываю, но он весьма характерный в этом отношении автор). Он характерен потому, что он создал, например, в романе «Русские в начале XVII века»<sup>144</sup> такой образец конструктивно-патриотического восстановительного романа, потому что это основанное на внутренне нигилистически пустой экспрессионистской историчной «левацкой» подоснове преклонение перед всеми решительно элементами, которые прежняя история создавала.

И такая карикатура на действительный патриотизм, она заставляла его осовременивать прошлое,



Патриотические почтовые марки. 1914

там и немцы, и японцы, и другие действовали в этом романе, и это именно производит впечатление такого ложного конструктивизма.

Таким же недостатком отличалась и картина «Александр Невский»<sup>145</sup> потому, что это есть как раз синтез экспрессионистской «левацкой» истории уже с таким восстановлением старого, уже такой опять-таки стилизацией под правительственные трафареты прежней официальной патриотики, что неизбежно должна была получиться ложная формула, и она, по моему мнению, всё-таки получилась.

И вот сейчас, кстати, говорят, что в журнале «Знамя» (в котором не так давно печаталось такое произведение, как Вишневского «Мы, русский народ»<sup>146</sup>, тоже очень ложное в этом смысле произведение, искусственного характера, тема, изображавшая войну 1914 года задним числом в патриотическом духе, несмотря на все пораженческие лозунги большевизма, которые должны быть известны каждому из истории партии и из ленинских статей того времени), вот в этом журнале сейчас напечатана повесть «Адмирал граф Шпее». В том журнале, где ещё не так давно в таком ухарски-кузнецком духе излагались идеи народного патриотизма в 1914 году против немцев, тут печатается произведение некоего Вебера «Адмирал граф Шпее», являющееся апофеозом германского флота в эпоху мировой войны. Описывается с таким вкусом, как этот адмирал в своей треуголке шествует, и с такой героизацией, что такая вещь с гораздо большим основанием могла бы быть помещена не на страницах нашего журнала, а на страницах какого-то другого журнала<sup>147</sup>.

Частью это смыкается. Есть, если хотите, два рода халтуры. Есть наивная халтура, которая проистекает



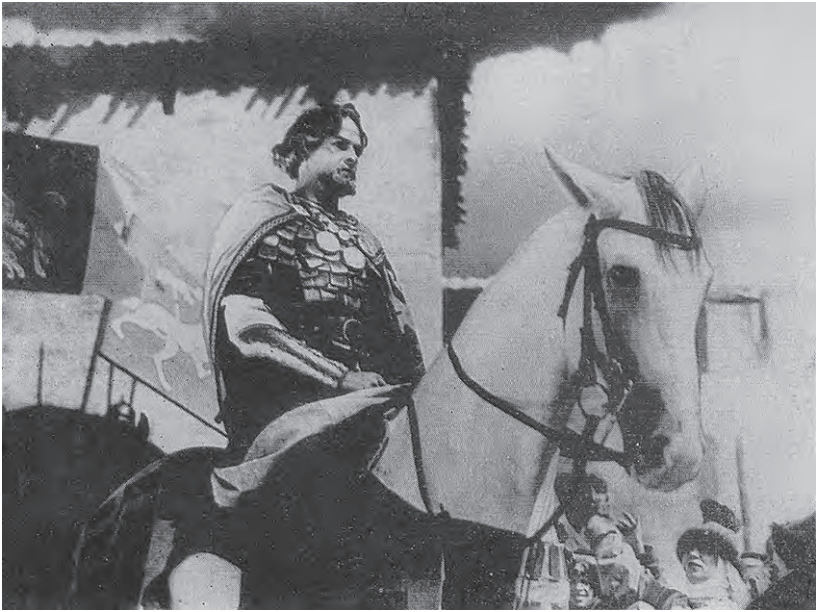
оттого, что человек недостаточно ещё сознательно к этому относится, и есть такая халтура, которую иногда называют конъюнктурщиной. Это, собственно, не халтура, потому что это не всегда является прямым несчастьем, это есть принципиальное непонимание художником задач внешнего оформления произведения, где задачей мастера является обрамлять и обрабатывать и делать оживлённее этот штамп, и чем вульгарнее штамп, тем это лучше, потому что он берёт его в абсолютно примитивном духе, без всякой серьёзной идейной основы. Это потому, что во всех движениях и поворотах, которые прошла наша внешняя политика (и нужно это соответствующим образом понимать), это сохраняется при всех изменениях, какие были, какие есть и какие возможны в дальнейшем. Между тем у людей подобного типа есть только одна идея. Эта идея есть идея сознательного подчинения определённому моменту, причём, главным образом, по линии такого преувеличения момента отвлечённой мощи, преувеличения момента восстановления элементов, взятых из прошлого. И вот это, мне кажется, есть род такого сменовеховства<sup>148</sup>, скрытой сменовеховской идеологии, которая иногда ещё встречается в искусстве, и связана она с наследием подобных формалистических тенденций прошлого очень и очень сильно.

Если хотите, здесь очень сложная, но, безусловно, форма классово-борьбы. Она в идеологии существует и будет продолжаться, потому что дело идёт о том, каким путём этот синтез осуществляется, что брать из прошлого, что восстанавливать, какие элементы? Идёт ли речь о патриотизме, или идёт ли речь о красоте старой формы. Ибо там, где люди исходят из формалистической нигилистической позиции, там



Афиша к фильму «Минин и Пожарский». Режиссёр Вс. Пудовкин. 1939. Кинотеатр «Колосс» находился в Московской консерватории, которая вынуждена была из-за материальных затруднений использовать Большой зал под один из крупнейших довоенных кинотеатров Москвы

С. 203. Кадры из фильма «Александр Невский». Режиссёр С. Эйзенштейн. 1938. В главной роли — Н. Черкасов



они восстанавливают наиболее архаическое, наиболее условное, то, в чём больше всего выражена была идеология рабства, идеология подчинения. Там они восстанавливают то, что действительно устарело, и то, что не нужно восстанавливать. Вот что характерно, и это есть как раз ложный синтез.

И здесь мы не можем пройти мимо реакционного использования нигилистической теории, созданной в условиях XX века современностью на Западе. Не могу пройти мимо того, какую роль это сыграло в формировании идеологии некоторых буржуазных партий, провозглашающих утилитарное буржуазное устройство. Нельзя забывать, что из этих форм и из этих идей возникла доктрина, итальянская доктрина <stato forte, сильного государства?>, идея новаторства и победы молодости над старостью. Так прямо выразилось и так и вошло в систему современных буржуазных партий и целый ряд других аналогичных явлений и аналогичных представлений, в частности, представление о новой реставрации, где, по выражению Стефана Георге, «господин снова будет господином, и подчинение дисциплине снова восстановится в прежнем виде»<sup>149</sup>.

И вот эта идеология современной реставрации, она-то как раз и является основным, по моему мнению, культурным врагом нашим. Идея, которая в какой-то форме не может не проскользнуть, не может не появиться и по эту сторону нашей границы, поскольку мы находимся в капиталистическом окружении, и это есть то современное зло, современная форма влияния буржуазного общества, с которой нам необходимо бороться. Вот почему я так много остановился на нигилизирующем формализме. Вы помните,

что начал я с вопроса о развитии истории искусства и литературы в XX веке и показал вам, что от теории формализма в настоящее время произошёл поворот к новой философии искусства на спекулятивно-идеалистической основе и к попытке создать новую такую систему категорий, новый догматизм, новую «эстетику сверху».

И вот это является тоже параллельным явлением к тому, что происходило и в области изобразительного искусства, и в области общественной мысли, и что создало в настоящее время две, так сказать, группы, две формы, очень характерные для нашего времени. С одной стороны, наше коммунистическое движение культуры, подъём культуры в огромных массах и на этой основе воссоздание и революционно-критическая переработка всего лучшего, подлинно классического наследия и, с другой стороны, псевдоклассика или псевдоархаика, псевдомонизм — мировоззрение, которое представляет нам в дальнейшем развитие буржуазного искусства, буржуазной мысли последнего времени.

Вот почему так необходимо следить за тем, чтобы эта грань, так мало заметная, не была перейдена, нарушена, следить за тем, чтобы развитие наше в этом смысле происходило в действительно нормальном направлении. Здесь всё важно: важны очень маленькие оттенки больших явлений и оценки небольших явлений и небольших людей, сравнительные их оценки — всё это очень важно, если это вытекает из правильных общих принципов.

Жаль, что должен прервать мою лекцию, потому что я уже все сроки превзошёл, а мне нужно уезжать. На этом разрешите закончить.



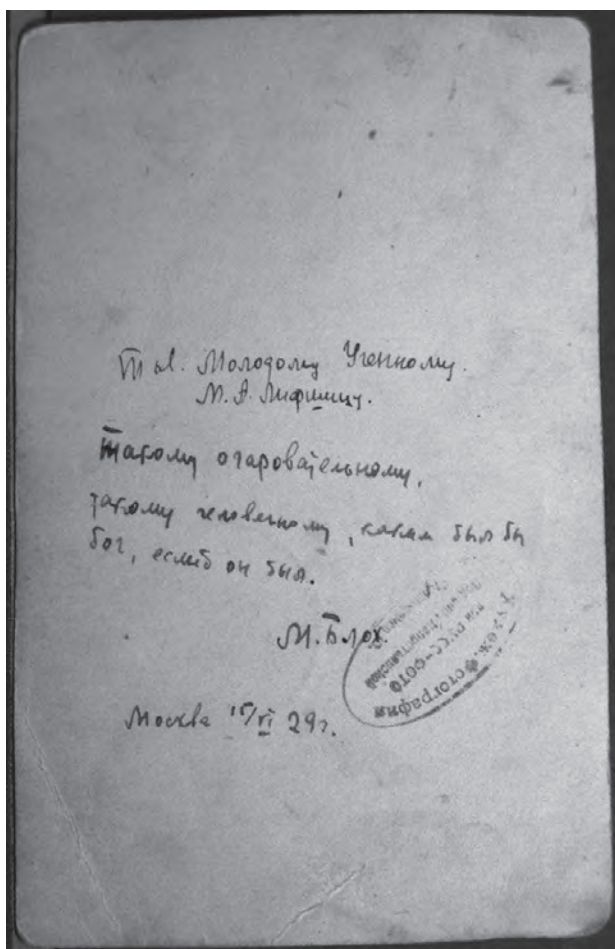


Михаил Лифшиц. 1925



Михаил Лифшиц, 1929

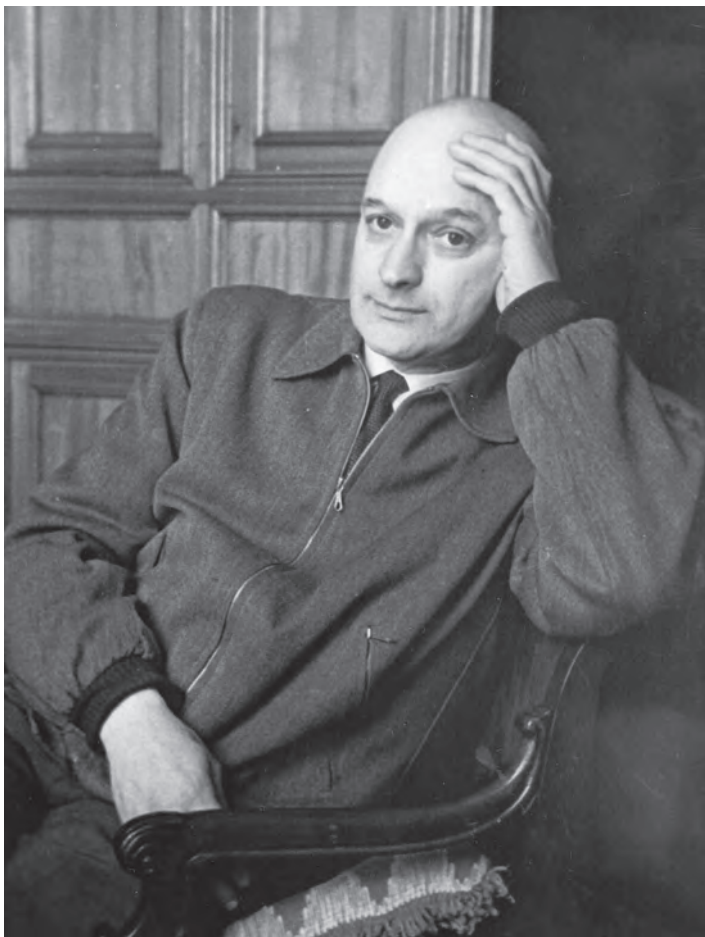




На оборотной стороне сохранилась надпись, принадлежащая, по воспоминаниям дочери Лифшица Анны Михайловны, сотруднице одного из московских издательств, поклоннице Михаила Александровича: «Тов. Молодому Учёному М.А. Лифшицу. Такому очаровательному, такому человеческому, каков был бы бог, если б он был. М. Блох. Москва. 15/VI 29 г.»



Михаил Лифшиц, 1945



Михаил Александрович дома. 1974–1976.  
Фото Лидии Яковлевны Рейнгардт



Михаил Александрович в Доме ветеранов кино в Матвеевском.  
Начало 1980-х





## ПРИЛОЖЕНИЕ

## Н. Дмитриева Конспекты лекций М.А. Лифшица. 1938–1939

Нина Александровна Дмитриева (1917–2003), историк искусства, была студенткой ИФЛИ в конце 1930-х годов. На вопрос о самом сильном впечатлении от учёбы в институте она ответила: «Лифшиц».

В настоящем издании публикуются её конспекты лекций Лифшица, обнаруженные в одной из папок его архива. Приводим фрагмент письма Н. Дмитриевой, адресованного вдове Лифшица Лидии Яковлевне Рейнгардт. Из этого фрагмента ясно, что Лидия Яковлевна хотела подготовить лекции к публикации.

22 мая 1989

Уважаемая Лидия Яковлевна!

Насколько я понимаю, тот курс, который Михаил Александрович начал читать в 1940 году (и не окончил), мыслился им как более развёрнутое теоретически и обогащённое исторически повторение курса, прочитанного в 1939 году (который я конспектировала). Даже, может быть, не повторение, а нечто новое, хотя на тех же философских основаниях и с той же целью: создать марксистскую теорию искусства, свободную от вульгарно-социологических деформаций.

Главные свои тезисы, в предварительном виде, он изложил уже в лекциях 1939 года, и, как мне кажется, даже в моём кратком конспекте они достаточно ясно прочитываются. По-моему, это неплохой конспект: в нём нет языка Лифшица, его манеры изложения, многое опущено, но главные мысли сохранены.

Приступая к курсу 1940 года, М.А. начал гораздо более издалека. Он начал с того, почему вообще нужна теория искусства, и показал, что установка на чисто эмпирическое изучение истории искусства себя не оправдывает: она порождает эклектические методы исследования, основанные на клочках когда-то бывших и изживших себя теорий. Обзору этих теорий и критике, очень остроумной, их эклектического использования посвящена лекция от 8 октября 1940 года, стенограмма которой занимает 43 страницы на машинке (вероятно, тут не одна лекция, а больше, может быть, две). Вот этот текст я, как могла,



выправила. Но здесь та трудность, о которой я Вам уже говорила: цитаты пропущены, собственные имена перевернаны. Здесь я ничего сделать не могу. Правда, имеется ещё текст на двенадцати страницах, озаглавленный «Лекция первая», — он представляет собой литературную переработку лекции от 8 октября, вернее, её первой части\*. В этом тексте всё вполне грамотно и цитаты на месте. Можно предположить, что М.А. сам приступал к редактированию, т. е., собственно, хотел заново написать свой курс на основании стенограмм. Но этими двенадцатью страницами, где одна цитата из «Шагреновой кожи» занимает несколько страниц, дело и ограничилось.

Следующие лекции развивают отдельные положения первой, и только где-то в конце М.А. подходит к тому, с чего предыдущий курс начинался — к критическому анализу Каутского, Меринга, Плеханова и т. д. А до самого основного — до изложения своих собственных идей, связанных с марксистской эстетикой, как он её понимал, он в этом курсе дойти не успел, помешала война...

*С уважением, Н. Дмитриева*

\* Мы приводим этот текст в наст. изд. — см. с. 272–279.

## 20 декабря 1938

Одно из основных положений марксистской теории: бытие определяет сознание. Но этой формулой не исчерпывается всё богатство форм сознания и все оттенки отношений субъекта к среде. В применении к теории искусства положение это требует дальнейшего развития. Энгельс неоднократно указывал, что оно является не универсальной отмычкой, а лишь руководящей нитью<sup>150</sup>.

Этот вопрос разрабатывался (главным образом в 1890-х гг.) Лафаргом, Каутским, Плехановым и Мерингом. В той или иной мере всем им было свойственно одностороннее, схематическое понимание данной формулы, что впоследствии привело к вульгарной социологии.

Абсолютизация экономического детерминизма имеет своим следствием отрицание объективной истины, отрицание возможности дать научную картину мира. Если самосознание всегда и всецело определено экономическими условиями, то, стало быть, ими ограничено и самосознание исследователя, а значит, он не может претендовать на объективную истинность своих выводов.

На самом деле это не так. Какая роль принадлежит самосознанию и как примирить его с зависимостью сознания от экономического фактора? Лафарг вообще не даёт ответа на этот вопрос. У Каутского встречается мысль о самостоятельном развитии идей. Ленин сочувственно цитировал в книге «Что делать?» то место из сочинений Каутского, где говорится, что социалистическое сознание не вытекает само собой из классовой борьбы, а привносится извне представителями буржуазной интеллигенции<sup>151</sup>. С точки зре-

ния Лафарга и Плеханова, эта мысль противоречит марксистской теории, Ленин же считал её справедливой. Это не значит, что можно отождествлять взгляды Каутского и Ленина. Дальнейшее развитие Каутского, как известно, увело его от марксизма. Но ещё и тогда, когда он стоял на марксистских позициях, он выдвигал своё положение о самостоятельном развитии идей как ограничение материалистической теории «в пользу здравого смысла». Тенденция, характерная для деятелей II Интернационала: урезать, ограничить материалистическую теорию, доказать, что она распространяется не на все области познания. У Богданова эта тенденция доходит до утверждения, будто наша социальная теория является лишь условностью, принятой для упорядочения получаемых ощущений.

В связи с проблемой взаимоотношения экономики и сознания встаёт вопрос о том, как следует представлять себе историю науки, историю развития научных идей. Почему некоторые научные идеи в течение многих веков находятся в забвении, а затем вновь возникают (напр., учение об атомах)? Существует какая-то несомненная связь между познанием природы, естествознанием и познанием общества. Для того, чтобы могло развиваться учение об атомах, нужны были определённые исторические условия: естествознание тоже не может быть вынесено за скобки истории. Каутский не прав, рассматривая мышление как биологический акт и сужая, таким образом, сферу действия исторического материализма. По его мнению, сущность художественной формы или научной теории историко-материалистическому методу недоступна: последний лишь констатирует изменчивость этих категорий<sup>152</sup>.

Вульгарная социология шла по стопам Каутского, исключая из своего рассмотрения художественное своеобразие мастеров, изучение их биографий и пр., признавая только изучение «средних типов». Логический вывод отсюда: развитие художественного творчества и науки идёт независимо от развития общества, развития экономики, каким-то особым путём. Материалистический метод, следовательно, недостаточен для объяснения различных форм сознания, в первую очередь искусства. Он ограничен, во-первых, тем, что дано природой, — эстетической способностью, мыслительной способностью, во-вторых — теми индивидуальными формами, в каких эти способности проявляются. В таком виде «материалистическая» позиция Каутского, в сущности, ничем не отличается от позиции философов-идеалистов. Почему в Англии XVII века особенно развивалась драма? Почему именно Шекспир был её гениальным представителем? Каутский откровенно признаётся, что не может ответить на эти вопросы с помощью историко-материалистического метода<sup>153</sup>.

Гегель в «Феноменологии духа» рассматривает вопрос о влиянии среды и делает ряд проницательных диалектических замечаний. Влияние среды несомненно. Но результат влияния определяется не только тем, что влияет, но и тем, на кого влияет. Влияние может быть воспринято, но может и не быть воспринято: это в значительной мере зависит от субъекта. Белинский очень неодобрительно относился к так называемой французской школе критики, которая старалась объяснить всё творчество писателя различными внешними влияниями. Такая критика не может вскрыть сущность художественного произведения,

она принимает его «художественность» как некую данность. Но суть дела в том, что понятие «бытия» не исчерпывается понятием «среды».

Каутский разделял «материальные условия производства» и «материальные интересы». Сознание, говорит Каутский, зависит не от материальных интересов, но от материальных условий. Полемизируя с философом-идеалистом Белфордом Баксом, Каутский говорит, что бескорыстие, самоотверженность (например, христианских мучеников, идущих на смерть) объясняются не материальной заинтересованностью, а зависимостью от материальных условий: в данном случае условия были таковы, что порождали протест против среды; отсюда добровольный отказ от жизни, то есть от этой среды<sup>154</sup>.

Каутский здесь использует двусмысленность понятия «среды». (Есть ли это нечто, что нас создало и породило, частью чего мы сами являемся, или это нечто, находящееся вне нас.)

Другое положение Каутского: объективная истинность, объективная ценность рождается тогда, когда интересы данного класса совпадают с интересами необходимого развития (пример: революционная буржуазия). Это более верное положение. Но как определить, какие интересы класса совпадают с интересами исторического развития, а какие являются своекорыстными? Рождается ли истина в том случае, если своекорыстные интересы класса не совпадают, а случайно соприкасаются с интересами исторического развития? Очевидно, нет. И напротив: иногда истина рождается не от совпадения, а от ощущения разлада с тенденциями исторического развития. Например: социальные корни романтизма — разлад с действительностью, тем не менее романтизм имеет реальные позитивные

завоевания. А деятельность Бисмарка в Германии, при всей её реакционности, совпадала с интересами необходимого развития; тем не менее деяния Бисмарка не породили никакой реальной духовной ценности, никакой истины.

*Очевидно, не всё то, что совпадает с интересами необходимого развития, есть истина. Но истина всегда рано или поздно становится необходимостью.*

Следующий тезис Каутского: существует некий объективный нравственный закон, стоящий над историей. Общественные деятели должны обладать особыми «социальными инстинктами и добродетелями». Есть два мира: один — подчиняющийся законам экономического детерминизма, другой — не подчиняющийся этим законам, мир свободы. Пытаясь остаться на позициях материализма, Каутский называет эти миры миром прошлого и миром будущего. В первом царит причинность — причина влечёт следствие. В мире будущего — обратный порядок: сначала ставится цель, то есть следствие, потом уже осуществляются поступки, направленные к этой цели. В этом пункте Каутский окончательно переходит к идеализму. Утверждается существование двух истин: научной и практической. Первая базируется только на изучении прошлого, к которому применима только социология; вторая имеет в виду также и будущее и обладает свободой оценки (мнимой свободой). Это положение сводится к защите права на иллюзию (иллюзию свободы). Нравственный идеал рассматривается как категория необходимая, но противостоящая науке<sup>155</sup>.

## 26 декабря 1938

Как ставится Каутским проблема искусства? Решающим фактором признаётся разнообразие ощущений, богатство оттенков духовной жизни человека. При этом чем человек «ближе к природе», тем сильнее его эстетические способности. Развитие цивилизации отдаляет человека от природы, нивелирует и ослабляет духовную жизнь.

Такая постановка вопроса не нова. Каутский хочет придать ей материалистическую базу. Цивилизация, по Каутскому, сама из себя рождает средства, при помощи которых человек восполняет пробел в своём духовном мире, искусственно создаёт себе то разнообразие ощущений, которого ему, в силу материальных условий, не хватает. Такими средствами являются наука и, главным образом, искусство. Искусство защищает современного человека от однообразия жизни, хандры, скуки, создаёт видимость душевной гармонии<sup>156</sup>.

Подобные теории имели хождение ещё в XVIII веке. Зерно истины в них было: действительно, буржуазное развитие налагает на общество печать стандартизации, монотонности, благодаря чему уже невозможны такие непосредственные и сильные формы художественного творчества, как поэмы Гомера. Художник в буржуазном мире поэтому, как правило, противопоставляет себя обществу.

Однако теория Каутского отражает действительность в кривом зеркале. Она разрывает действительность на мир природы и мир человека, с его нивелирующей цивилизацией. В результате Каутский приходит к неразрешимому противоречию между идеалом и жизнью, сознание противопоставляется бытию.

Каутский говорит дальше, что, несмотря на антагонизм между экономическим прогрессом и эстетическими возможностями людей, их эстетические потребности продолжают развиваться и даже растут вместе с прогрессом.

Итак, признавая противоположность сознания бытию (экономике), Каутский спорит с материалистической теорией отражения.

В качестве примера Каутский указывает на творчество Ибсена. Этот писатель является порождением экономической действительности, и в то же время он бунтует против неё. Каутский полагает, что это закономерно: дух, хотя и порождён материей, но враждебен ей. Вывод отсюда — пессимистический, ибо материи всё же принадлежит примат и потому борьба духа против неё является только самообманом.

Значение Меринга как марксиста несравненно больше значения Каутского. Однако его эстетические теории страдают почти такими же недостатками.

Меринг — чрезвычайно темпераментный критик-марксист, не утративший в то же время лучших традиций революционно-демократической критики. Отсюда его интерес к биографиям деятелей искусства, разоблачение легенд, связанных с ними («Легенда о Лессинге»). Слабым пунктом Меринга было опять-таки неверное толкование формулы «бытие определяет сознание», однобокое сведение её к экономическому детерминизму.

Позиция Меринга выявилась в дискуссии о том, является ли этика, нравственность чисто классово-категорией. Меринг прямо заявляет, что каждый класс имеет свою собственную мораль и, следовательно, каждый класс по-своему прав<sup>157</sup>. Между тем из учения



Маркса-Энгельса это не вытекает. Какой-то объективный критерий существует. Даже из положений самого Меринга напрашивается вывод, что мораль угнетённого класса выше морали эксплуататоров.

Исследование Меринга о Лессинге<sup>158</sup> показывает, что в отдельных случаях Меринг поднимался до широких исторических обобщений. Он утверждал, что Лессинг, будучи идеологом поднимающегося бюргерства, принадлежит не только бюргерству, но в первую очередь передовому классу — пролетариату, ибо его творчество имеет и общечеловеческое значение. Но Меринг боится расширить, обобщить этот вывод.

## 2 января 1939

Плеханов. Перед научной эстетикой Плеханова вставали следующие вопросы:

1. Какова роль критика, пишущего об искусстве? Должен ли он указывать искусству путь? Заключается ли наука об искусстве только в генетическом исследовании истории искусства?

2. Что нужно учитывать в первую очередь как предмет истории искусства? Следует ли разграничивать произведения различной художественной ценности, не безразлично ли это для истории?

3. Каков критерий художественной ценности, если всякое произведение является в одинаковой мере продуктом определённых общественных условий?

Разрешая эти вопросы, Плеханов не зашёл в тупик, подобно Фриче и Шулятикову. Но всё же его социологическая теория не может нас удовлетворить. Она отодвигает в сторону концепции Добролюбова и Белинского. Плеханов дал критику просветителя

Добролюбова и в значительной мере идеалиста Белинского, но он не использовал всего богатства, заключённого в их теориях.

Например, Плеханов разбирает воззрения Добролюбова на Островского. Добролюбов утверждает, что истины достигает тот писатель, который соотнобразуется с естественными устремлениями народа, отделяя их от искусственных. Плеханов, считая этот взгляд наивным, не замечает его активной положительной стороны — стремления к объективной истине. Плеханов противопоставлял «публицистической» критике Добролюбова «научную», согласно которой категория «должного» совершенно исключается. Но в этой абсолютной «научности» кроется большая опасность.

Полемизируя с Писаревым, Плеханов даёт блестящую характеристику отношения Пушкина к «черни». Но, с другой стороны, Плеханов выступает против искусства для искусства, за искусство для общества, и считает, что просветители с их взглядами на утилитарность искусства были закономерным явлением, так же, как закономерен был и Пушкин. Таким образом, социологическая теория встаёт как бы над борьбой мнений, не задаваясь вопросом об объективной истине. Получается не анализ законов искусства, а лишь объективистское объяснение различных точек зрения на этот вопрос.

Но как же должен действовать ныне живущий художник, чем он должен руководиться? Остаётся в силе первый вопрос (о задаче критики). Плеханов так отвечает на него: эстетические установки и художника, и критика определяются средой, следовательно, когда критик выходит за пределы научной объективной эстетики, он не может претендовать на обладание

истиной. Ему, как и всякому, свойственны пристрастия, зависящие от среды, в которой он существует. Он, критик, может дать ценные исследования в том случае, если интересы его среды (класса) совпадают с тенденцией прогрессивного развития. В этом случае «пристрастия» могут помочь выяснению истины.

Плеханов преувеличивает значение социально-психологической обусловленности сознания (статья «Герцен и крепостное право»). Одними «влияниями среды» нельзя объяснить ни Герцена, ни Толстого. Эпоха требовала такого писателя, как Толстой, но из личной биографии Толстого никак нельзя объяснить, почему именно он им стал.

### 20 февраля 1939

Перед наукой в настоящее время стоит задача — развивать и конкретизировать марксистское учение о соотношении сознания и бытия. Социология Лафарга, Плеханова, Меринга была, как мы видели, неверным, односторонним развитием принципа экономического детерминизма. Бытие отождествлялось со средой, что неправильно.

Лафарг находился под большим влиянием философа Вико, который считал эпоху цивилизации эпохой упадка героики. Примитивные общества, по мысли Вико, были героичны, хотя и отличались грубостью нравов. Абсолютная истина, полагает Вико, лежит где-то в стороне от исторического развития. В реальной жизни её нет, но она существует как идеал. Предполагая в идеале наличие абсолютной истины, Вико не отказывается от оценок с позиции этой идеальной истины. Лафарг же вовсе отказывается от оценок.

Приближался к верному, стихийно-диалектическому решению вопроса Чернышевский, говоря о различных идеалах красоты у аристократии и крестьянства, а затем намечая некий положительный их синтез.

Плеханов, критикуя просветителей, сам отвечает уклончиво на коренные вопросы эстетики. Старый вопрос: что выше — красота природы или красота, создаваемая человеком? Плеханов отвечает на него так: в определённую эпоху общество, утомлённое городской жизнью, обращается к природе и начинает остро ощущать и ценить её красоту. Но это не ответ на вопрос. Так же уклончиво отвечает он на вопрос, является ли искусство самоцелью или оно должно быть поставлено на службу обществу? Плеханов ограничивается тем, что объясняет, почему в известные периоды менялись точки зрения на эту проблему. Такой метод не выходит за рамки социологии искусства — и только социологии.

Характерно различное отношение Плеханова и Ленина к творчеству Толстого. Плеханов, руководясь своим методом, принимает за основу классовую принадлежность Толстого, его среду — дворянство, и отсюда делает соответствующие выводы. Напротив, Ленин определяет сознание Толстого как зависящее не от узко понимаемой среды, а от бытия в более широком смысле. Ленин связывает идеологию Толстого с идеологией крестьянства, и его выводы противоположны выводам Плеханова.

Социологическая теория сводится к теории символов, знаков среды, которыми наделяется психоидеология художника.

Вульгарная социология (Фриче, Богданов, Шулятиков) доводила положения плехановской социоло-

гии до решительного отрицания всякой объективной истины. Плеханова вульгарные социологи критиковали с ультралевой позиции. В политике аналогию им представляют анархо-синдикалисты, напр. Сорель (теория «социального мифа»).

Категория стиля в вульгарной социологии имела главное значение, поглощая всё остальное. Это понятно: ведь «стиль» — нечто нейтральное по отношению к истине, позволяющее отвлечься от поисков её.

Метод вульгарной социологии складывался из двух элементов:

1) «расшифровывание» художественного произведения, то есть установление его социальных причин (пример: «разоблачение» Шулятиковым якобы империалистических тенденций у Леонида Андреева<sup>159</sup>);

2) закон отмежевания: историческое развитие рассматривалось как цепь сменяющих друг друга явлений, причём каждое явление — антитеза по отношению к предыдущему. Отсутствовало понимание развития искусства как единого целостного процесса, направленного на поиски истины.

## 27 февраля 1939

Метод исследования искусства сейчас часто бывает компромиссным: вначале даётся краткая историческая справка, затем идёт вторая, совершенно независимая часть — формальный анализ. Последний, как правило, никак не связан с первой частью. Историко-социологическое вступление обычно носит отвлечённый характер, не претендует на непосредственную связь с творчеством исследуемого художника, а лишь рассматривается параллельно с ним, в самом поверхностном

соотношении. Иначе говоря, в методах исследования господствует эклектизм. Рассматриваются социальный и формальный моменты. В первый входит нахождение социального эквивалента творчеству художника. Во втором анализируется его «мастерство» как нечто самодовлеющее, имеющее самостоятельную ценность и независимое от социального смысла. Таким образом, понятие мастерства оказывается абстрактно противопоставленным историческим, социальным законам. Причём эпитет «великий» прилагается к самым различным явлениям.

Мы же должны научиться объяснять все особенности индивидуального таланта его бытием.

Если высшим ценностным критерием является реализм, то что он такое? Говорят: реализм — типическое изображение действительности. Однако лучшие произведения мирового искусства отражают не столько типическое, сколько индивидуальное. Егор Булычов не является типичным купцом, Джоконда не является типичной флорентийской дамой.

Далее говорят: реализм должен быть идейным, художник поэтому вправе идеализировать и романтизировать свой предмет. Но это право, по-видимому, может опираться лишь на свойства объективной реальности. Права субъективной идеализации художник-реалист иметь не может.

Далее: искусство пользуется образами. Но известно, что величайшие художники — Пушкин, Бальзак — часто предпочитали простые способы выражения так называемым образным.

Так что всевозможные нормы, выводимые теоретиками, оказываются, на поверку, весьма условными категориями; нередко они даже мешают живому раз-

виту искусства, загоняя его в эти схемы. Изучение искусства не должно направляться на поиски каких-то новых норм.

*Между «что» изображено и «как» изображено существует тесная диалектическая связь, и то, как изображено, всегда определяется тем, что изображено.* Всё воплощённое в искусстве имеет корни в объективной действительности. Таково исходное положение для изучения искусства, если мы хотим преодолеть дуализм, разрыв между его социальной и формальной сторонами.

Понятие «реализм» возникло впервые в XIX веке. Сначала его понимали так, как понимал Курбе: по возможности точное, иллюзорно убедительное изображение обычной повседневной жизни. Ни ренессансных мастеров, ни Рембрандта Курбе не считал реалистами. Впоследствии такое представление о реализме значительно изменилось, приобрело более широкий смысл. Мы считаем реалистическими и философские сказки Вольтера, и сочинения Свифта, и, наконец, народный эпос. Каким же образом объединяются понятием «реализма» столь различные вещи? Обычно, чтобы объяснить это, рассматривают реализм как некий процесс — от меньшего к большому умению в изображении реальной жизни.

## 2 марта 1939

При таком понимании реализма в Пушкине, например, выше всего ценятся те элементы, которые потом развила «натуральная школа», как-то: вульгаризмы языка и пр. Но, конечно, подлинная ценность Пушкина не в этом, и не в этом заключается его реализм.

Подобная же схема — поиски «зачатков реализма» в любом произведении, представляющем для нас ценность — распространялась и на изобразительное искусство (напр., «зачатки» реализма находят в русском искусстве XVIII века и в древнерусском).

Эта схема неверна уже потому, что мы не наблюдаем нарастания «реализма» (в узком смысле слова) от более примитивных созданий к более сложным. В действительности многие примитивные художники часто изображают видимый мир более чувственно, более точно, чем мастера новой эпохи (как точны и скрупулёзны картины Ван Эйков!). У художников Нового времени чаще можно констатировать новый взлёт условностей в изображении мира.

Несостоятелен также тезис Плеханова: реализм там, где исполнение совпадает с замыслом, а примитивные искусства якобы отличаются несоответствием исполнения замыслу. На самом деле различные этапы развития искусства связаны с различными этапами мировоззрения. Все «несовершенные» искусства вполне совершенны в своих границах, и в этих границах их исполнение вполне соответствует замыслу. Именно в самом замысле коренятся все особенности художественного произведения, в том числе те, которые с нашей точки зрения оцениваются как несовершенные.

Реализм, абстрактно понятый, может перейти в свою противоположность, то есть в отсутствие реализма. К этому приводит точное, протокольное изображение. Оно ведёт к разбросанности, мелочности, наконец, и к субъективности. Происходит разложение формы, как это было в импрессионистической живописи. То же в литературе: вырождение реализма сказалось, например, в произведениях Джайса.



Понимание реализма как полного иллюзионистического сходства — наиболее упрощённое. Оно иллюстрируется известными анекдотами — о птицах, клюющих нарисованный виноград, и пр. Таков, например, 4-й стиль помпеянских росписей, основанный на полной иллюзии, на обмане зрения. Значит, как раз в этом, примитивно понятом, «реализме» присутствует, прежде всего, обман — обман зрения, обман чувства. Его нет в произведениях таких художников, как Джотто или Рублёв.

Пример. Важный закон изобразительного искусства — перспектива. Художники, впервые открывшие её, увлекались новизной перспективных решений, подчёркивали и поэтизировали применение перспективы. Но в дальнейшем наблюдается некая реакция, подсознательный протест против непогрешимо правильной перспективы. В произведениях больших мастеров почти всегда она так или иначе нарушена или замаскирована: горизонт или поднят слишком высоко, или, наоборот, опущен, и т. д.

Другой пример: светотень, доведённая в XIX веке до фотографической точности, перестаёт создавать впечатление рельефности, тогда как преувеличенное, опозтизированное «сфумато» у Леонардо или необычное освещение у Рембрандта создают реальность и рельефность изображения.

Иногда «примитивное» изображение, основанное на наивно-реальном восприятии, бывает более правдивым, чем прозаически-точное изображение в новом искусстве, вооружённом оптическими знаниями.

Всякое техническое усовершенствование, всякое научное завоевание в искусстве является шагом вперёд и поднимает искусство на новую ступень. Но дове-

дённое до прозаической крайности, оно часто вытесняет очарование наивного, примитивного сознания и превращается из достоинства в недостаток.

Очарование примитивного искусства иногда проявляется вопреки его примитивности, но не менее часто — благодаря ей.

### 3 марта 1939

Итак, понятие реализма нельзя сужать до простого соответствия изображённого изображаемому. Это понятие включает ряд сложных мировоззренческих элементов. Произведения, полные вымысла и фантазии, часто заключают в себе большую жизненную правду.

Маркс, говоря о непреходящем очаровании греческого искусства и называя древних греков «нормальными детьми»<sup>160</sup>, под детьми «ненормальными», умничающими, обладающими искусственной зрелостью, понимает те элементы примитивных искусств, которые могут напомнить о реализме XIX века. Не эти элементы интересны. Интересна своеобразная (хотя бы и детская) форма каждого искусства. Таким образом, иногда «недостатки» оказываются выше иных достоинств.

Тем не менее, отсюда нельзя сделать вывод: всё реалистично в своём роде. Нельзя преклоняться перед примитивностью как таковой; нельзя противопоставлять её всякому образованию как более здоровое начало. Каковы бы ни были достоинства, связанные с неразвитостью, сама по себе неразвитость никогда не является положительным фактором.

Правда в искусстве — не то же самое, что формальная правдивость изображения, но это не значит, что

последняя исключает правду. С этой позиции следует относиться к так называемому «натурализму». Искусство 2-й пол. XIX века (хотя бы передвижников) не может считаться реалистическим потому только, что оно точно передаёт форму вещей, но и нельзя, на этом основании, отрицать его реализм. Реализм может проявляться в нём не благодаря внешней, формальной правдоподобности, а несмотря на неё.

Многие художники 2-й пол. XIX века сумели превратить в подлинное искусство серую, обыденную жизнь «мещанина во фраке». Поэтому «серый тон» живописи имел своё оправдание, хотя он и не заслуживает подражания сам по себе, как самодовлеющая художественная форма. Лучшие из таких произведений не воспроизводят пассивно жизнь «мещанина во фраке» и не дают простую карикатуру на неё, а поднимаются над нею силой поэзии, юмора, вообще каким-то высоким углом зрения самого художника. При этом условии и проза обладает своей поэзией.

Какая правда заложена, например, в «Сказке о рыбаке и рыбке»? Это мысль о том, что ненасытность богатых должна иметь границы, то есть это правда народная, правда социальная. Есть правда-истина и правда-справедливость. Реализм требует не только первой, но и второй. В самой действительности много лжи, поэтому подлинный реализм отражает не вообще действительность, а её правду. Реализм произведения зависит не от того, как изображено, а от того, что изображено, то есть какие стороны жизни художник сумел избрать, чтобы нагляднее показать правду.

Достоинство формы всегда вытекает из достоинства содержания. Нельзя говорить: такой-то художник слаб по форме, но силен по своей идеологии, или нао-

борот. У Плеханова есть верное замечание: девушка может петь об утраченной любви, но скряга не может петь об утраченных деньгах<sup>161</sup> — то есть ложное содержание не может быть воплощено в высокой художественной форме.

На это могут возразить, что в художественных произведениях постоянно изображаются отрицательные явления и лица. Но такие явления и лица, при всей своей негативности, должны представлять собой значительную величину, а не простое отсутствие положительной величины.

### 8 марта 1939

Привычное общее положение: правдивость и сила изображения зависят от художника и только от него; художник обязан прекрасно изобразить объект, но что это за объект — безразлично. Это неверно. Первостепенную важность имеет выбор художником объекта.

В мировой литературе значительное место занимает изображение пороков, преступников, вообще «демоническое»; наиболее яркие образы — именно демонического характера. Нередко порок противопоставляется добродетели как нечто более живое, многообразное и даже притягательное. Бальзак считал труднейшей задачей создание образа привлекательного и вместе с тем добродетельного героя.

У многих живописцев мы наблюдаем тягу к дисгармонии, своеобразную эстетику безобразного.

Вывод из всего этого: безобразное может быть предметом искусства, может представлять художественный интерес. Но для этого существует необходимое условие: «безобразное» должно обладать реальной вели-

чиной, иметь значение. Нечто совсем безразличное и пустое не может быть предметом искусства. Впрочем, самые ничтожные мелочи могут представлять собой большое, серьёзное явление. Пример: тематика Зошченко. Другой пример: Обломов. Основная его черта, его линия поведения — полное бездействие. Однако роман Гончарова насыщен действием. Потому что обломовщина, несмотря на свою видимую мелкость, являла собой значительную и опасную силу.

Художественное *отражение* чего-либо является ничем иным, как результатом *отражаемости* объекта.

Из того, что отрицательные персонажи должны обладать значительностью, иногда даже величием, не следует делать вывода: искусство, значит, лишено критической, бичующей силы. Пример: Егор Булычов. Сам Булычов — несомненно отрицательная фигура, ибо за ним стоят тёмные силы. Однако Булычов — очень значительная величина, как и многие отрицательные персонажи Горького. Это сильные характеры, искажённые движением истории, превращённые в ненормальные наросты на дереве жизни. Менее глубокий писатель не решился бы наделить умом и характером отрицательное лицо. Горький же, делая это, добивается положительного результата: читателю становится особенно ясным то позитивное начало, отклонением от которого является данный персонаж.

Чтобы предмет был достоин изображения, он должен в самом себе заключать определённый *смысл*.

Всякий предмет может служить предметом изображения — при условии, если найден такой *аспект*, в котором он этот смысл приобретает (см. письмо Гёте к Шиллеру).

### 9 марта 1939

«Утраченные иллюзии» Бальзака развивают тему, во множестве вариантов развивавшуюся и Пушкиным, и пушкинской плеядой, и многими другими писателями. Тему своеобразного нового дон-кихотизма, разбитых жизнью иллюзий. В ней отражалось действительное состояние общества. Всё человечество в ту эпоху утрачивало юношеские иллюзии. Это была духовная драма всего человечества, которая отражалась и на судьбах отдельных индивидуумов. Не будучи аллегорическим, роман Бальзака, таким образом, имеет широчайший социальный смысл.

Так же показателен «Евгений Онегин». Личные отношения Евгения и Татьяны, развитие этих отношений имеют общий, общественно-нравственный смысл.

Все эти примеры показывают, какое огромное значение приобретает обычная житейская ситуация, если она взята в должном аспекте.

Мастерство художника, владение формой вырастает из самого материала изображения и определяется выбором материала. Образность произведения создаётся не различными риторическими фигурами, не попытками живописать словами, но самой темой, самим материалом (см. разговор Гёте с Эккерманом о стихах сербской поэтессы<sup>162</sup>).

О Толстом.

### 14 марта 1939

Добролюбов о задачах художественной критики: по отношению к большому сложившемуся писателю неуместна педантическая критика, выискивающая недостатки и указывающая, как их преодолеть. Задача кри-

тики в том, чтобы разобраться в творчестве писателя, как оно есть и какую пищу для размышлений даёт. «Реальная критика» (термин Добролюбова) относится к произведениям большого писателя так, как если бы это были явления действительной жизни.

Это положение Добролюбова представляет собой дальнейшее развитие идей Гегеля и Белинского. Для нас важно не столько то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им, хотя бы и не преднамеренно, утверждает Добролюбов. Талант же автора измеряется тем, насколько глубоко и правдиво отражён у него естественный ход общественных явлений и мыслей. «Главная задача критики — это разъяснение тех явлений жизни, которые вызвали известное художественное произведение».

Таким образом, по Добролюбову, правдивость художественного произведения непосредственно зависит от правды жизни. При этом субъективная активность художника не умаляется. Она составляет то, что Белинский называл *пафосом* произведения или художника. Бальзака, воплотившего объективную действительность с огромной глубиной, нельзя понять, не уловив его пафоса, то есть его субъективного устремления. Пафос Бальзака можно определить как «поиски абсолюта»<sup>163</sup>. Пафос Гончарова — «обломовщина», Островского — «тёмное царство». Но всё это — не вымышленные, не чисто субъективные категории: они извлечены из самой действительности.

**15 марта 1939**

Талантливый художник, тем более — гениальный художник обладает особой, чрезвычайно глубокой

восприимчивостью к объективной жизни. Именно в этом заключается гениальность. Поэтому так несостоятельны были попытки социологов рассматривать гениальных художников как «продукт среды» и считать их произведения столь же достоверными документами, как произведения посредственных мастеров.

Столь же неправильно выносить гениальность за скобки как абстрактное, безотносительное понятие мастерства.

Такие художники, как Сезанн и Ван Гог, потенциально очень даровитые, живя в другую эпоху, вероятно, создали бы более высокое искусство. Осуждая их, мы, собственно, осуждаем те элементы общественной жизни, которые питали их искусство. Между тем в эпоху кватроченто даже второстепенные и третьестепенные мастера создали непреходящие ценности.

Каждое художественное открытие аналогично открытию Америки Колумбом. Америка существовала и до Колумба, но Колумб уловил требование эпохи: Америка стала необходима. А после того, как она открыта, это уже кажется лёгким и естественным.

До появления «Робинзона Крузо» Дефо нередко сообщалось о случаях продолжительной жизни человека на необитаемом острове. Что же сделал Дефо? Он только первый взял подобный случай для романа, описав его простым, беспретенциозным, суховатым языком. Но так как эта тема была найдена своевременно, Робинзон стал символом целой эпохи. В нём есть и нечто превышающее эту эпоху: Робинзон — не только открыватель-одиночка в буржуазном мире, но он олицетворяет и вообще человечество, мужественно борющееся с природой и записывающее все свои



достижения и утраты в приходо-расходную книгу, как это делает герой романа Дефо.

Можно вместе с Гегелем сказать, что в художественном произведении всё существенное направлено на выражение его содержания. Художественная форма не есть чисто субъективный момент, она теснейшим образом слита с содержанием и вытекает из него; когда мы сталкиваемся с недостатками художественной формы, они, на поверку, почти всегда являются дефектами содержания, так же и все особенности формы связаны с особенностями, со спецификой содержания.

### 20 марта 1939

Развитие понимания художественной формы и её закономерностей. Теоретики типа Вёльфлина явились реакцией на социологию, отрицавшую самостоятельное, автономное развитие формы. Вёльфлин и другие поставили своей целью показать, что форма художественного произведения автономна. Какое-то зерно истины здесь есть, как есть оно и в социологии.

Марксизм не исключает имманентное развитие форм. Предыдущее изложение имело целью показать, что все элементы художественной формы заключены в самой объективной действительности и не могут быть просто выдуманы, взяты из ничего. Тем не менее, художественные формы имеют свой собственный путь развития.

Пример: творчество Толстого. Оно является переводом объективных жизненных фактов на язык их художественного осознания. Мастерство Толстого — результат его обострённого чувства социальной действительности. Однако творчество Толстого, как

указывал Ленин, есть в то же время огромный шаг вперёд художественного развития человечества<sup>164</sup>. Таким образом, художественное сознание, как и все другие сферы идеологии, имеет собственную диалектику, «самодвижение».

Между художественным сознанием и объективным миром существует тесная *внутренняя* связь. Дело сознания — всё глубже и глубже расшифровывать факты окружающего мира.

Логическое объяснение какого-либо явления складывается уже после того, как это явление совершилось исторически. Так же и автономия художественной (и вообще идеологической) формы опирается на объективную историческую действительность. Логическая связь идей существует, но существует она потому, что её создает логическая закономерность самой жизни.

Свобода художника в подходе к материалу заключается в умении найти наиболее глубокое и закономерное в этом материале, отстранив лежащее на поверхности. Такое умение зависит лишь от степени субъективной одарённости.

Одна из «вечных» проблем искусства: является ли оно повторением жизни или в чём-то её превышает? Последняя точка зрения была в XVIII веке развита в доктрине Винкельмана и его последователей. Неоднократно даже величайшие мыслители-реалисты утверждали, что искусство неадекватно жизни, что «правда искусства не есть правда жизни» (Бальзак)<sup>165</sup>. И действительно, законы искусства весьма отличаются от жизненных. Но суть вопроса в том, что эти законы искусства всё же, в конечном счёте, определяются реальным миром. Путь преобразования реальности в произведение искусства не является каким-то все-

цело субъективным процессом. Сам этот путь подсказывается художнику реальностью.

Пример: почему в XVII веке в Европе получила такое широкое развитие драма? Почему именно драма? Объяснить это просто национальным подъёмом нельзя. Нужны более точные определения. Сами формы жизни могут быть трагическими или комическими, а следовательно, порождать трагедию и комедию в искусстве (см. Маркс о комедии как завершающем этапе исторического процесса<sup>166</sup>). Жизненные трагические конфликты — борьба с феодальным укладом жизни и гибель его — отразились в драме XVII века. Но лишь до тех пор художники могли делать из этого трагедию, пока это оставалось трагедией в глазах людей. То есть — пока существовало некоторое равновесие борющихся сторон и, таким образом, победившая сторона не являлась вполне правой, а побеждённая — вполне неправой, когда такое равновесие нарушается — конфликт этот может быть показан уже по преимуществу в форме комедии.

## 26 марта 1939

Классическая форма эпоса возникает в эпохи детства народов; когда складывается группа людей, специально занимающихся искусством, артистов, — эпос отмирает.

Даже такая растяжимая литературная форма, как роман, соответствует лишь определённым историческим эпохам. Те зародыши романа, которые были в древнем мире, освещали круг явлений, выпадающих из основных тем литературы того времени. И не из этих зародышей развился роман XIX века. Он был

рождён и обусловлен особенностями Нового времени. Таким образом, возникновение и гибель жанров обусловлены социально. Об этом говорили и Белинский, и Гегель. Белинский о романе: роман — современная эпопея, в которой действует обычный (для данного времени) человек.

В чём различие между поэзией и прозой? Есть ли это разные формы литературной речи, или они противостоят друг другу, как будничное, житейское, обыденное — возвышенному и романтическому?

Неоднократно высказывалась мысль, что современные формы жизни убивают поэзию. Вико доказывал, что сама недоразвитость первобытных народов, даже незнание письменности, являлась побудительной причиной развития поэзии с её метафорической речью и пр. Но Гегель в «Эстетике» замечал, что поэзия примитивных народов, то есть поэзия «в чистом виде», есть, в то же время, сухая проза (пример — Ветхий завет). Поэзия примитивного общества легко переходит в свою противоположность. А с другой стороны, даже прозаические обстоятельства жизни могут быть трактованы поэтически.

## 2 апреля 1939

Всякое художественное произведение должно иметь в себе какой-то поэтический стержень, — или это центральный незаурядный характер, освещающий, подобно солнцу, окружающий его прозаический мир, или поэтическая тема, проходящая красной нитью. Для искусства необходим поэтический элемент, найденный в самой жизни. Но поэтическим может быть не только условно-высокое, но и «низкое» (пример: «Шинель» Гоголя).

Более того: поэзия достигает истинной полноты, когда в неё вторгаются элементы прозы. Вико приводит пример из истории стиха: зарождение стиха отмечено выпренностью, в дальнейшем в нём появляются простота и близость к обычной разговорной речи.

Развитие живописи сопряжено с развитием зрительной абстракции, которая также является «прозаическим» элементом.

### 3 апреля 1939

Теория искусства развивается вслед за развитием искусства, а не одновременно с ним. Это приводило многих теоретиков (напр. Фишера) к идеалистическому выводу: итоги какого-либо развивающегося явления могут быть подведены только тогда, когда это явление уже отцвело. И дальше отсюда следует заключение об извечном противоречии между реальным и духовным.

Теория искусства как таковая стала развиваться на рубеже XVIII–XIX веков. Значит ли это, что к тому времени жанры искусства, сыгравшие ранее огромную роль, — эпос и драма — уже прекратили своё существование? Как примирить историчность искусства с тем элементом вечного, который в нём заключён? Что в истории искусства следует одно за другим (*nacheinander*) и что сосуществует одновременно (*nebeneinander*)? В приложении к истории искусства эти понятия сливаются воедино. Так, в литературе XVIII столетия сосуществуют различные типы писателей (Вольтер, Дидро, Руссо), представляющих различные стадии, ступени в развитии искусства. Различность этих писателей не означает, что они представляли собой непримиримые, борющиеся группы.

Они олицетворяли последовательные ступени развития и были связаны между собой тесной исторической преемственностью.

Зачатки какого-либо явления в искусстве появляются очень задолго до того, как это явление становится ведущим. У своих истоков великие явления часто бывают совершенно незначительными.

Часто какой-нибудь жанр становится крупным художественным феноменом уже после того, как он отмирает как жанр. «Оперность» сложилась в XVII веке, но лучшие оперы были созданы гораздо позже. Вершина развития живописи была достигнута в ту эпоху, когда специфической «живописности» ещё не существовало. Введение живописности как самостоятельного элемента живописи означало уже начало её разложения.

Великие явления искусства вырастают не из своих зачаточных форм, которые им предшествовали, а из других великих явлений, сосуществующих с ними, хотя, может быть, внешне им противоположных. Для развития романа Нового времени имела большее значение классическая европейская драма, нежели древние зачаточные формы романа.

Поэзия достигает вершин, когда в неё входят элементы прозы (ср. Жуковского и Пушкина). То же — в живописи. Хотя поэзия и проза противоположны, они в живом развитии искусства неизбежно проникают друг в друга. Жанры, развиваясь, перекрещиваются, возвращаются вспять, вновь возрождаются. Но в каждый данный момент один род искусства может развиваться лишь за счёт другого.

## 9 апреля 1939

Подлинное диалектическое движение не означает полного отрицания каждой предыдущей ступени. Оно не является чистым отрицанием. Диалектическое изменение предполагает сохранение каких-то элементов предшествующего.

Всякое движение вперёд есть вместе с тем возвращение к первоосновам, сказал Гегель. Так, философия диалектического материализма есть в какой-то мере возрождение основ наивного, стихийного материализма. Другой пример: в Советской власти возрождаются некоторые формы управления, давно забытые буржуазной цивилизацией, народоправство.

Возрождая, до известной степени, «первоосновы», каждая ступень развития в то же время содержит в себе отрицание того, из чего она непосредственно выросла.

Какое-либо явление достигает наибольшей яркости, качественности не тогда, когда оно имеется в чистом, т. е. первоначальном виде, а, напротив, когда оно уже претерпело изменения, — *в не вполне чистом виде*.

Например: капитализм есть, во многих отношениях, отрицание простого товарного хозяйства. Но все основные особенности товарного хозяйства наиболее ярко проявлены именно в капитализме.

То же — в области духовной жизни. Эпос представляет наибольшую ценность не в своём первобытном «чистом» виде, а тогда, когда он уже подвергся художественной обработке, как у Гомера. Блестящее развитие поэзии знаменуется проникновением в неё элементов прозы. Живопись достигает высот с применением перспективы, которая есть, в сущности, не что иное, как элемент прозаически-скептического

взгляда на вещи (все предметы, независимо от их значения, подчиняются общим, нивелирующим законам перспективы).

Явления, регрессивные по своему существу, могут содержать в себе черты прогресса. Но это не устраняет необходимости выбирать наиболее прогрессивное на данный момент. Существует всё же определённая линия поступательного развития.

Таким образом, диалектическое развитие не означает простое бесконечное прибавление единиц, при всяком переходе от одной фазы к другой что-то утрачивается. Во всяком явлении есть нечто неповторимое и невозвратимое. Это имеет в виду Маркс, говоря о неповторимом младенческом очаровании греческого искусства. К искусству это относится в наибольшей мере — больше, чем к науке.

Что же из себя представляет линия поступательного развития в искусстве? Очень часто бывает так, что *продолжением какого-либо прогрессивного принципа (т. е. сохранением того ценного, что в нём было) является отрицание этого принципа*. И наоборот: эпигонство, сиюшасея во всём следовать прежнему принципу, почти всегда оказывается регрессом.

Для того, чтобы сохранить то ценное, что было в ренессансном искусстве, надо было идти по линии отрицания ренессансных установок. В этом смысле Рембрандт был продолжателем Ренессанса — именно потому, что он поступал вразрез с его принципами. Возможно такое отрицание, которое, в сущности, является утверждением отрицаемого — но только в иной форме. Развитие искусства неизбежно идёт через отрицания, но неизменно сохраняет живую нить, связывающую между собой различные фазы.



Следует судить о всяком искусстве не с точки зрения того, что оно не дало по сравнению с прошлым, а того, что оно *дало нового*.

### 15 апреля 1939

В истории эстетики мы постоянно встречаемся с подразделением искусства на классическое и другое, которое Гейне называет параболическим, Шиллер — сентиментальным, другие — романтическим. Эти два направления принято противопоставлять друг другу как мир природы, подчинённый её закономерностям, и мир свободы с противоречиями и сложностями, вносимыми человеком. Впервые Шеллинг указал на единство этих двух направлений. Их противоположность не абсолютна.

Понятие реализма также должно осмысливаться диалектически. Реализм предполагает единство формы и содержания. Но оно, в свою очередь, достигается некоторым несоответствием формы и содержания.

Пример: готическая статуя. Как всякая статуя, она изображает человека, человеческую фигуру. Совпадает ли выполнение с этой задачей? Не вполне, так как готическое искусство основывается на непохожести, на приблизительном изображении видимого. Но, с другой стороны, эта форма определяется всем строем средневековой жизни, также образующим её содержание. Следовательно, форма и здесь находится в единстве с содержанием: произвольные, искажающие элементы изображения вытекают из условий самой жизни и потому не уничтожают единства формы и содержания, а напротив, подтверждают его.

Оказывается, что о лихорадке действительно можно писать только рукой, немного дрожащей от лихорадки

(но лишь *немного* дрожащей, иначе написанное не может быть прочтено). Обычно всякое искажение формы опирается на соответствующее искажение в самой объективной действительности.

Известное высвобождение от чрезмерной близости к изображаемому объекту ведёт к большему единству с ним, более реальному изображению его.

Так, на Западе в послевоенное время литература приобрела оттенок жестокого, циничного, полунатуралистического, полумистического отношения к жизни (Луи Селин). Это прямое следствие ужасов войны. Авторы столь рабски покоряются атмосфере ужасов, так точно передают их в своей литературной форме, что отходят от настоящего реализма, теряют возможность объективно оценивать положение вещей — так же, как больной не может правильно судить о своей болезни. Чтобы оценивать правильно, т. е. достичь единства формы и содержания, нужно несколько отдалиться, отойти на известное расстояние от оцениваемого предмета.

Пример из современной политической жизни. Очень различно отношение к грозящей агрессии у перепуганных, панически настроенных буржуазных государств и у Советского Союза. Сознание буржуазных кругов находится под непосредственным психологическим давлением и потому не может оценить положение объективно и трезво.

Философски можно так формулировать вышесказанное: единство единства формы и содержания и противоположности формы и содержания.

## 27 апреля 1939

Содержание определяет форму. Но в известных условиях приобретает особенное значение форма, т. е. *как* изображён предмет. Чем больше выдвигается на первый план субъективная артистичность (которая в прежние эпохи не имела столь большого значения, как в Новое время), тем больше внимание концентрируется на способах изображения. Такое субъективное артистическое начало способно восполнять собой недостаточную объективную выразительность предмета. Оно способно выявить истину и красоту даже в предметах, по видимости незначительных. Если в XV веке объективная красота предмета имела первостепенное значение, то в позднейшее время она уже не имеет его, — напротив, преимущественным предметом искусства становится и обыденное, и безобразное.

Пример из области морали: адвокату нужно больше мастерства и таланта, чтобы защитить ложное положение, чем для того, чтобы защитить правду.

Другой пример: Бальзак, говоря о любви куртизанок, замечал, что человек стремится найти красоту и поэзию не там, где она очевидна, а там, где найти её трудно.

Таким образом, выходит, что может существовать хорошая форма при плохом содержании? Но это лишь кажущееся противоречие.

Во всех тех случаях, когда в произведении искусства субъективный элемент преобладает над объективной сущностью изображённого, мы, в конечном счёте, всё же обнаруживаем приоритет той же объективной сущности, только в ином плане. Изображение связано с восприятием данного предмета. Восприятие, т. е. сознание, всегда обусловлено объективной действительностью. Но можно воспринимать предмет, не

поднимаясь над ним, так что он заслоняет в сознании субъекта всё остальное, а можно воспринять его во всех связях и опосредствованиях. В последнем случае воспринимающий субъект обладает должной *широтой взгляда*. Широта взглядов, как считал Добролюбов, отличает ясное сознание от затуманенного. Сознание может слепо подчиняться предмету, но может и оценивать его, поднимаясь над ним.

Но ведь те широкие перспективы, которые открыты ясному сознанию, создаются историей. От хода истории зависит возможность для человека объективно и широко оценивать факты. (Пример высокой степени широты и объективности — марксистская теория.)

Гончаров создал обобщающий образ Обломова, противопоставив ему Штольца. Но он не ограничился тем, что дал критическую оценку Обломова с точки зрения Штольца. Если бы это было так, то правы были бы те социологи, которые считали Гончарова «идеологом обуржуазившегося дворянства». Но Гончаров проявляет в романе бóльшую широту взгляда, чем его положительный герой Штолец.

Пример из современности. В некоторых неудачных литературных произведениях делаются попытки возвести на степень положительного, высоко значимого явления факт усвоения людьми поверхностной банальной накипи культуры, её верхушек — знание цитат, примитивный интерес к поэзии и пр. («Джиконда» Погодина<sup>167</sup>). Такие писатели не сумели подняться над фактом и показать его так, как он того заслуживает, т. е. сатирически.

Если художник создаёт «хорошую форму при плохом содержании», то это значит, что он нашёл такую — более высокую — точку зрения, с которой данное

отрицательное явление выглядит лишь как часть другого, более широкого, заслуживающего идеальной оценки. Отсюда поиски прекрасного в некрасивом. Отрицание отрицания — метод раскрытия жизненной истины в произведении искусства.

Всякое ли отрицательное явление возможно оценить с более высокой точки зрения так, что оно будет увидено как часть положительного?

Зерно, прорастая, отрицает своё первоначальное состояние. В результате возникает новое положительное качество. Если же зерно не посеяно, а просто растоптано, — это тоже отрицание, однако положительного качества не создаётся. Правда, встав на более высокую точку зрения, можно сказать, что ничто в природе не пропадает. Тем не менее, различие между двумя этими формами отрицания — очень существенное. Во втором случае положительный результат получается лишь косвенно, зерно не участвует активно в этом результате. Окупающее, прямое, истинное отрицание отрицания мы имеем лишь в первом случае, несмотря на то, что в общем круговороте материи и второй случай даст на какой-то отдалённой стадии некий положительный итог.

Внутри периодов «неклассических», периодов упадка, могут быть явления в своём роде классические, по определению Белинского; такие произведения имеют свои субстанциональные достоинства, но ограниченные тем течением, с которым они непосредственно связаны (пример: поэзия А. Блока, связанная с культурой упадка). Задача критики по отношению к таким произведениям — выявить, на основании их субстанциональных достоинств, их общую ценность. Это и есть применение исторического принципа ко

всем художественным школам. Отсюда и исходила добролюбовская «реальная критика», переходившая от анализа произведения к анализу жизненных фактов, вызвавших его.

Не одна только широта взглядов, могущая быть расширена до бесконечности, определяет достоинство произведения. Очень часто оно требует даже известного сужения кругозора.

## 2 мая 1939

Что представляет собой то *истинное* в объективной жизни, отражением которого является истина искусства?

Истинное содержание искусства — это прежде всего *конкретное* содержание.

Абсолютная ложь в искусстве невозможна. Нет такого искажённого, абсурдного изображения, в котором бы не было какой-то доли правды. С другой стороны — нет такой сложной, противоречивой, противоестественной жизненной ситуации, которую искусство, как и вообще человеческое сознание, не могло бы верно отразить.

Остановимся на первом положении. Пример: религиозное искусство. Оно является слепком, отражением того подавленного человеческого сознания, каким оно было в определённый исторический период.

Маркс, говоря о товарном фетишизме, указывает на то, что ряд явлений, неизбежно сопутствующих развитию капитализма, порождает в умах людей иллюзии. Эти иллюзии (обожествление товара) по существу ложны, но вместе с тем своеобразно отражают, преломляют подлинные реальности жизни.

Сознание всегда есть осознанное бытие. Искажённое сознание является, как правило, следствием ненормальностей бытия, хотя выдающиеся умы могут подняться над ними, не подчиниться им и дать им правильную оценку (пример такого интеллекта — Маркс). Мера истинности той или иной теории заключается как раз в том, насколько эта теория сама стоит выше рассматриваемых ею фактов, насколько она свободна от подчинения стихийному воздействию этих фактов.

Прошлое человеческого общества чрезвычайно богато такой «реальной фантастикой», как товарный фетишизм, религия и пр. Всё это — извращения действительности. Одни художественные произведения отражали их, подчиняясь им, делая слепки извращённой действительности. Другие — отражали их, поднимаясь над ними, подобно Марксу.

Гегель говорит, что часто какой-либо предмет или явление не соответствует своему понятию (хотя *абсолютного* несоответствия здесь быть не может). Так, например, по Гегелю дурной человек не вполне соответствует понятию «человек». Таким образом, истинное — это первичное начало, а ложь существует как отклонение от него.

По выражению Маркса, разум существовал всегда, но не всегда в разумной форме<sup>168</sup>.

В тех случаях, когда мы имеем правдивое изображение «неправдивой» действительности, необходимо, чтобы это изображение опиралось, в конечном счёте, на правдивую действительность. Т. е. искажённое явление должно быть рассматриваемо в таких связях и опосредствованиях, чтобы оно выглядело лишь частью какого-то более широкого контекста, являю-

щегося уже не искажённым, а правдивым, реальным и закономерным.

Гераклит говорил: «Человек неразумен, умна только окружающая среда»<sup>169</sup>. Эта мысль, хотя наивно сформулированная, глубока и верна. *Разумность* не есть лишь способность человеческого мозга — сознание отражает закономерности окружающего мира; таким образом, окружающая среда разумна, как выразился Гераклит. Основной порок вульгарной социологии заключался в том, что она представляла историю как ряд бессмысленных столкновений. На самом же деле в истории есть вполне определённая логика развития, которую и изучает диалектический материализм, *логика развития* от низшего к высшему, приводящая ко всё большему соответствию между человеческим сознанием и объективной действительностью, ко всё большему постижению истины. Всё развитие культуры есть постепенное приближение к абсолютной истине.

Возникает вопрос: как же примирить с этим положением наличие ложных идей в искусстве?

Обычно на этот вопрос отвечают, указывая на противоречие между мировоззрением и методом художника. Но это ведёт к тому, что содержание творчества великих мастеров выбрасывается за борт и остаётся лишь некое абстрактное «мастерство». Между тем в произведениях великих художников содержание и форма составляют гармоническое единство. Как же быть, если содержание — ложное?

Можно ли сказать, что, например, в «Крейцеровой сонате» Толстого ложное содержание<sup>170</sup>? Между публицистическими идеями этой повести, выраженными в послесловии, и самим произведением лежит громадная пропасть. В повести рассказан эпизод, каких в жизни



много, в котором «ничего не решено». Этот рассказ мог бы существовать и без послесловия. Напротив, мысль послесловия, в сущности, не доказана. В самом рассказе Толстой развил другую тему — тему тягостного института брака. Это не трагедия любви, но трагедия разложения семьи. Произведение это отличается кричащими противоречиями между содержанием реальным, конкретным и содержанием, навязанным ему Толстым в послесловии. Противоречие «между методом и мировоззрением»<sup>171</sup> является, вернее, противоречием внутри самого мировоззрения, которое, однако, не уничтожает единства формы и содержания.

Так же в религиозной живописи. Например, в произведениях ренессансных художников их религиозная сторона составляет одну, наиболее узкую сторону их мировоззрения. Но главное мировоззрение совершенно неотделимо от метода изображения, от формы. Эта главная основа мировоззрения идёт от глубокого понимания жизни, тогда как религиозный элемент мировоззрения идёт от догм, от традиций, от чего-то внешнего. Все формальные элементы живописи составляют её содержание и отражают мировоззрение художника.

Важно не то, что заранее *хотел* сказать автор, а то, что он *сказал*. Именно то содержание, которое неразрывно связано с формой, есть конкретное содержание. Всякое другое — заранее задуманное или после приписанное — является лишь абстракцией.

**3 мая 1939**

Если искусство отражает истину жизни, то на каждой ступени своего развития оно затрагивает, по существу,

одну общую всем периодам проблему. В самые различные эпохи мы наблюдаем сходное содержание произведений искусства. На разных этапах повторяются одни и те же коллизии, вновь и вновь возникает определённый ход мыслей, уже имевший место раньше. Но, конечно, эти повторяющиеся проблемы каждый раз приобретают специфичность, определяемую историческими условиями.

Конкретную истину часто смешивают с относительной. Элемент относительности в конкретной истине содержится. Но, преувеличивая этот элемент, мы рискуем придти к выводу, что истины вообще нет, что всё дело в том, чтобы вовремя поворачиваться по ветру. То есть можно придти к релятивизму и цинизму. (Пример — рассуждения журналиста в «Утраченных иллюзиях» Бальзака о двуликости истины.)

Великие художники объективно изображали извечную борьбу двух враждебных человеческих лагерей. Они относились к этой борьбе беспристрастно, оценивая тех и других как должно, а не руководствуясь корыстными классовыми интересами. Но, при всей объективности, симпатия автора почти всегда склоняется на ту или другую сторону. Можно подметить, как известную закономерность, что в большинстве случаев автор отдаёт свою симпатию побеждённым, а не победителям, Прометею, а не Зевсу. Во всей прошлой истории побеждённым обычно оказывался народ — угнетаемая часть человечества.

Но вместе с тем разумом великие художники отдавали должное победителям. Сочувствие Пушкина в «Медном всаднике» принадлежит Евгению, но рассудком он оправдывает Петра. В «Борисе Годунове» обе враждующие стороны оказываются виновны перед

лицом третьего судьи — народа, уподобленного хору в античной трагедии («Народ безмолвствует»).

Вопрос становится сложнее, когда изображается не борьба двух групп, стоящих над народом, а борьба «верхов и низов». В этом случае мы должны принять во внимание, что в той самой цивилизации, против которой направлялось стихийное возмущение народа, были элементы в конечном счёте народу полезные. И, с другой стороны, в народной массе не все черты были истинно «народными». Поэтому часто художники искали идеала где-то посередине.

Как примирить объективность художника с его *партийностью*? Многие настаивали на том, что «поэт на башне более высокой, чем стража партии, стоит» (Фрейлиграт). Свифт осмеивал борьбу партий тори и вигов. В этом он был прав, так как обе эти партии противостояли народу. Позиция великих художников включает в себя борьбу на два фронта. Народу в равной мере враждебны и феодализм, и буржуазия. Острота и партийность искусства как раз и заключаются в его объективности. История нашей большевистской партии есть непрерывная борьба против всяких однобоких деревянных уклонений, против всяких узких местнических интересов. Наша революция создала предпосылки для уничтожения проблемы долга и влечения, которая постоянно стояла перед людьми. Примирить долг и влечение трагически пытались великие художники прошлого. Достижение единства долга и влечения — задача коммунистического воспитания. К этому же сводились поиски идеала у Пушкина и других великих художников. Этот же идеал является живым конкретным принципом, одушевляющим большевистскую партийность.

Таким образом, позиция великих деятелей искусства прошлого бессознательно предвосхищает именно большевистски-партийную позицию. То конкретное содержание, которое заложено в их искусстве, является вечной, непреходящей ценностью. В этом смысле такие разные художники, как, например, Пушкин и Чернышевский, боролись за одни идеалы, были представителями одной линии, одной «партии».

Великие композиторы  
и гуманисты.  
(все эпохи).

Борьба с догматическим  
марксизмом.

Богарн, Абсолютное в марксизме  
Радина

<u>сп. купеческ. ст.</u>	Конец 18 в. Очерки
Революционному Карпенко	Введение Сметы
на эр.	Третья
Курс Карпенко нив.	—
Трудное искусство	Борьба
Задачи науки	за нас
	сво
	пробле-
	<u>маери.</u>

Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

# А. Караганов

## Конспект лекций М.А. Лифшица

### III курс литфака. 1936

Александр Васильевич Караганов (1915–2007), историк искусства и литературы, кинокритик, окончил в 1939 году ИФЛИ, был одним из слушателей М.А. Лифшица. Его краткий конспект лекций Михаила Александровича найден в одной из папок в Архиве Лифшица. По-видимому, Лидия Яковлевна Рейнгардт получила его от А.В. Караганова в конце 1980-х годов (аналогично конспекту Н.А. Дмитриевой). Полагаем, что конспект лекций 1936 года был дополнен в 1939–1940 годах, когда А.В. Караганов учился в аспирантуре ИФЛИ, так как в нём содержатся сведения о публикациях после 1936 года (см., например, примеч. 177 о переписке Ленина с Арманд).

I  
Фридрих Энгельс в письме Францу Мерингу поставил вопрос о необходимости исследования — как возникают и развиваются идеи. Речь шла фактически о проблеме формы<sup>172</sup>.

Проблема имеет две стороны, два аспекта: изменяемость формы под влиянием исторического развития; одновременно с процессами изменений известные формы сохраняются, живут в другие эпохи.

«Старые марксисты» — школа II Интернационала — этой проблемой, по сути дела, не занимались. Их наследие — шаблонный марксизм.

Поль Лафарг утверждал: каждый писатель делал то, что требовали от него его класс и переживаемый исторический момент.

## Краткий конспект

24

лекций М. А. Лифшица на III курсе  
Литфака ИФЛИ в 1936г.

### I

Фридрих Тигельс ~~поставил~~ в письме  
Францу Мерингу поставил вопрос о необ-  
ходимости исследования — как возни-  
кают и развиваются идеи. Речь шла  
фактически о проблеме формы.

Проблема имеет две стороны, ~~имеет~~  
два аспекта: изменяемость формы  
под влиянием исторического развития;  
одновременно с процессами изменений  
известные формы сохраняются, живут и  
в другие эпохи

"Старые марксисты" — школа II интер-  
национала — этой проблемой по сути дела  
не занимались. Их наследие — шаблонный  
марксизм.

Поль Лафарг утверждал: каждый писа-  
тель делал то, что требовали от него  
его класс и переживаемый истори-  
ческий момент.

Точка зрения А. Богданова: каждый художник смотрит на мир через классовые очки. Художественное произведение — выражение психоидеологии класса.

В такого рода суждениях и берёт свои начала вульгарная социология. В борьбе против объективной истины, в утверждении исторической и социальной исключительности тех или иных явлений искусства вульгарная социология близка таким буржуазным философам, как Шопенгауэр.

По Каутскому: марксизм объясняет только изменения, но не само художественное творчество.

Согласно концепциям Плеханова, научная эстетика объясняет художественные формы идеологическими, этнологическими, историческими условиями среды. Её дело — не плакать, а объяснять: всякому овощу своё время. Оно и решает дилемму: искусство для искусства («Поэт» Пушкина) или искусство для общества (слова Белинского о «Поэте»). Плеханов подходил к проблеме объективистски.

Но была в его работах «спасительная непоследовательность»: Плеханов одновременно утверждал некий абсолютный критерий, дающий возможность понять и оценить разницу между Леонардо и Фемистоклюсом<sup>173</sup>.

Этот критерий абстрактен (умение художника воплотить свой замысел). Ведь всё дело в том, каков сам замысел.

Формализм — это не разрыв формы и содержания за счёт концентрирования на форме, а разложение и формы, и содержания.

Плеханов высказал несколько очень тонких замечаний о связи формы и содержания. К примеру: девушка может плакать об утраченном возлюбленном, скряга



не может плакать об утраченных деньгах. Но Плеханов и тут не был последователен.

Сознание больного и сознание врача — это две формы отражения бытия больного тела. Они многим отличаются одна от другой. Больной отражает своё бытие автоматически. Сознание врача отражает внешнее бытие, объективную картину, в которой соединяются объективные показатели тела и сознание больного, выраженное в его жалобах и объяснениях.

Человеческое сознание отражает не только бытие самого человека, но и бытие в широком смысле этого слова: здесь начинаются объективный контроль, суд, критерии. Задача нашей эстетики и заключается в том, чтобы соединить исторические суждения с объективной истиной.

## II

Процесс отражения — исторический процесс отношений субъекта к объекту. В этом процессе объект не пассивен. Он должен приобрести познаваемость, чтобы быть познанным. Таким образом, в историческом развитии познания не всё решается качествами, мастерством субъекта.

Плеханов оценивал Льва Толстого с точки зрения качеств субъекта. Ленин видел в Толстом зеркало русской революции и даже его «кривизну» оценивал как отражение её особенностей. Сила и слабость Толстого, по Ленину, — это не личные его свойства, а выражение силы и слабости русской революции.

Фриче и другие рассматривали действительность как среду, окружающую художника. Для ленинской теории

отражения первичное и главное — это весь объективный мир, а среда — лишь частное его проявление.

Содержание произведения — не то, что думал автор, а то, что действительно в нём отразилось: какой реальный эквивалент каких сторон действительности создал художник.

Герцен считал, что разумение человека — это разумение природы о самой себе. «Умён он оттого, что всё вокруг умно».

Реальная критика — полная противоположность эстетической критике, занимавшейся школьными оценками того, как писателю удалось то или это.

Добролюбов считал такой метод унижительным для настоящего художника. Он предлагал принять произведение как факт и анализировать заключённое в нём жизненное содержание.

Вспомним статью «Русский человек на rendez-vous»<sup>174</sup>. Обычно говорили про тургеневских героев: характер не выдержан. А Чернышевский показал, что характер верен действительности — и в том, в чём он хорош, и в слабостях своих.

В 1907 году Ленин применил этот анализ к оценке русского обывателя, отшатнувшегося от революции<sup>175</sup>.

Что отразилось фактически? Или только риторика и обещания?

Бальзак называл художника секретарём истории<sup>176</sup>.

Есть ли в произведении действительное или только мнимое содержание — это более важный вопрос, нежели соотношение мастерства и содержания.

Но художник — не пассивный летописец. Быть зеркалом действительности, уметь видеть и выражать истину — это большое и субъективное качество художника.

### III

Действительность — основа искусства, образующая и субъективную силу художника. Сила действительности проявляется в силе искусства. Искусство — часть высшей деятельности человека. Нет стены между тем, что создаёт действительность, и ею самой, между идеальным и реальным. Богатством содержания определяется и форма искусства, а не только его сила и качество.

Эпопея, роман — это определённые «формы времени», которые с классической полнотой и ясностью развиваются в определённые исторические эпохи.

Силу мастерства, силу формы иногда объясняют тем, что взгляды старых мастеров были правильны для своего времени. Но эта точка зрения, ещё кое-как терпимая, например, в отношении Дидро, не может принести пользы в понимании Аристофана, Шекспира, русских иконописцев и т. д.

Идеи рока во времена античности или привидения у Шекспира были ложны и тогда.

И потом, если принять точку зрения, о которой речь, то можно прийти к выводу об относительной ценности и самого мастерства, формы («красиво для своего времени»).

«Крейцера соната» написана на ложную тему. Идея аскетизма — азиатская идея человеконенавистнического и реакционного характера. Но в то же время «Крейцера соната» — неотразимо сильное, прекрасное произведение. Не является ли оно аргументом в пользу теории: содержание — ложно, а вот мастерство?.. Нет, не является. И это произведение говорит о том, что источником красоты является истина.

Ведь содержание «Крейцеровой сонаты» — не то, о котором говорит или хочет сказать Толстой. Толстой

хотел сказать, что всё физическое в любви — уродство. Но в самом его рассказе — умное, глубокое, правдивое содержание, фактически оно доказывает нечто другое.

Чтобы понять это другое, надо вспомнить переписку Ленина с Инессой Арманд<sup>177</sup>.

«Эмансипаторы» у Толстого встречают патриархальную оппозицию купца. «Свободная любовь» (выбор Вани, который кудрявее) — не выход из рабства буржуазного брака. Ленин показал, что «свобода любви» — оборотная сторона буржуазно-мещанской любви, так же, как проститутки, жулики и т. п. — обратная сторона «позитивных» буржуазно-собственных общественных устоев.

«Крейцера соната» с демократической, хотя и патриархальной позиции критикует либерально-краснобайское буржуазное решение вопроса. Фактически Толстой показал, что это освобождение — не освобождение. Оно двусмысленно. Бородач, при всей уродливости своих взглядов, — более сильная фигура, чем адвокат, в решении этого вопроса.

Рассказ Толстого — демократическая, народная (хотя и патриархальная) критика буржуазной цивилизации. Она не противоречит социалистической точке зрения о том, что проблему можно решить только в обществе, через общество, через изменение общественных отношений.

Нельзя судить о произведениях Джотто, Рублёва и даже Леонардо по авторской программе. Иногда произведения на религиозную тему написаны о человеке. Фейербах говорил, что храмы посвящались не богу, а архитектуре<sup>178</sup>.

Когда художник подходит к изображению действительности с неясным, запутанным сознанием, в его

творчестве могут возникнуть или «победы реализма», или крах. Сравним стихи Пушкина по заказу с его лучшими произведениями или «Мёртвые души» Гоголя с «Избранными местами из переписки»<sup>179</sup>.

Специфически художественное содержание — это то, что наиболее широко и полно обнимает жизнь.

Художественность, говорит Белинский, это умение художника соблюдать такт действительности<sup>180</sup>.

Всякая односторонность, деревянность губительны для искусства. Истину нельзя доказывать ложью, её надо доказывать истиной<sup>181</sup>.

Художественность может появиться и без осознания правды, когда правда, действительность входят в сам рассказ.

«Примечание романиста равно честному слову гасконца» (Бальзак).

Вспомним примечания Толстого к «Крейцеровой сонате».

Сравним «Степана Разина» Сурикова<sup>182</sup> с его лучшими полотнами. В «Разине» — потуги; художественная слабость приходит из доктринёрства, из того, что художник не нашёл ситуации, содержания, тщится быть учителем жизни.

Художественное в классицизме, барокко и т. п. — не то, что составляет особенное, а то общее, что не совсем барокко, не совсем классицизм... Между вершинами разных направлений общего больше, чем между их последователями, развивающими, как правило, не общее, а особенное. Рембрандт и Леонардо более похожи, чем рембрандтисты и леонардисты.

По мнению Кирпотина, всё великое в искусстве — создание отщепенцев от своих классов<sup>183</sup>.

Идеалисты и материалисты по-разному понимают конкретное. Невмешательство в жизнь, роль пассивного зеркала, резиньяция — всё это порождения идеалистической эстетики.

Конкретное в жизни — это то, что существует, действует во времени и пространстве. Оно неизбежно включает элементы единичности. Оно имеет классовый исторический характер.

В художественном творчестве правда побеждает не только «вопреки», но и «благодаря».

Настоящий художник — больше своего стиля, своей программы. Вместе с тем, в его творчестве действительность может быть выражена как живое, актуальное, действующее содержание, а значит, и благодаря стилю. Без стиля Леонардо не было бы Леонардо.

Подлинная ценность искусства лежит на пересечении того, что шире стиля, авторской идеи, и того, что выражает его историческую конкретность, партийность, классовость.

Самокритика класса иногда бывает художественнее, сильнее, чем его критика с общечеловеческой, филантропической или даже абстрактно-социалистической точки зрения.

В этом превосходство Теккеря над Жорж Занд, которая застряла где-то между историческими и социальными силами и пристрастиями.

Принадлежность художника к определённом классу — не только источник его слабостей, но и его активности, силы, связей с жизнью.

Пушкин и критиковал, и любил дворянский мир «Евгения Онегина». Без этого двойного отношения не было бы обаяния его поэзии. Там, где дворянский

принцип слишком выпирает, он слаб. Он силен там, где в дворянской форме выражает что-то народное.

Можно ли было бы «улучшить» Толстого? Недостатки художника — продолжение его достоинств. Нельзя распиливать художника на две части. Платон Каратаев — это не ложь.

Есть недостатки и недостатки. Есть недостатки, проистекающие из личного произвола, и есть недостатки, в которых проявляется история, а личность не виновна.

Когда «благодаря» больше помогает художнику, тогда у художника возникает больше возможностей.

Идеал — это когда целостная жизнь выражена в индивидуальных моментах, но моментах, лишённых ограниченности.

Кривое зеркало кривой действительности — тут нет ценности. Она возникает, когда кривая действительность отражается верным зеркалом.

Верное зеркало истинной действительности — это наиболее ясный и прямой путь к великому искусству.

## Мих. Лифшиц

### Конспект лекции от 8 октября 1940

Приводим краткий конспект лекции от 8 октября 1940 года, невзирая на то, что настоящее издание воспроизводит эту же лекцию в более полном виде. Этот текст был собственноручно выправлен М.А. Лифшицем.

Я буду читать вам введение в марксистскую теорию искусства. Такого рода курс давно уже не читается в наших учебных заведениях, а в те времена, когда он читался, форма этого курса и даже название были совсем другими. Обычно этот курс назывался социология искусства или методология литературы. Форма устарела вместе с содержанием, забыто и само название.

Общим недостатком всех этих попыток применения марксистского метода к искусству и литературе был схематизм, получивший ходячее название «абстрактного методологизирования». Следствием неудовлетворительности этих попыток явилось известное разочарование и даже скептицизм по отношению к общим теоретическим рассуждениям об искусстве, в последние 10 лет можно было заметить весьма характерное обращение интересов к фактической основе истории искусства, известное остывание методологического пыла, который был чрезвычайно силён в двадцатых годах. Запутавшись в отвлечённостях вульгарной социологии, начали искать спасение в фактах.

А между тем как раз социологический схематизм, казалось бы, подсказывает совсем другие выводы. Если многие, как иногда казалось, «неопровержимые»



теоретические положения были на деле вздорными выдумками, не имеющими ничего общего с марксизмом, то отсюда вовсе не следует, что теоретическое рассмотрение вопросов искусства должно уступить место простому перечислению фактов. Я глубоко уважаю такую науку, которая опирается на факты действительной истории и не гнушается никакими мелочами. Но факты нельзя брать изолированно. Они действительны только в реальной системе действительных отношений. Конечно, бывают факты такого рода, которые Дюринг когда-то называл вечными истинами в последней инстанции. Вспомним известный пример: Наполеон умер 5 мая 1821 года<sup>184</sup>. В нашей области, в области истории искусства и литературы, также можно найти немало такого рода абсолютных действительных фактов, которые могут дать утешение людям, скептически настроенным по отношению к общим заключениям теории. Джотто жил в начале XIV века. Пушкин убит на дуэли Дантесом. Бетховен родился в декабре 1770 года. Впрочем, и в этой области иногда происходят любопытные пертурбации. Некоторые исторические фигуры рождаются и умирают в процессе развития истории искусства. Совсем недавно на заседании нашей кафедры шла речь о мастере из Флемаля, который в течение последних 20–30 лет неоднократно то растворялся в творчестве Рогира ван дер Вейдена, то снова воскресал в качестве самостоятельной фигуры. Если от биографических околичностей перейти к самим произведениям искусства, то здесь относительность так называемых фактов, «истин в последней инстанции» окажется ещё более значительной. Возьмём такой факт, как ранние произведения Бальзака в «чёрной манере». Сам автор видел

в них произведения «промышленной литературы». В течение долгого времени историки литературы, следуя этой авторской оценке, видели в них только подражание бульварным романистам начала XIX века Пиго-Леброну, Дюменилю. Однако с некоторого времени, после того как исследователь Бальзака Приу обнаружил в этих произведениях некоторые черты зрелого Бальзака, они рассматриваются как явления художественного порядка, и вообще так называемый бульварный роман становится предметом серьёзного историко-литературного рассмотрения. Я не касаюсь вопроса о том, насколько оправдана эта тенденция. Для меня здесь важно другое. Поскольку речь идёт о фактах истории искусства, фактах художественных, всякая попытка освободиться от общих оценок в угоду точности приводит к прямо противоположному результату. Является ли Микель Анджело представителем Ренессанса или барокко? Совершенно очевидно, что выяснение этого факта находится в тесной зависимости от наших общих взглядов на соотношение этих объективно различных периодов в истории искусства. Даже люди, которые совершенно отказываются от всяких теоретических рассуждений, вынуждены теоретизировать, подобно тому, как господин Журден у Мольера говорил прозой, сам того не зная.

Рассматривая какую-нибудь картину в статье или книге об искусстве, мы уже тем самым решаем общий вопрос об эстетической ценности этой картины, рассматриваем её как факт искусства. Наши решения могут быть в силу объективного содержания вопроса очень противоречивы, но, так или иначе, избежать этих решений нельзя. Является ли фактом истории искусства «Квадрат» Малевича?

Такого рода вопросы носят иногда весьма практический характер. Так, например, в фондах Третьяковской галереи есть весьма много картин, закупленных в своё время различными комиссиями, но потерявших в настоящее время всякий кредит. Являются ли такие картины произведениями искусства? Это вопрос жилой площади для Галереи.

Я вовсе не хочу сказать, что факты истории искусства в литературе недостоверны. Но несомненно, что достоверность их в огромной степени определяется более общими и широкими взаимоотношениями объективных сторон действительности, которые могут быть поняты в процессе теоретического исследования. Вопреки обычному представлению — говорил когда-то Гегель — нет ничего более отвлечённого и пустого, чем изолированный единичный факт.

Эта истина мало известна историкам искусства, но за преклонение перед единичными фактами их жестоко наказывает сама наука. В течение последнего столетия в области истории искусства произошла настоящая инфляция фактов. Мы познакомились с разнообразнейшими наслоениями прежних эпох. Количество новых явлений, рассматриваемых нынешней историей искусства и литературы, поистине огромно. Тут и буддийская архитектура, искусство древнейшей Америки, памятники каменного века в Испании, негритянская скульптура с острова Пасхи и т. д. и т. п. Всё это нагромождение разнообразных и нередко противоположных эстетических величин привело к релятивизму оценок, породило внутреннее обесценение фактов истории искусства. Эти факты известны, зарегистрированы, отнесены к определённой группе явлений, но в художественном отношении

гораздо менее достоверны и несомненны для современного восприятия, чем для людей XVIII века памятники классической Греции, в сущности говоря, очень плохо известные даже учёнейшему автору «Истории искусства древности» Винкельману<sup>185</sup>.

На мягком ложе зла рукой неутомимой  
 Наш дух баюкает, как нянька, сатана,  
 И мудрым химиком в нас испарён до дна  
 Душевной твёрдости металл неоценимый.

Эти слова Бодлера можно начертать в качестве эпитафии на мавзолее в честь новейшей истории искусства.

Известный немецкий историк искусства Карл Юсти в своей книге о Винкельмане пишет: «Новейшее искусство пошло совсем по другому пути, чем это кто-нибудь мог себе представить в изображаемое у нас время. Будущее всегда было настолько гордо, чтобы не высиживать те яйца, которые подкладывали ему его авгуры; оно редко или даже никогда не производило того, что было заранее рассчитано и наперёд предсказано. Внешняя жизнь обитателей этой планеты пережила такой переворот, подобного которому нет в истории. Человеческая природа, неизменная со времени начала геологической эры, с некоторым трудом приспособляется к этим обстоятельствам; уживётся ли вообще и какое именно искусство уживётся с этими обстоятельствами — это вопрос, ещё не созревший для решения. Эра технических неожиданностей, фотографии, всемирных выставок и универсальных музеев с непреоборимой силой повлекла его покуда за собою. Результатом является хаос, но хаос, изменяющийся ежеминутно. Обманчивые восстановления исследо-

ванных и нагромождённых один на другой образов тысячелетий, как *dissolving views*\*, со всё возрастающей быстротой проносятся мимо; всё с радостью встречается, полуварварское и окостеневшее, рафинированное и упадочное, только разумное и прекрасное, как правило, находят мало уважения к себе. Напротив, для укрепления расстроенных таким возбуждением нервов рекомендуется грязевая ванна “зверства” в качестве пути к “сверхчеловеку” будущего. В таких условиях понятие красоты, господствовавшее в учении об искусстве Винкельмана, единодушно изгнано учёными, и на его место вступило искусное каталогизирование остатков прошлого к великой чести регистраторов».

Современная история искусства подавлена этим избытком фактов, подобно Рафаэлю из «Шагреневой кожи» Бальзака в лавке антиквара.

<Далее идёт цитата из О. Бальзака, которая приведена в полной версии этой лекции — см. с. 23–28.>

Поистине современная история искусства напоминает лавку антиквара из «Шагреневой кожи» Бальзака.

«Преследуемый самыми диковинными формами», историк искусства, в конце концов, начинает сомневаться в собственном существовании, «моральная кислота», выделяемая произведениями всех столетий, убивает в нём всякую самостоятельность характера и разлагает «душевной твёрдости металл неоценимый».

Леонардо в «Споре искусств» доказывал преимущества живописи тем, что живопись не надо переводить на иностранные языки, она понятна всякому, кто её посмотрит. Сравните эту наивно выраженную идею

\* Туманные картины (*англ.*).

общезначимости искусства с современным взглядом, представленным, например, Вёльфлином в его «Истолковании искусства»: «Чтобы понять японское искусство, необходимо научиться японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как современная индийская архитектура, попросту не поддаётся непривычному зрению европейца. Дело не в том, находим ли мы её красивой или нет, а мы должны ещё развить в себе особый орган, чуткий к её формальному воздействию».

Подобный релятивизм был общим местом в буржуазной истории искусства ещё на грани XX столетия, в эпоху известных чтений Зиммеля «Введение в науку о нравственности» (1892–1893 гг.) и появления теории Ригля. Согласно этой теории, каждый факт искусства является воплощением особого неповторимого субъективного художественного устремления. Совершенно очевидно, что это учение, лежащее в основе всего современного буржуазного искусствознания, отражает духовную растерянность учёного перед множеством новых фактов, которые настолько расширяют границы художественного вкуса за счёт различных, субъективно возможных и одинаково оправданных точек зрения, что в конце концов сама эстетическая несомненность наших эстетических переживаний и оценок становится совершенно бесплодной. Восприимчивость ко всему приводит к утрате принципов. Необычайная гибкость вкусов заставляет подозревать отсутствие прочного костяка. Историк искусства, подобно гуттаперчевому мальчику, способен принимать самые невозможные положения. Дело дошло до того, что среди самих историков искусства возникло разочарование в этом эстетическом политеизме, многобожии. Уже на III международном конгрессе по искусствознанию<sup>186</sup> высказывал

такое опасение Роденвальд в своём докладе «Эволюция и ценность периодов истории искусства»: в современном искусствознании имеется немало интересных исследований по отдельным вопросам, но в целом оно находится в состоянии полнейшего распада и эклектических шатаний в области метода. Стремление ограничиться областью чистых фактов, конечно, не избавляет от философии, которая является здесь в самом худшем своём виде. В этом философском эклектизме смешаны наслоения различных периодов теоретического развития. Видеть в этом типе науки нейтральный выход из разложения вульгарной социологии и других неудачных попыток применения марксистского метода к истории искусства, разумеется, смешно и недопустимо. Наша задача прежде всего разобраться в истории современных эклектических методов для того, чтобы не повторять ошибок, которые в настоящее время являются провинциализмами даже в рамках буржуазной науки об искусстве.

## Краткие названия изданий, используемые в примечаниях

Бальзак об искусстве — Бальзак об искусстве / Сост. В. Гриб. Пер., коммент. Р. Линцер, вступ. ст. М. Лифшица. М.—Л.: Государственное издательство «Искусство», 1941. 527 с.

*Белинский* — *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959.

Власть и художественная интеллигенция — Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.

В мире эстетики — *Лифшиц М.А.* В мире эстетики. Статьи 1969–1981 гг. М.: Изобразительное искусство, 1985. 320 с.

Из автобиографии идей — Из автобиографии идей. Беседы М. Лифшица / Обработка записей бесед, введение и примечания А. Вишневского // Контекст. 1987. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1988 (Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького). С. 264–319.

Искусство и современный мир — *Лифшиц М.А.* Искусство и современный мир. 2-е изд., доп. М.: Изобразительное искусство, 1978. 384 с.: ил.

История эстетики — История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. / Ред. коллегия: М.Ф. Овсянников (гл. ред.), З.И. Гершкович, М.А. Лифшиц, Б.С. Мейлах, Б.М. Никифоров, Л.Я. Рейнгардт, П.М. Сысоев, В.П. Шестаков, Н.И. Беспалова. М.: Изд-во Акад. художеств СССР; Искусство, 1962–1970 (Академия художеств СССР. Научн.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств).

*Ленин* — *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 1–55. М.: Государственное издательство политической литературы, 1958–1965.

Ленин о культуре и искусстве — Ленин о культуре и искусстве. Сборник статей и отрывков / Сост. М.А. Лифшиц. М.: ИЗОГИЗ. Государственное издательство изобразительных искусств, 1938. 324 с.



Либерализм и демократия — *Лифшиц М.А.* Либерализм и демократия. Философские памфлеты. М.: Искусство — XXI век, 2007. 336 с.

Литературные манифесты — Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Бродский и Н. Сидоров. М.: Аграф, 2001. 374 с. (печатается по первому изданию: От символизма до «Октября». М.: Новая Москва, 1924).

*Маркс, Энгельс* — *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т. 1–50. М.: Издательство политической литературы, 1955–1981.

Маркс и Энгельс об искусстве — *Маркс К. и Энгельс Ф.* Об искусстве. В двух томах. / Сост., вступит. статья М. Лифшица, комментарии Г. Фриденлендера. Издание четвёртое, дополненное. М.: Искусство, 1983.

Надоело — *Лифшиц М.А.* Надоело. В защиту обыкновенного марксизма. Беседы. Статьи. Выступления. М.: Искусство — XXI век, 2012. 574 с.

Очерки русской культуры — *Лифшиц М.А.* Очерки русской культуры. М.: Академический проект; Культура, 2015. 751 с.

Письма — *Лифшиц М.А.* Письма В. Досталу, В. Арсланову, М. Михайлову. М.: Grundrisse, 2011. 294 с.

*Плеханов.* Сочинения — *Плеханов Г.В.* Сочинения. Т. 1–24. М.—Л., 1923–1928.

*Плеханов.* Эстетика — *Плеханов Г.В.* Эстетика и социология искусства. В двух томах. Вступ. статья М.А. Лифшица. М.: Искусство, 1978 (История эстетики в памятниках и документах).

Почему я не модернист? — *Лифшиц М.А.* Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство — XXI век, 2009. 606 с.: ил.

Собр. соч. — *Лифшиц М.А.* Собрание сочинений в трёх томах. М.: Изобразительное искусство, т. I, 1984, 432 с.; т. II, 1986, 448 с.; т. III, 1988, 560 с.

*Чернышевский* — *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений в 15 (16) томах. М.: ОГИЗ, 1939–1953.

Что такое классика? — *Лифшиц М.А.* Что такое классика? Онтогносеология. Смысл мира. «Истинная середина». М.: Искусство — XXI век, 2004. 512 с.: ил.

## Примечания

- 1 Ещё в 1934 г. «Литературная газета» сообщала: «Секция литературы института философии Комакадемии подготавливается к изданию трёхтомного “Введения в марксистско-ленинскую теорию литературы и искусства”. Работа содержит очерк основных моментов истории эстетики до Маркса и Энгельса, критику буржуазных течений об искусстве второй половины XIX в. и начала XX в. и положительное изложение основных моментов учения Маркса-Энгельса и Ленина об искусстве. Первый том истории будет сдан в печать в 1935 г. В составлении его принимают участие Г. Лукач, М. Лифшиц, Е. Усиевич, В. Гриб и др. Предполагаемый объём работы 30 печатных листов» (Работы по эстетике // Литературная газета. 1934. № 169 (485). 18 декабря. С. 4). Эти планы не были осуществлены. Публикуемые лекции являются фактически введением в онтогносеологию Лифшица.
- 2 В ноябре 1963 г., завершая свою лекцию о Немезиде в московской писательской аудитории, Лифшиц говорил «о том, кто как вёл себя при культуре личности», и закончил следующим эпизодом: «Так вот, помнится, однажды на лекции, а было это примерно в 1938–1939 гг., в довольно суровое время и перед большой аудиторией, я рассказал небольшую историю, заимствованную из “Декамерона” Боккаччо. <...> Вот какую историю я рассказал, правда, с некоторым опасением. Но со мной ничего не случилось. Молодёжь правильно меня поняла. Она поняла, что марксистское учение — это великая, независимая держава, а мы, её слуги, не всегда бываем на уровне своих задач...» (Лифшиц М. Немезида // Надоело. С. 523–525).
- 3 Ср., например: *Гегель Г.В.Ф.* «Кто мыслит абстрактно?». Статья впервые опубликована в посмертном собрании сочинений Гегеля (1835 г., т. 17), на рус. яз. впервые вышла в журнале «Вопросы философии», 1956, № 6 (перевод Э.В. Ильенкова) и затем в двухтомнике «Гегель. Работы разных лет» (т. 1, М.: Мысль, 1970).
- 4 Лифшиц «заведовал кафедрой теории и истории искусства в Институте философии, литературы и истории им. Чернышевского в Москве» (см. его автобиографию: Письма. С. 34–36), вероятно, с начала 1938 г., после того, как с этой должности в ноябре

1937 г. был снят «вульгарный социолог» (Там же. С. 70) И.Л. Маца, в апреле 1938 г. арестован и осуждён его заместитель А.И. Некрасов, а читавшийся А.А. Сидоровым курс «Введение в искусствоведение» оценён как «явно неудовлетворительный» (см.: *Кеменов В.* О враждебных марксизму «искусствоведческих» писаниях Маца // Под знаменем марксизма. 1937. № 8 (август). С. 121–142; *Дубровский Д.* Как готовятся кадры искусствоведов. О работе отделения искусствознания при Государственном институте философии, литературы и истории // Советское искусство. 1937. № 58 (404). 17 декабря. С. 4; *Шаров Е.* На кафедре искусствознания ИФЛИ // Советское искусство. 1938. № 9 (415). 25 января. С. 4; *Колпинский Ю.* О недостатках в нашем искусствознании // Советское искусство. 1938. № 14 (420). 4 февраля. С. 2; История искусства в Московском университете. 1857–2007. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 39 и др.).

Согласно архивным данным (Архив М. Лифшица. Папка № 191. С. 279; *Лифшиц Мих.* — Фридлендеру Г., 8/IV–38 // Там же. Папка № 470), «в конце 1937 г.» Лифшиц «заболел сыпным тифом с очень высокой температурой» и бредом, в марте-апреле 1938 г. он лечился и отдыхал в Ялте, предполагая числа 17 апреля быть в Москве, начать работать и «взяться за службу» (под начальством В. Кеменова — в Третьяковской галерее).

«7 мая (1938 г. — *Ред.*) состоялось заседание кафедры истории искусства Института истории философии и литературы. На повестке дня стоял доклад проф. М.А. Лифшица о положении кафедры и о ликвидации последствий гнусной вредительской деятельности бывшего руководителя кафедры проф. Некрасова. В своём докладе М.А. Лифшиц подверг критике труды Некрасова, в частности порочную концепцию происхождения древнерусского искусства и антинаучный метод, соединивший в себе вульгарный социологизм с махровым формализмом немецкой школы. В прениях выступали профессора, доценты и студенты. Продолжение заседания кафедры состоится 11 мая в помещении Института истории философии и литературы» (Советское искусство. 1938. № 60 (466). 10 мая. С. 4).

23 мая 1938 г. Лифшиц прочитал в ИФЛИ основополагающий доклад «Народность искусства и борьба классов», направленный в том числе и против вульгарной социологии и который, возможно, был как бы публичным началом, вступлением к его деятельности на посту заведующего кафедрой (см. доклад, о нём

и о его воздействии: Собр. соч. Т. II. С. 245–292; *Коваленская Т.М.* М.А. Лифшиц и Третьяковская галерея (воспоминания) // *Очерки русской культуры*. С. 672–684).

Описание появления Лифшица в ИФЛИ, когда он был «назначен заведующим кафедрой эстетики» (по некоторым сведениям, Лифшиц и прежде читал лекции в ИФЛИ, но нерегулярно), и чтения им лекций оставил в своих воспоминаниях о Лифшице И. Хмарский, учившийся на искусствоведческом отделении института в 1934–1939 гг.: «...И вот однажды в коридоре института появился высокий полнеющий красавец-мужчина в светло-коричневом костюме, приятно оттенявшем его смуглое, матовое лицо. В то время ему шёл тридцать второй год. Начавшие редеть тёмные курчавые волосы, мягкий блеск чёрных глаз, добродушная улыбка, часто трогавшая полные губы, общее выражение внутренней свободы во всём облике — таким запомнился он мне на всю жизнь. Вероятно, в юности с него вполне можно было писать портрет библейского Иосифа Прекрасного. <...> Внешне его лекции выглядели так: в аудитории, рассчитанной где-то на полсотни студентов (отделение было невелико), Михаил Александрович вначале перебирает за трибуной какие-то листочки, собираясь с мыслями, затем отодвигает их, чему-то улыбается и начинает либо с шуток, либо с какого-нибудь случая, на первый взгляд не имеющего отношения к теме. Все заинтригованы, и вдруг, как щелчок — контакт с предметом лекции найден. Речь его льётся непринуждённо, не лекция, а беседа с друзьями. <...> Разумеется, времени по расписанию ему никогда не хватало, и он приглашал желающих дослушать лекцию в вечернее время. Бывало, приходишь, а уже ни одного свободного места, потому что, кроме нашего отделения, в аудитории собрались студенты-филологи, историки, философы и почти всегда гости со стороны, москвичи, наслышанные о его лекциях...» (*Хмарский И.* Выдающийся марксист // *Ульяновская правда*. — Ульяновск, 1990. № 147–148 (19.781–19.782). 30 июня. С. 8).

Современники подтверждают свидетельство И. Хмарского: «...на его лекции приезжали со всего города, из других институтов и учреждений студенты, преподаватели и просто те, кто любил культуру, литературу, искусство», «съезжалась вся Москва» (см., например: В том далёком ИФЛИ. М.: Филфак МГУ, 1999. С. 9–10 и др.). Впоследствии, в мае 1941 г., это было отмечено

- в докладной записке для постановления ЦК ВЛКСМ: «Вдохновителем этой группы студентов является профессор Лифшиц М.А., лекции которого посещаются подозрительными, не имеющими никакого отношения к институту, людьми. Лифшиц в лекциях проповедует “теории”, что и реакционные поэты и писатели могут создавать классические произведения» (см.: *Шарапов Ю.П.* Лицей в Сокольниках. Очерк истории ИФЛИ (1931–1941). М.: АИРО-XX, 1995. С. 145).
- 5 См.: *Prioult A.* Balzac avant «La Comédie humaine» (1818–1829): Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre [Бальзак до «Человеческой комедии» (1818–1829): К очерку о генезисе его творчества]. Paris: G. Gourville, 1936.
  - 6 См.: *Justi K.* Winckelmann. Bd 1–3, 2. Aufl., Lpz., 1898. Bd. 3, S. 224 f. См. также: *Лифшиц М.* Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения // *Винкельман И.И.* История искусства древности. М.: Изогиз, 1933. С. XXX; То же // *Собр. соч.* Т. II. С. 76–77.
  - 7 Цит. по изд.: *Бальзак О.* Шагреновая кожа / Пер. Д. Аверкиева, ред. Л. Рейнгардт, вступ. ст. В. Гриба, коммент. и примеч. Б. Грифцова. М.—Л.: Academia, 1936. С. 48–53.
  - 8 Писарро Франциск (1475–1541) — испанский авантюрист, завоеватель Перу. (*Примеч. из указ. изд.*)
  - 9 Рюйш Фридрих (1638–1731) — голландский учёный, врач, изобретший особый способ сохранять трупы. Восковых фигур не было в его коллекциях, одну из которых приобрёл в 1717 г. Пётр I для Российской Академии наук. (*Примеч. из указ. изд.*)
  - 10 Лара — герой одноимённой поэмы Байрона, пират. (*Примеч. из указ. изд.*)
  - 11 *Бодлер Ш.* Предисловие / Пер. Эллиса // *Цветы зла.* М.: Наука, 1970. С. 13.
  - 12 Теория «художественной воли» (Kunstwollen) А. Ригля была изложена, в частности, в его книге «Позднеримская художественная промышленность» (1901).
  - 13 См.: Из предисловия. // *Бодлер.* Цветы Зла. С 2-мя портретами и характеристикой автора / Пер. П. Якубовича-Мельшина. Петербург: Издание Т-ва «Общественная польза», 1909. С. 57.
  - 14 См.: *Вельфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922. Цит. по: Задачи и методы изучения искусств. Сборник статей В.П. Зубова, Б.Л. Бога-

- евского, И. Глебова, А.А. Гвоздева, В.М. Жирмунского. П.: Academia, 1924. С. 10.
- 15 Имеется в виду французский историк литературы и искусства И. Тэн (1828–1893), создатель культурно-исторического метода изучения литературы и искусства. См.: *Тэн И.* Философия искусства / Пер. Н. Соболевского, вступ. ст. Ю. Янель. М.: Изогиз, 1933.
- 16 См., например: *Кирпотин В.* Наследие Пушкина и коммунизм. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936; изд. 2-е: М., 1938. (Книга написана по личному заданию И.В. Сталина.) Сохранился принадлежавший М.А. Лифшицу экземпляр этой книги с его критическими замечаниями. См. также краткий конспект А. Караганова в наст. изд.
- 17 См., например: *Поэтика.* Сборники по теории поэтического языка. П., 1919 — сборник ОПОЯЗа, куда вошли работы В. Шкловского и Б. Эйхенбаума, а также: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л.: Academia, 1928.
- 18 *La Harpe, Le Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, 18 vol. (1798–1804); рус. пер.: *Лагарп И.* Ликей, или Круг словесности древней и новой, ч. 1–5. СПб., 1810–1814.
- 19 См.: *Aesthetica.* Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, prof. philosophiae. Bd 1–2. 1750–1758 [Эстетика. Писал Александр Готтлиб Баумгартен, проф. философии. Т. 1–2. 1750–1758]; рус. пер. в кн.: *История эстетики.* Т. 2. М., 1964. С. 449–465.
- 20 См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. / Ред., предисл. М. Лифшица. 1968–1973. Т. 1. М.: Издательство «Искусство», 1968. С. 7. Рассмотрение вопроса о вариантах названия науки Гегель заключает так: «И всё же единственное выражение, отвечающее содержанию нашей науки, это — “*философия искусства*” или, ещё более определённо, — “*философия художественного творчества*”».
- 21 Вероятно, здесь имелась в виду «популярная во второй половине XIX в. фраза» Юлиана Шмидта «Новое поколение не строит систем!» (Собр. соч. Т. II. С. 74); ср. в лекции ниже слова о «науке, провозглашавшей вместе с Юлианом Шмидтом, что новое поколение не строит систем». Ср. также: «Вот несколько примеров полных аккордов позитивизма. В 1874 г. известный историк литературы Вильгельм Шерер подхватил фразу, незадолго до этого высказанную Юлианом Шмидтом: “новое поколение не строит

- никаких систем". Миросозерцания, подтверждал Шерер в своих лекциях и статьях, потеряли кредит. Ссылаясь на точные науки, Шерер требовал, чтобы науки гуманитарные заимствовали у них методы исследования (*Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм (Петроград, 1922), 11)». См.: Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 19.
- 22 *Богаевский Б.* Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 13–14.
- 23 *Hildebrand A.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1. Aufl. 125 S. Strassburg: Heitz, 1893; рус. пер.: *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / Пер. и вступ. ст. Н. Розенфельда и В. Фаворского. М.: Издательство «Мусагет», 1914 (переиздано: М., 1991; сокр. репр. воспр. изд. — М.: Логос, 2011).
- 24 Лозунг «Назад к Канту!» был провозглашён О. Либманом и Ф. Ланге в середине 60-х гг. XIX в.
- 25 Лифшиц поступил во ВХУТЕМАС в 1923 г., с 1925-го по 1929 г. преподавал там философию (см.: Из автобиографии идей. С. 267–269, 278).
- 26 *Ortega y Gasset J.* La deshumanización del arte, 1925; первый рус. пер. (фрагменты) в кн.: Современная книга по эстетике. Антология. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 447–456; *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Пер. и примеч. С. Воробьёва // Само-сознание европейской культуры XX в: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 230–263; То же // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. Фридендера, сост. В. Багно. М.: Искусство, 1991 (История эстетики в памятниках и документах). С. 218–260.
- 27 *Riegl A.* Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik [Вопросы стиля. Основы истории орнаментики], Berlin, 1893; *Riegl A.* Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt [Позднеримская художественная промышленность...]. 2 Bde. Wien, 1901 und 1923.
- 28 См.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии / Пер. М. Гурфинкель, ред. и вступ. ст. В. Жирмунского. П.: Academia, 1923; *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения; *Он же.* Архитектоника

- драм Шекспира; *Он же*. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков...// Проблемы литературной формы. Сб. статей / Ред., вступ. ст. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928.
- 29 *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München, 1915; рус. пер.: *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. А. Франковского, вступ. ст. Р. Пельше. М.—Л.: Academia, 1930.
- 30 См., например: *Жирмунский В.* О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. № 339–340. 10 февраля; перепечатано в кн.: *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928.
- 31 Вероятно, здесь имелся в виду Грутхойзен: «В более последовательных формах вульгарная социология сама отвергает разницу между созданием человеческого гения и средним продуктом социальной коммуникации. В качестве простого знака *среднее* даже более типично. Отсюда не только полемика вульгарной социологии против “биографического метода”, стремление создать историю искусства без художников, но и прямые требования изучать не исключительные произведения, а среднюю продукцию. На Западе эту точку зрения отстаивал известный историк французской общественной мысли Грутхойзен» (*Лифшиц М.* Вульгарная социология (1971) // Собр. соч. Т. II. С. 242).
- Грутхойзен, Гротуйзен (Groethuysen) Бернард (1880–1946) — немецко-французский философ, социолог. Ученик Г. Зиммеля, Г. Вёльфлина, В. Дильтея, продолжатель последнего и издатель его сочинений. Историк французской общественной мысли, автор работ о Монтескьё, Руссо, Дидро.
- 32 Ср.: *Переверзев В.* Онтогенезис «И.С. Поджабрина» Гончарова // Литература и марксизм. 1928. Кн. V; *Нарежный В.Т.* Избранные романы / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.Ф. Переверзева. М.—Л.: Academia, 1933; *Вельтман А.Ф.* Приключения, почерпнутые из моря житейского. Роман / Подгот. текста, ст. и коммент. В.Ф. Переверзева. М.—Л.: Academia, 1933.
- 33 Четвёртый конгресс эстетики и искусствоведения состоялся в Гамбурге 7–9 октября 1930 г. См.: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.–9. Oktober, 1930: Bericht im Auftrage des Ortsausschusses. Beilageheft zur Zeitschrift für*



- Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Bd 25 / herausgegeben von Hermann Noack. 256 p. Stuttgart: Enke, 1931.
- 34 Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве / Пер. Т. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Ред., вступ. ст., коммент. Н. Берковского. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 213–268. См. также: Шлегель А.В. Лекции о литературе и искусстве; Лекции о драматическом искусстве и литературе. (Фрагменты) // История эстетики. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 257–267; Шлегель А.В. Из «Берлинского курса» (1801–1804); Чтения о драматическом искусстве и литературе (1807–1808) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 125–134.
- 35 Рус. пер.: Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / Пер. Е. Лундберга. СПб.: Грядущий день, 1913. (СПб.: Азбука-классика, 2004.)
- 36 Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе / Пер. И. Колубовского // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Ред., вступ. ст., коммент. Н. Берковского. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 289–326; Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85.
- 37 Об S-образной линии, «линии красоты», истории происхождения учения о ней см.: Хогарт У. Анализ красоты / Пер. А. Сидорова // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов под общей редакцией Д. Аркина и Б. Терновца. М.: Изогиз, 1936. Т. 2. С. 77–102. (Более позднее издание — Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987.)
- 38 См.: Лукач Г. Золя и реализм // Литературная газета. 1934. № 156 (472). 22 ноября. С. 2; Он же. Золя и реалистическое наследие // Литературное обозрение. 1940. № 16. С. 39–45; Он же. «Творческая лаборатория Золя» // Там же. 1940. № 22. С. 49–57.
- 39 См.: Дворжак М. Очерки по искусству средневековья / Пер. А. Сидорова, В. Сидоровой. Общ. ред. и вступ. ст. И. Маца. М.—Л., 1934; Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. А. Сидорова, В. Сидоровой, А. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001.

- 40 Первый международный конгресс по методологии современной истории литературы состоялся в мае 1931 г. в Будапеште под руководством итальянского философа и эстетика Бенедетто Кроче, французского литературоведа Фернана Бальденсперже (Baldensperger; 1871–1958) и немецкого литературоведа Оскара Вальцеля. В программном своём докладе «Методология и история литературы» Кроче подытожил искания буржуазной науки о литературе «единого метода», «синтеза» и, подчёркивая резкий отход от позитивизма и историко-филологического метода, требовал, чтобы в основу мировоззрения положили философию. «Таким образом специалист по литературоведению самым ходом своих исследований и своих мыслей будет приведён к тому, чтобы стать философом, занимаясь хотя бы философией искусства». Кроче видит этот синтез в возрождении немецкой классической идеалистической философии и приспособлении её к новым обстоятельствам. «Вообще было время, — пишет он, — когда это единство теории и истории, философии и литературы было повсеместно признано или, по меньшей мере, прочувствовано и пережито — это эпоха, в которую возникла история поэзии, эпоха великой идеалистической и романтической философии Гердера, Вильгельма Гумбольдта, Фридриха Шлегеля, открытая госпожой Сталь во Франции и во всей Западной Европе. И это наследие мы должны снова воспринять. Под этим не подразумевается, что нужно удовлетворяться истинами, выработанными теми критиками, или принять все тогдашние понятия, заблуждаясь в тех же ошибках, в которых заблуждались они» (*Benedetto Croce. Methodologie und Literaturgeschichte // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Heft 4, 1932. S. 529, 532*). Цит. по: *Шиллер Ф.П. Литературоведение в Германии*. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. С. 9–10. Далее там же — об обращении к Дильтею.
- 41 *Dilthey W. Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1883; Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik, 1887*. На рус. яз. впервые (в сокращении): *Дильтей В. Введение в науки о духе; Сила поэтического воображения. Начала поэтики* / Пер. В. Библихина // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе*. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 108–142. См. также: *Шиллер Ф.П. Духовно-историческая*

- школа в немецком литературоведении // Литература и марксизм. 1929. Кн. IV.
- 42 Работы Г. Ноля (одна из которых, вероятно, могла иметься здесь в виду): *Nohl H. Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908 [Мировоззрения живописи]; *Stil und Weltanschauung*, 1920 [Стиль и мировоззрение]; *Die ästhetische Wirklichkeit*, 1935 [Эстетическая действительность]; *Einführung in die Philosophie*, 1935 [Введение в философию].
- 43 *Gundolf F. Shakespeare und der deutsche Geist* [Шекспир и немецкий дух]. Berlin, 1911; *Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух* / Пер. с нем. И.П. Стребловой. СПб.: Владимир Даль, 2015.
- 44 *Curtius E.R. Balzac*. Bonn, 1923.
- 45 *Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [Закат Запада. Очерки морфологии всемирной истории]. Bd. 1–2. München, 1919–1922; рус. пер.: *Шпенглер О. Причинность и судьба. («Закат Европы». Т. 1. Ч. 1-я)* / Пер. А. Франковского. Пб.: Academia, 1923; *Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2 [Фрагменты]* / Пер. и примеч. С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 23–68; *Шпенглер О. Закат Европы* / Пер. К. Свасьяна, И. Маханькова. В 2-х т. М.: Мысль, 1993; 1998.
- 46 «Ничевоки» — литературная группировка, возникшая в Москве в 1920 г. См.: Вам. От ничевоков чтение / Ред. Л. Сухаревского. М.: кн-во «Хобо», 1920; От Рюрика Рока чтения, Ничевока поэма. М.: кн-во «Хобо», 1921; Ничевоки. «Собачий ящик». Труды творческого бюро ничевоков. Под редакцией Главного секретаря Творначбюро С.В. Садикова. Вып. I. М.: кн-во «Хобо», 1921; *Рюрик Рок*. Сорок сороков. Диалектические поэмы Ничевоком содеянные. М.: кн-во «Хобо», 1923. См. также: *Никитаев А.Т.* Ничевоки: материалы к истории и библиографии // *De visu*. 1992. № 0. С. 59–64; Литературные манифесты. С. 291–294.
- 47 *Spengler O. Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. München, 1931; рус. пер.: *Освальд Шпенглер. Человек и техника* / Пер. А. Руткевича // *Культурология. XX век. Антология*. М.: Юрист, 1995. С. 454–494.

- 48 Заключительные строки стихотворения Д. Бурлюка «Плати — покинем навсегда уюты сладострастья...» (Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1/2):  
 Душа — кабак, а небо — рвань  
 Поэзия — истрёпанная девка  
 А красота кощунственная дрянь.
- 49 Имеется в виду поэтическое соревнование Вяч. Иванова и В. Брюсова, обменявшихся одноимёнными и написанными одним размером стихотворными посланиями (издано в 1914 г. под назв. «Carmina Amoebaea»).
- 50 Из стихотворного цикла Вяч. Иванова «Лира и ось», адресованного В. Брюсову.
- 51 Биржа Томона — в Санкт-Петербурге на стрелке Васильевского острова, памятник архитектуры русского классицизма (1805–1810; открыта в 1816, арх. Ж. Тома де Томон). При реконструкции стрелки и строительстве Биржи Томона было сломано почти завершённое здание Биржи по проекту Дж. Гваренги (Кваренги).
- 52 Киному — в 1910-е гг. для кинематографа пытались придумать новое, более короткое название; одним из временных вариантов был — «киному».
- 53 *Шкловский В.* Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» // Альманах «Взъял». П., 1915. Цит. по: *Шкловский В.* Гамбургский счёт: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 42–43.
- 54 О «нигилирующих», «дадаистических» тенденциях первоначального христианства см. также лекцию от 21 ноября 1940 г., с. 152.
- 55 Почти цитата из «Декрета о ничевоках поэзии» (1920, август, Ростов н/Д), «Именем Революции Духа» объявлявшего: «Жизнь идёт к осуществлению наших лозунгов: Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте!» (см.: Литературные манифесты. С. 294).
- 56 Здесь имеется в виду разговор рассказчика-ученика и Хулио Хуренито при их первой встрече, когда Хулио Хуренито говорит: «В том-то и вся хитрость, что всё существует, и ничего за этим нет. <...> Вертится, кружится, вот и всё». См.: *Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.–Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 15.

- 57 Ср.: «Природа швырнула голого человека на голую землю — виноватого лишь в том, что он родился на свет» (*Плиний Старший*, Естественная история, VII, 77). См. также: «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле» (*Андреев Л. Савва* (1906). Драма в четырёх действиях. Действие первое). На листочках с планами-заметками Лифшица к публикуемым лекциям: «Голый человек на голой земле! Высшая точка отрицания всех старых форм»; «Путь от Парфенона до ничевоков Голый человек на голой земле».
- 58 *Гёте И.В.* «Фауст»:  
 Так на станке проходящих веков  
 Тку я живую одежду богов.  
*Пер. Н. Холодковского*
- 59 Ср.: «Мы были с Учителем в катакомбах близ Рима на Аппиевой дороге. [...] Я осмелился тогда спросить Учителя, что думает он о судьбах религии? Хуренито сказал: "Истлеют все кости и все боги. Разрушатся соборы и забудутся молитвы. Не жалею об этом. Видишь там, на солнце, откидывая ноги, прыгает по степи маленький жеребёнок. Разве не передаёт он беспредельного восторга бытия?"» (*Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 40).
- 60 Флагелланты (от лат. *flagellans, flagellantis* — бичующийся) — религиозное движение, практиковавшее предельные формы аскезы, связанное с идеей искупления грехов через самобичевание. Особое распространение получило в Италии XIII и XIV вв.
- 61 Имеется в виду знаменитый памфлет Мандевилля «Ропщущий улей, или Мошенники, ставшие честными», переизданный затем в книге «Басня о пчёлах, или Пороки частных лиц — блага для общества» (рус. пер., 1924). См.: *Мандевиль Б.* Басня о пчёлах / Общ. ред., вступ. ст. Б. Мееровского, пер. Е. Лагутина. М.: Мысль, 1974 (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие).
- 62 Социалистический реализм — это определение впервые появилось в «Литературной газете» 23 мая 1932 г., в ходе подготовки к первому съезду Союза писателей СССР, и в Уставе Союза писателей, принятом этим съездом в 1934 г., было утверждено как «основной метод советской художественной литературы и литературной критики» (см.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей).

1934. Стенографический отчёт. М.: Гослитиздат, 1934. С. 662, 716). Об обстоятельствах его рождения, происхождении и авторах см.: Из истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко). Публикация А. Овчаренко // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 143–166; *Гронский И.* Из прошлого... Воспоминания. М.: Известия, 1991. С. 331–356.
- 63 Ср.: *Маяковский В.* Мистерия-буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи (Пролог). 1918.
- 64 Лифшиц цитирует *El Espectador* («Наблюдатель» — сборники Ортеги-и-Гассета, выходявшие в 1916–1934 гг., всего их вышло восемь) «по отрывкам, напечатанным в международном журнале *Europäische Revue* (Januar, 1934)», вероятно, в собственном переводе. Ср.: Собр. соч. Т. III. С. 105–106.
- 65 *Acte pur* — чистое действие (*франц.*); или, чаще употребляемое выражение, *acte gratuit* — ничем не обоснованный, беспричинный, безосновательный поступок, действие (*франц.*). Так критика определила действия героя романа А. Жида «Подземелья Ватикана» (*Les Caves du Vatican*, 1914) Лафкадио, который совершает подобный поступок-преступление.
- «Я долго считал, что бескорыстность поступков отличает человека от прочих животных. Я называл человека животным, способным на бескорыстный поступок... Выражение сие отнюдь не следует трактовать как поступок, который вообще ничего не приносит, ибо без этого... Нет, конечно. Бескорыстный — это поступок, который ничем не диктуется. Понимаете? Ни какой-либо выгодой, ни каким-то пристрастием — ничем. Поступок вне интересов, сам по себе проистекший; поступок, лишённый какой-либо цели и потому лишённый хозяина; свободный поступок; акт коренной, автохтонный» (*Жид А.* Плохо скованный Прометей (1899) / Пер. М. Ваксмахера // *Жид А.* Яства земные. Избранная проза / Вступ. ст. С. Зенкина. М.: Вагриус, 2000. С. 267).
- 66 Ср.: «Совершенные люди однообразны, порочные разнообразны» (Этика Аристотеля. Пер. Э. Радлова. СПб., 1908. С. 31); «Лучшие люди просты, но многосложен порок» (*Аристотель.* Никомахова этика. Пер. Н.В. Брагинской // *Аристотель.* Сочинения в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 86); ср. также: «Поистине зло многообразно, добро же единовидно: здоровье, например, просто, а болезнь

- многообразна» (*Аристотель*. Большая этика / Пер. Т. Миллер // Там же. С. 321).
- 67 Ср.: «...порок более заметен; он изобилен и, как говорят торговцы о шали, *очень выигрышен*; добродетель, напротив, являет для кисти лишь необычайно тонкие линии. Добродетель абсолютна, она едина и неделима, как была Республика; порок же многообразен, многоцветен, неровен, причудлив» (*Бальзак О.* Предисловие ко второму изданию «Отца Горио» // Бальзак об искусстве. С. 169).
- 68 См., например: «Конечно, язык Рикардо циничен до крайности. Ставить на одну доску издержки производства шляп и издержки на содержание человека — это значит превращать человека в шляпу. Но не кричите очень о цинизме! Цинизм заключается не в словах, описывающих действительность, а в самой действительности! Такие французские писатели, как гг. Дроз, Бланки, Росси и другие, доставляют себе невинное удовольствие доказывать своё превосходство над английскими экономистами соблюдением благопристойных форм “гуманного” языка; если они ставят в упрёк Рикардо и его школе цинизм языка, то они делают это потому, что им неприятно видеть, как современные экономические отношения изображаются во всей их неприглядности и как разоблачаются сокровенные тайны буржуазии» (*Маркс К.* Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона (1847). Глава первая // *Маркс, Энгельс*. Т. 4. С. 87).
- 69 Об «опредмечивании» и «распредмечивании» Маркс пишет в «Экономическо-философских рукописях 1844 г.», впервые опубликованных в СССР на рус. яз. частично в 1927 г., на языке оригинала полностью в 1932 г., на рус. яз. полностью в 1956 г. Подготовкой этих рукописей Маркса к печати Лифшиц занимался вместе с Францем Петровичем Шиллером (1898–1955) в 1920–1930-е гг. См.: Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 169–171.
- 70 Цит. по: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве / Ред. М. Лифшица, коммент. А. Выгодского, Г. Фридлендера. М.–Л.: Государственное издательство «Искусство», 1937. С. 113–114 [*К. Маркс*. Экономические рукописи. 1857–1858. Архив Маркса и Энгельса, IV, 97–99]. Курсив внутри цитаты сохранён. В более поздних переводах на русский язык цитата имеет стилистические отличия (см.: *Маркс*,

- Энгельс. Т. 46, ч. I. С. 105–106; Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 241–242).
- 71 Ср.: «...он [Гуго] думает, что люди сбросили *фальшивые цветы* с цепей для того, чтобы носить *настоящие цепи* без каких бы то ни было цветов» (*Маркс К. Философский манифест исторической школы права (1842) // Маркс, Энгельс. Т. 1. С. 87*); «Критика сбросила с цепей украшавшие их фальшивые цветы — не для того, чтобы человечество продолжало носить эти цепи в их форме, лишённой всякой радости и всякого наслаждения, а для того, чтобы оно сбросило цепи и протянуло руку за живым цветком» (*Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение (1844) // Маркс, Энгельс. Т. 1. С. 415*).
- 72 *Салтыков-Щедрин М. Господа Головлёвы. Семейные итоги // Салтыков-Щедрин М. Собр. соч. в 20 т. Т. 13, М., 1972. С. 101–102.*
- 73 Ср.: «Искренность — это чистосердечие. Мало кто обладает этим качеством, а то, что мы принимаем за него, чаще всего просто тонкое притворство, цель которого — добиться откровенности окружающих» (62 максима Ларошфуко — *Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимы / Пер. Э. Линецкой. Л.: Наука, 1971 (Литературные памятники). С. 67*).
- 74 Имеется в виду большая дискуссия первой половины 1940 г. вокруг сборника статей Г. Лукача «К истории реализма» (М.: ГИХЛ, 1939. Редактор М. Лифшиц). Она последовала за ответом Лифшица «Надоело» (*Литературная газета*, 10 января 1940 г.) на статью В. Ермилова (там же, 10 сентября 1939 г.) и Е. Книпович (там же, 15 ноября 1939 г.) против журнала «Литературный критик» и Г. Лукача. Материалы дискуссии публиковались в основном в «Литературной газете». См. о содержании, ходе и результатах дискуссии: *Надоело. С. 147* и далее.
- 75 «Литературный критик» — ежемесячный журнал литературной теории, критики и истории литературы. Выходил в Москве в 1933–1940 гг. Организован после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Вокруг журнала группировалось «течение», куда входили М. Лифшиц, Г. Лукач, Е. Усиевич, В. Александров, В. Гриб, И. Сац, А. Платонов и др. Журнал закрыт в конце 1940 г. в ходе перестройки работы литературной критики и библиографии



постановлением ЦК ВКП(б) «О литературной критике и библиографии». Это постановление, в одном из пунктов которого стояло: «Прекратить издание обособленного от писателей и литературы журнала "Литературный критик". Обязать редакции литературно-художественных журналов "Красная новь", "Октябрь", "Новый мир", "Знамя", "Звезда" и "Литературный современник" создать в этих журналах постоянные отделы критики и библиографии», было принято 26 ноября 1940 г. и опубликовано в изложении в журналах «Партийное строительство» (1940. № 22. С. 62–64) и «Большевик» (1940. № 23. С. 37–39). См. также: Власть и художественная интеллигенция. Раздел V. Документ № 56. С. 462–465.

В 1965 г. свой отзыв на статью Г. Белой о «Литературном критике» для «Краткой литературной энциклопедии» Лифшиц заключал так: «Заккрытие журнала было одним из примеров растущего подавления творческой мысли, столь характерного для периода культа личности. Почему бы в доступной форме не указать на этот факт? Кстати говоря, покойный Ставский никакого отношения к закрытию журнала не имел. Это было целиком делом рук А. Фадеева, которому мешала независимая позиция журнала. Однако, несмотря на поддержку Щербакова, Фадееву не удалось приписать ЛК какие-нибудь политические ошибки, и журнал был официально закрыт по чисто организационным мотивам. В этой связи было бы важно привести подлинный текст постановления ЦК о критике и библиографии (напечатанного в журнале "Партийная жизнь" за 1940 г., точную дату можно узнать у М. Розенталя). Эта справка раз навсегда положила бы конец многолетней клевете заинтересованных лиц. 4 февраля 1965 г. М. Лифшиц» (Архив М.А. Лифшица. Папка № 503). Ставский В.П. (1900–1943) — писатель, секретарь РАПП и Союза писателей СССР, в 1937–1941 гг. гл. редактор журнала «Новый мир»; Фадеев А.А. (1901–1956) — писатель, один из руководителей РАПП, в 1939–1944 гг. секретарь Союза писателей СССР; Щербаков А.С. (1901–1945) — гос. и парт. деятель, в 1934–1936 гг. первый секретарь правления Союза писателей (см. его указание на «ошибки» «тов. Лифшица»: Литературная газета. 1935. 10 марта. С. 3), с 1939 г. член ЦК ВКП(б) и его Оргбюро; Розенталь М.М. (1906–1975) — философ, в 1933–1940 гг. и. о. отв. редактора журнала «Литературный критик».

- 76 Одно из главных обвинений против журнала «Литературный критик» состояло в том, что он считает советскую литературу

- «иллюстративной». См.: *Ермилов В.* Верно ли, что у нас «иллюстративная» литература? (О взглядах «Литературного критика») // Литературная газета. 1938. 15 декабря; *Он же.* О вредных взглядах «Литературного критика» // Литературная газета. 10 сентября 1939 г.; О вредных взглядах «Литературного критика» [без подписи; по свидетельству Лифшица, статья написана В. Ермиловым и В. Кирпотиным, см.: *Надоело.* С. 131–132. — *Ред.]* // Красная новь. 1940. № 4. С. 159–173; Докладная записка секретарей ССП СССР А.А. Фадеева и В.Я. Кирпотина секретарям ЦК ВКП(б) «Об антипартийной группировке в советской критике» 10 февраля 1940 г. // Власть и художественная интеллигенция. Раздел V. Документ № 41. С. 439–444 (то же: *Мих. Лифшиц и Д. Лукач.* Переписка. 1931–1970. М.: Grundrisse, 2011. С. 143–148): «Всю советскую литературу “Литературный критик” считает иллюстративной (т. е. дидактической, второсортной) на том основании, что она пронизана политической тенденцией. “До сих пор наша литература преимущественно иллюстрировала марксистское понимание действительности” (передовая “Литературного критика”, № 9–10 за 1938 г., с. 9)» (С. 441). О позиции «Литературного критика» см. также, например: Ленинская теория отражения и художественная литература // Литературный критик. 1939. № 1. С. 5–15.
- 77 РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, массовая литературная организация (1925–1932). Выпускала журнал «На литературном посту». РАПП был ликвидирован постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» (Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62; Власть и художественная интеллигенция. Раздел III. Документ № 9. С. 172–173) в связи с организацией единого Союза писателей СССР. См. также: *К. РАПП* // Литературная энциклопедия: В 11 т. 1929–1939. Т. 9. М.: ОГИЗ РСФСР, «Сов. Энцикл.», 1935. Стлб. 519–526.
- 78 Лозунг «социальный заказ» в 1920-е гг. был провозглашён и затем отстаивался, прежде всего, группой ЛЕФ. В журнале «ЛЕФ» (1923. № 1, март. С. 40–41) в статье «Наша словесная работа» за подписями В. Маяковского и О. Брика говорилось: «Мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители социального заказа» (см. также: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М.: Гослитиздат, 1959. С. 449). В том же журнале в статье «Т. н. “формальный метод”» О. Брик писал: «Не будь

Пушкина, "Евгений Онегин" всё равно был бы написан... Поэт — мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу. О чём писать, — подсказывает ему потребитель... не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ» (ЛЕФ. 1923. № 1. С. 213–215). Ср. также стихи «главного» левовца В. Маяковского: «На ложу в окно театральных касс тыкая ногтем лаковым, он (буржуй. — *Ред.*) даёт социальный заказ на "Дни Турбиных" — Булгаковым» (*Маяковский В. Лицо классового врага. 1. Буржуй-нуво, 1928*).

В воспоминаниях В. Шаламова автором термина запечатлелся другой левовец — поэт Н. Асеев, «непременный участник всех левовских и нелефовских литературных вечеров, участник всех диспутов, споров»: «Асееву принадлежит знаменитый термин того времени "социальный заказ"... Нас смущала искусственность его (Асеева) поэзии, холодок "мастерства", который, уничтожая поэта, делал его "специалистом", выполняющим "социальный заказ". Этот асеевский термин в большом ходу был в те годы. ...термин был подхвачен, распространён» (см.: *Шаламов В. Двадцатые годы. Заметки студента МГУ // Юность. 1987. № 11. С. 44*).

Выражение использовали практически все литературные направления, группировки того времени. Луначарский говорил: «Это довольно меткое и ценное выражение, потому что оно содержит в себе понятие искусства как чего-то необходимого для развития нашей общественной жизни, как чего-то определяющегося глубокими потребностями тех масс, во имя которых и производится всё это строительство. Весь вопрос заключался в том, чтобы уяснить себе конкретные черты этого социального заказа» (см.: *Луначарский А. Перспективы советского искусства // На литературном посту. 1927. № 20, октябрь*). Термин присутствовал также в Декларации группы «Перевал», во главе с А. Воронским («перевальцы» были постоянными противниками РАПП и отвергали его понимание «социального заказа»): «Художественная литература СССР призвана выполнять социальный заказ, данный ей Октябрьской революцией, рабочим классом и Коммунистической партией. Она должна воздействовать на угнетённые классы всего мира, организуя и революционизируя их в целях социального раскрепощения» (см.: *Печать и революция. 1927. № 2. С. 238–240*).

В трактовке В. Переверзева теория «социального заказа» выросла до «практики социального приказа»: класс «имеет полное право в процессе борьбы за новую культуру отдавать приказы» (см.: *Переверзев В.* О теории социального заказа // Печать и революция. 1929. № 1. С. 60–63). Дискуссия о «социальном заказе» была проведена журналом «Печать и революция» в начале 1929 г., в ней приняли участие критики Вяч. Полонский, О. Брик, П. Коган, Г. Горбачёв, З. Штейнман, И. Нусинов, В. Переверзев, Н. Замошкин, а также ряд писателей (см.: Печать и революция. 1929. № 1–3).

РАПП и её лидер Л. Авербах, претендовавшие на роль «опорной организации» партии в области литературы, на монополию в борьбе «за линию партии в литературе», «за гегемонию пролетарской литературы», «за большое искусство большевизма — не искусство отклика и отражения» (161), а перестройки «прозы» бытия (62), выступали против «лефовской теории социального заказа» (159), уличали Луначарского в «стопроцентной, абсолютной... „воронщине“» (125), называли «провокационными» лозунги «социального приказа» Переверзева (64), политически и организационно разгромили «переверзевщину». В их понимании «...его (писателя. — *Ред.*) свобода является функцией классовой необходимости. А это и есть социальный заказ в широком значении этого слова... При свободном выборе темы автор детерминирован социально-психологическим заданием его современности. Вот как мы понимаем социальный заказ» (32); «Воля художника может, конечно, не совпадать с объективной социальной функцией его произведения. Однако „социальная функция“ проверяет и „волю“ художника, разоблачая намерения тех социальных сил, которые незримо водили пером автора... воля (писателя. — *Ред.*) может быть направлена в полезное нам русло...» (65); «...надо, чтобы произведения пролетарского писателя учили, чтобы они были руководством к действию, чтобы на них ссылались в директивах, чтобы их прилагали к инструкциям» (162; в скобках здесь, выше и ниже указаны страницы книги: *Авербах Л.* Из рапповского дневника. Издательство писателей в Ленинграде, 1931).

На деле, в литературной политике и практике все эти положения становились элементами «рапповской дубинки», направляемой «самоуверенным манипулятором» (Р. Магуайр) Л. Авербахом («Одним Авербахом всех побиваю», по известной эпиграмме

А. Архангельского), основанием и инструментом для «простого администрирования», «фантастической непримиримости», «страшных политических обвинений» (Искусство и современный мир. С. 69). См. об этом на примере отношения рапповцев к творчеству А. Платонова, к его рассказам «Усомнившийся Макар» (1929) и «Впрок» (1931) — статьи Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах» (1929; «рассказ в целом вовсе недвусмысленно враждебен нам», 75; автор его квалифицируется, по сути, как классовый враг) и А. Фадеева «Об одной кулацкой хронике» (1931; А. Платонов объявляется «кулацким агентом самой последней формации... контрреволюционной по содержанию»), написанных в развитие известной «критики» и во исполнение прямого «социального заказа» И. Сталина.

См. также о «социальном заказе»: *Полонский Вяч.* Критические заметки: Художник и классы. (О теории «социального заказа») // Новый мир. 1927. № 9. С. 169–176; *Нусинов И.* О социальном заказе // Литература и марксизм. 1928, кн. II; *Бердяев Н.* Литературное направление и «социальный заказ». (К вопросу о религиозном смысле искусства) // Путь, № 29, за 08. 1931; *Белая Г.* Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Советский писатель, 1989, глава IV «"Социальный заказ": за и против». С. 68–76.

- 79 В папке № 191 Архива М. Лифшица содержатся заметки об отличии его понимания реализма уже в начале 1930-х гг. от представлений, преобладавших в 1920-е гг. и позже, от понимания реализма только как «техники», «мастерства», «инструмента», «организации». См., например: «Реализм в 20-х гг. "срывание всех и всяческих масок", психологич. анализ и проч. Всё это так, но всё это рассматривалось как оттачивание рабочего инструмента, как чистая техника. Знание "спеца" (характерно для позитивизма, соприкасается и с русским формализмом). А у меня уже в начале 30-х гг. реализм = истина, действительность. Поэтому реализм включает в себя и нечто идеальное и нечто относящееся к символизму и романтизму. То, что теперь называют "ценностным параметром", нравственно-эстетич. потенциал.

Предшественник в 20-х гг. только Воронский и его друзья, Луначарский, но с недостатками (и те и другие).

"Реализм" во всем налитпостовстве и особенно рапповщине  
а у меня реализм = истина в искусстве

До меня Воронский. Но у него истина в плехановском смысле, а не в смысле онтогносеологии.

РАПП второй половины 20-х гг. усвоил, хотя и только по форме, классич. традицию. Но это было именно по форме, так как нутро признавалось чужим, абсолютно чужим и столь же абстрактно подлежало замене другим механизмом. Реализм и класс. традиция (мастерство) признавались чем-то инструментальным, относящимся к ведению "спецов".

Из платформы группы "Октябрь" (опубл. в 1923 г.)

"Пролет. является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата, как переустроителя мира и создателя комм. общества".

---> несмотря на гибкость формулировок — богдановская "организация". Литература только как инструмент, а не как отражение истины действ. мира. Везде "организует" (см.: Архив М.А. Лифшица. Папка № 191. С. 220–222, 224).

- 80 По всей видимости, «вопрос о Леонове» возник в связи с его пьесой «Метель», которая с апреля 1940 г. шла во многих театрах страны, а 18 сентября того же года была запрещена постановлением ЦК ВКП(б) «как идеологически враждебная, являющаяся злостной клеветой на советскую действительность». Герой пьесы, советский директор, собирается бежать из страны за границу, тогда как его брат, белогвардеец-эмигрант, возвращается в страну, чтобы служить Родине, и возвращая ей при этом и деньги, вывезенные первым братом. 22 сентября в «Литературной газете» и в газете «Советское искусство» были опубликованы статьи «Клеветническая пьеса», а на следующий день прошло расширенное заседание президиума Союза советских писателей, на котором присутствовали более 160 писателей и критиков. См. документы об этой истории: Власть и художественная интеллигенция. Раздел V. Документы № 46, 49. С. 449–450, 455.
- 81 О Лебедеве-Кумаче см. в следующей лекции, от 26 ноября 1940 г.
- 82 Ср.: «Простые крестьяне — порядочные люди; порядочные люди также философы, или, как мы их теперь называем, личности сильные и светлые по природе, обогащённые широким просвещением и полезными знаниями; ублюдки, пренебрёгшие первым выходом, который даёт безграмотность, и не смогшие достиг-

нуть второго (сидящие между двух стульев, как я и столь многие другие), опасны, бестолковы, докучливы; это они вносят смуту в мир» (*Лифшиц М.* Монтень. Выписки и комментарии. 1930-е гг. М.: Grundrisse, 2012. С. 134).

- 83 См.: Ленин о культуре и искусстве. С. 298. В сборнике отсылка к книге: *Цеткин К.* О Ленине. Сборник статей и воспоминаний / Вступ. ст. Н. Крупской. М.: Партиздат, 1933. С. 38–43. Воспоминания К. Цеткин о Ленине написаны в январе 1924 г., отдельной книгой опубликованы в 1925-м: *Цеткин К.* О Ленине. Воспоминания и встречи / Ред. С. Шевердина. М.: Московский рабочий, 1925. В дальнейшем многократно перепечатывались. См., например: *Цеткин К.* Искусство — Идеология — Эстетика / Пер. С. Земляного и М. Кораллова, вступ. ст. Г. Фридлендера, коммент. С. Попова. М.: Искусство, 1982.

- 84 См.: Ленин о культуре и искусстве. С. 298–299.

Карлштадт (Андреас Боденштейн) (ок. 1480–1541) — немецкий богослов, деятель Реформации в Германии; противник католической церкви; считал образование препятствием к истинному благочестию, требовал уничтожения религиозной живописи и запрета использования музыки в богослужении. Ср.: «Доктор Карлштадт был одним из сподвижников Лютера во время религиозной Реформации начала XVI века. Он принадлежал к наиболее крайней фракции этого движения, стоявшей за уничтожение живописи и скульптуры религиозного содержания. В Германии проповедь иконоборцев не имела большого успеха, но в Нидерландах она привела к большой волне вандализма и гибели множества замечательных памятников искусства» (см.: *Лифшиц М., Рейнгардт Л.* Незаменимая традиция. Критика модернизма в классической марксистской литературе. М.: Искусство, 1974. С. 139).

Ср.: «На одном собрании мне случилось в актовом зале ВХУТЕМАСа, где я был преподавателем философии, перед большим количеством собравшихся (в 1929 г. — *Ред.*) прочитать то место из беседы Ленина с Кларой Цеткин, где говорится о том, зачем отбрасывать старое, если оно хорошо и прекрасно, или преклоняться перед новым только потому, что оно новое. Это какое-то подражание западной моде. Это неверно. Нужно искать хорошего, а не нового — вот общий смысл идей Ленина. Прочитав это, я спросил: верно это или нет? Ультралевые шумно закри-

чали, что это неверно. Я сказал, что это слова Ленина. Эффект ораторский был большой, я как сейчас помню звон стёкол в физкультурном зале. Но после этого они за меня взялись. Выпустили против меня газету, объявили меня правым уклонистом в области искусства. Луначарский хотел мне помочь, Беспалов тоже, но ничего сделать было нельзя. И единственное, что меня спасло — это правильность моей общеполитической линии. [пропуск]

Я действительно ни к какому правому уклону не присоединялся. Я прекрасно помню речь ультралевого художника Бела Уйц: «Красота — буржуазна. Нам нужна классовая борьба!». В известной статье Иезуитова писалось: «Время красоты прошло! Ликвидировать кулачество как класс на основе сплошной коллективизации!» (Архив М.А. Лифшица. Папка № 446).

Беспалов И.М. (1900–1937) — лит. критик, в 1929–1931 гг. зам. редактора журнала «Печать и революция», редактор журнала «Красная новь»; Уйц (Уиц, Uitz Bela) Б. (1887–1972) — венгерский художник, в 1926–1970 гг. жил в СССР; Иезуитов Н.М. (1899–1941) — историк и критик кино; автор статьи «Конец красоте» (Пролетарская литература. 1931. № 4. С. 122–159), где есть такие слова: «Время красоты прошло. Ликвидируется кулачество — последние остатки капитализма в СССР» (С. 139).

- 85 В 1847 г. Давид Фридрих Штраус выпустил в свет памфлет *Der Romantiker auf dem Thron der Cäsaren* [«Романтик на троне цезарей»], в котором характеризуется император Юлиан и его ближайшие советники, но так, что в Юлиане всякий легко узнавал тогдашнего короля прусского Фридриха Вильгельма IV.
- 86 См.: № 568. М.Н. Чернышевскому. Вилуйск, 17 марта 1876 // *Чернышевский*. Т. 14. Письма 1838–1876 гг. С. 639–645.
- 87 Флореско Александр — псевдоним, под которым жил в начале 1870-х гг. в Румынии Николай Филиппович Меледин (1843 — ок. 1880), анархист, последователь Бакунина.
- 88 В таком виде цитаты в заметках Лифшица к лекциям выписаны на отдельном листке. Ср.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих. Доклад и документы, опубликованные по постановлению Гаагского конгресса Интернационала / Документы. Программа и цели революционной организации интернациональных братьев, пункт 5 // *Маркс, Энгельс*. Т. 18. С. 323–452 (слова М. Бакунина):



«Мы понимаем революцию в смысле разнуздания того, что ныне называют дурными страстями, и разрушения того, что на том же языке называется "общественным порядком". Мы не боимся анархии, а призываем её, убеждённые в том, что из этой анархии, то есть из полного проявления освобождённой народной жизни, должны родиться свобода, равенство, справедливость, новый порядок и сама сила революции против реакции» (С. 447).

- 89 Ленин писал об «элементарных условиях общественности» в своей работе «Государство и революция» (1917): «...люди *привыкну*т к соблюдению элементарных условий общественности *без насилия и без подчинения*» (Ленин. Т. 33. С. 83). См. также: «На очередь дня выдвигается восстановление разрушенных войной и хозяйничаньем буржуазии производительных сил; — излечение ран, нанесённых войной, поражением в войне, спекуляцией и попытками буржуазии восстановить свергнутую власть эксплуататоров; — экономический подъём страны; — прочная охрана элементарного порядка. Может показаться парадоксом, но на самом деле, в силу указанных объективных условий, является совершенно несомненным, что Советская власть в данный момент может упрочить переход России к социализму только в том случае, если практически решит, вопреки противодействию буржуазии, меньшевиков и правых эсеров, именно эти самые элементарные и элементарнейшие задачи сохранения общественности» (Ленин В.И. Очередные задачи Советской власти (1918) // Ленин. Т. 36. С. 173–174).
- 90 «Катехизис революционера» — устав «Народной расправы», тайной революционной организации, созданной С. Нечаевым в 1869 г. в Москве и Петербурге. В его основе лежит принцип «цель оправдывает средства». «Катехизис» написан и отпечатан в зашифрованном виде летом 1869 г. в Женеве, зашифрован и опубликован (Правительственный вестник, 1871, № 162) в связи с процессом нечаевцев; вызвал общественное осуждение. Нечаевщина была осуждена также I Интернационалом и отвергнута русскими революционерами. См.: Шилов А. Катехизис революционера (к истории «нечаевского» дела) // Борьба классов. 1924. № 1–2. С. 268–272; Революционный радикализм в России: век девятнадцатый. Документальная публикация / Ред. Е. Рудницкой. М.: Археографический центр, 1997. С. 244–248. Ср.: Революцион-

ный катехизис // Материалы для биографии М. Бакунина / Ред., примеч. и вступ. ст. Вяч. Полонского. Т. III. Бакунин в I Интернационале. М.—Л.: ГИЗ, 1928. С. 39 и далее; *Маркс К., Энгельс Ф.* Альянс... Доклад и документы... VIII. Альянс в России. 1. Нечаевский процесс. 2. Революционный катехизис // *Маркс, Энгельс.* Т. 18. С. 415–419. См. о «Катехизисе революционера», его авторстве и идейном содержании: Собр. соч. Т. III. С. 81–84.

- 91 См.: № 582. М.Н. Чернышевскому. Вилюйск. 15 сент[ября] 1876 // *Чернышевский.* Т. 14. Письма 1838–1876 гг. С. 681–685: «...мне хочется воспользоваться случаем, чтобы высказать правильные, — мало кому совершенно ясные, — понятия о знаменитом подлом правиле, которое приписывается иезуитам и действительно принадлежит им, но не ими выдуманно и принадлежит не им одним, а всем тем людям, которые любят поступать дурно, — всем негодьям: “цель оправдывает средства”, подразумевается: хорошая цель, дурные средства. Нет, она не может оправдывать их, потому что они вовсе не средства для неё: хорошая цель не может быть достигаема дурными средствами. Характер средств должен быть таков же, как характер цели, только тогда средства могут вести к цели. Дурные средства годятся только для дурной цели; а для хорошей годятся только хорошие. <...> ...если цель — благосостояние Испании, то жечь протестантов и изгонять мавров никак не ведёт к достижению цели; и все знают: не удалось инквизиторам это средство осчастливить Испанию.

Да, мой милый, историки и вслед за ними всякие другие люди, учёные и неучёные, слишком часто ошибаются самым глупым и гадким образом, воображая, будто когда-нибудь бывало или может быть, что дурные средства — средства пригодные для достижения хорошей цели. В этой их глупой мысли нелепость внутреннего противоречия: это мысль подобная таким бессмыслицам, как “чётное число есть нечётное число”, “треугольник имеет четыре угла”, “железо имеет корень, стебель и листья”, “человек существо из семейства кошек” и тому подобные нелепые сочетания слов. Все они годятся лишь для негодяев, желающих туманить ум людей и обворовывать одураченных. Средства должны быть таковы же, как цель» (С. 684–685). Ср. также письмо ему же от 25 марта 1875 г.: «... всё доброе полезно; всё дурное вредно. Всё, что противоречит этому про-

стому правилу честных и добрых людей, занесено в исторические книги из невежественных источников учёными, не имевшими основательного знакомства с законами человеческой природы» (Там же. С. 599).

- 92 В 1934 г. издательством «Academia» по инициативе заведующего Л. Каменева (1883–1936) и по давнему пожеланию А.М. Горького готовилось отдельное издание романа Ф. Достоевского «Бесы» (подробности см.: *Крылов В.В.* Издательство «Academia» — бесценный вклад в духовную культуру // *Вестник Российской Академии Наук.* 1993. Т. 63. № 4. С. 348–357; *Крылов В., Кичатова Е.* Издательство «Academia»: люди и книги. 1921–1938–1991 / Общ. ред. В. Попова. М.: Academia, 2004. С. 118 и далее. Лифшиц был главным редактором «Academia» в 1932 г. при (ре)организации работы издательства в Москве, с того же года был членом его редсовета, а также редактором серий книг «Немецкая литература», «Классики эстетической мысли», книги Д. Вико. См. также: РГАЛИ, ф. 629; оп. 1; ед. хр. 41; л. 28, 56, 58; ед. хр. 271; л. 48).

26 декабря 1934 г. «Литературная газета» писала: «Роман “Бесы”, выпускаемый на днях издательством “Академия”, представляет собою художественную концентрацию всех тех аргументов, которые могли быть выдвинуты гениальным художником против революции и — одновременно — крушение этих аргументов. В этом заключается интерес этого крупнейшего художественного произведения XIX в.».

20 января 1935 г. в «Правде» в «Заметках читателя» «Литературная гниль» Д. Заславский назвал ликование «Литературной газеты» по поводу выбора «Бесов», этого «грязнейшего пасквиля, направленного против революции», для отдельного издания по меньшей мере странным. «И совсем не из-за художественных своих достоинств этот роман стал знаменем политической реакции. Контрреволюционную интеллигенцию всегда тянуло к “достоевщине”, как к философии двурушничества и провокации, а в романе “Бесы” это двурушничество размазано с особым сладострастием». 24 января там же, в «Правде», в заметке «Об издании романа “Бесы”» Д. Заславскому возражал Горький, решительно высказавшись за издание «контрреволюционных романов», в том числе «Бесов»: «...я против превращения легальной литературы в нелегальную, которая продаётся “из-под полы”, соблазняет

молодёжь своей “запретностью” и заставляет её ожидать “неизъяснимых наслаждений” от этой литературы... Врага необходимо знать, надо знать его “идеологию”... Советская власть ничего не боится, и всего менее может испугать её издание старинного романа».

Д. Заславский отвечал Горькому на следующий же день: «“Достоевского запрещают!” — взвизгивает, по словам М. Горького, белоэмигрантская печать. Как всегда, врёт эта печать. Ни одного слова нет в моей статье о “Бесах” о запрещении Достоевского, как и вообще никогда советская печать не писала о запрещении Достоевского... Не о том идёт речь в моей статье — запрещать ли “Бесы”, а исключительно и единственно о том, надо ли отбирать из всех произведений Достоевского именно роман “Бесы” предпочтительно перед всеми другими его романами, надо ли усиленно рекомендовать его вниманию советского читателя, подсовывать с той, явно лживой мотивировкой, какую приводит “Литературная газета” и от какой она не отказалась до сих пор... Если быть последовательным, то для знакомства с идеологией классового врага, по Горькому, надо печатать не только старое барахло 60–70-х гг., но и современных Ключниковых и Крестовских. Почему ограничиваться старинными романами, а не преподнести нашей публике с восторженной рекомендацией “Литературной газеты” Арцыбашевых и Сологубов с их гораздо более свежей клеветой против революции? ...из предложений подобного рода с неумолимой логикой вытекает вывод о пользе издания контрреволюционной литературы Троцкого, Зиновьева, Каменева, известных руководителей правой оппозиции, для того, чтобы “идеологию” классового врага советская молодёжь получала в наиболее ярком виде. Другими словами, предоставить классовому врагу трибуну печатного слова, хотя бы и под не весьма надёжным конвоем “Литературной газеты”... Пугать и запугивать, конечно, никого не надо. Но не следует с благодушной терпимостью открывать шлюзы литературных нечистот. М. Горький с убедительной силой писал (в 1913 г. — *Ред.*) о растлевающем влиянии “Бесов”, произведения садического и болезненного... Вопрос о том, что и как читает наша молодёжь, — это вопрос очень важный и большой. Запугивание тут так же неуместно, как и благодушный либерализм. Уверенность в нашей молодёжи ни

в коем случае не освобождает от бдительности в этом вопросе, как и во всех других» (см.: *Заславский Д.* По поводу замечаний А.М. Горького // *Правда*. 1935. № 24 (6270). 25 января (Заметки читателя). С. 6).

В каталоге книгоиздательства «Academia» (М.: Книга, 1980. С. 55) есть запись № 209: «Достоевский Ф.М. Бесы. Роман. Т. 1. Ред., вступ. статья и коммент. Л.П. Гроссмана; вступ. ст. П. Парадизова. Ил. и оформл. С.М. Шор. М.—Л., 1935. LXXX, 492 с.; 10 л. ил. 5300 экз. В пер. Тираж не осуществлён. Известны отдельные экземпляры». «Отдельный экземпляр» оказался и в библиотеке Горького (см.: Личная библиотека А.М. Горького в Москве. Описание в двух книгах. Книга первая. М.: Наука, 1981. С. 279); согласно примечанию в Собрании сочинений Ф.М. Достоевского в 15 т. (Т. 7, Л., Наука, 1990, с. 762), второй том из печати не вышел. Вероятно, выступление Д. Заславского и прекращение издания «Бесов» были связаны с арестом в декабре 1934 г. Л. Каменева и с процессом над ним. Незадолго до событий 1934–1935 гг. роман был издан в Полном собрании художественных произведений Достоевского (т. 1–13, Л., 1926–1930). После полемики в «Правде» «Бесы» не переиздавались в СССР более 20 лет, до 1957 г., когда вышли в седьмом томе собрания сочинений Ф. Достоевского в десяти томах.

- 93 Ср.: «Достоевскому очень хотелось представить, что эта “идея” (“шигалёвщина”, идея разделения общества на 1/10 “управляющих” и остальные 9/10 — “стадо”. — Ред.) разделяется революционерами, нигилистами, — это желание и делало “Бесы” клеветническим произведением. Но инстинкт художника протестовал против искажения истины. Степан Верховенский заявляет о себе, что он — вовсе не социалист, и Ставрогин убеждается в том, что с социализмом Степан Верховенский и впрямь ничего общего не имеет» (*Ермилов В.* Горький и Достоевский // *Красная новь*. 1939. [Начало — в № 4]. № 5–6. С. 262).
- 94 Выражение, вероятно, восходит к А. Луначарскому: «Если же вы признаёте в этом (в фантастике Э.-Т.-А. Гофмана. — Ред.) противопоставляемый реальной жизни другой, но якобы тоже действительный мир, — вы впадаете в мистику, — это будет стремление опереться не на науку, а на “нечто другое”. Это “другое” — чрезвычайно властное, и оно кончается, по выражению Ницше о Вагнере, падением “к подножию креста”»; «О “сломленном

и склонившемся у христианского креста” Вагнере Ницше говорит в своём произведении “По ту сторону добра и зла”. См.: *Луначарский А.* Социалистический реализм (1933) // *Луначарский А.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 8. М., 1967. С. 495.

- 95 Речь идёт об «Исповеди» М. Бакунина, написанной в июле-августе 1851 г. в Петропавловской крепости для императора Николая I и подписанной: «Кающийся грешник Михаил Бакунин». См.: *Бакунин М.* Собрание сочинений и писем / Ред. и примеч. Ю. Стеклова. Т. 4. Документ № 547. М.: Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1935 (Классики революционной мысли домарксистского периода). С. 99–207. См. также: *Маркс К., Энгельс Ф.* Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих. Глава X. Дополнение 3. Бакунин и царь // *Маркс, Энгельс.* Т. 18. С. 428–438. В брошюре «Народное дело. Романов, Пугачёв или Пестель?» (Лондон, 1862) Бакунин обещал «*присоединиться к Александру II, если тот согласится сделаться “царём мужиков”*» (*Плеханов.* Сочинения. Т. IV. М., 1925. С. 208).

- 96 Гёррес Иоганн Иосиф (1776–1848) — немецкий публицист, филолог и историк, который был в конце XVIII в. горячим приверженцем, энтузиастом Французской революции, видел в ней нравственное обновление мира, боролся за отделение Рейнской провинции от остальной Германии и за провозглашение независимой Прирейнской республики, а впоследствии стал одним из ярых врагов Французской революции, вождем феодально-католического романтизма, автором четырёхтомной «Христианской мистики» (*Die christliche Mystik*, Bd 1–4, 1836–1842).

Ср.: «...как справедливо требует от христианских государств Гёррес в своей последней книге, христианские государства должны все без исключения подчиняться единой церкви, являющейся “непогрешимой церковью”, ибо в том случае, когда — как это имеет место в протестантизме — не существует верховного главы церкви, господство религии не может быть ничем иным, как религией господства, культом воли правительства» (*Маркс К.* Передовица в № 179 «*Kölnische Zeitung*» (1842) // *Маркс, Энгельс.* Т. 1. С. 109).

О Гёрресе писал и резко отзывался Г. Гейне; см., например: *Гейне Г.* Полное собрание сочинений в 12 т. / Общ. ред. Н. Берковского, М. Лифшица, И. Луппола, П. Виноградской. Т. 7. М.—Л.:

Academia, 1936 (по указателю). Произведения Гёрреса и о нём см.: История эстетики. Т. 3. М.: Искусство, 1967; Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987 (История эстетики в памятниках и документах).

См. также: «Одного немецкого романтика начала прошлого века называли “демагогом наизнанку”. В самом деле, было что-то якобинское в его критике морального падения французской революции, в его яростной защите средневековых идеалов. Это был плебей, попавший в парадоксальное положение защитника католической реакции» (В мире эстетики. С. 291).

- 97 См.: *Дерман А.* Черты реализма Толстого // Литературная газета. 1940. № 57 (908). 17 ноября. С. 2. В 1930-е гг. А. Дерман был постоянным сотрудником журнала «Литературный критик».
- 98 См., например: *Шкловский В.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928; *Он же.* О старой русской военной и о советской оборонной прозе // Знамя. 1936. № 1. С. 218–227: «Толстой шестидесятих годов не мог быть реалистом. Он был для этого слишком барином... Он писал про войну, но он не мог написать правды. “Война и мир” написана для того, чтобы поставить и взять заново старый барьер военной доблести» (С. 219, 220). См. об этой статье В. Шкловского: *Сац И.* Литературная критика в журнале «Знамя» (№ 1–9 за 1936 г.) // Литературный критик. 1936. № 12. С. 155–180: «Опять ограниченность реализма Толстого изображается как сознательная, преднамеренная ложь ради барских, помещичьих интересов... По Шкловскому, “Война и мир” — оборонное произведение русских дворян» (С. 157, 163).
- 99 Ср.: «Намерение Толстого, когда он приступал к роману <«Анна Каренина»>, было консервативное и пропагандистское: покарать грех, нарушающий устои любезной его сердцу феодальной стародворянской семьи» (*Дерман А.* Указ. соч.).
- 100 *Толстой Л.Н.* Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семёне-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трёх чертенятах (1886). «Сказка...» в издании «Посредника» (1886) была сильно искажена цензурой, а её второе издание арестовано; запрещения перепечатки «Сказки...» повторялись в 1892 и 1893 гг., также воспрещалась её розничная продажа. См. текст «Сказки...», например, здесь: *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. В 12 т. Т. 9. М.: Правда, 1987. С. 314–337.

- 101 См. указанную ниже (примеч. 102) статью Г. Плеханова «Смешение представлений (Учение Л.Н. Толстого)». Плеханов, приводя подобные рассуждения Толстого, ссылается на книгу: Спелые колосья. Сборник мыслей и афоризмов, извлечённых из частной переписки Л.Н. Толстого, составил с разрешения автора Д.Р. Кудрявцев, 1896, с. 220.
- 102 См.: *Плеханов. Сочинения. Т. 24 / Ред. Д. Рязанова. М.—Л.: Государственное издательство, 1927* (статьи «Отсюда и досюда» — «Звезда», 1910 г., № 1; Смешение представлений (Учение Л.Н. Толстого) — «Мысль», № 1, декабрь 1910 г., и № 2, январь 1911 г.; Карл Маркс и Лев Толстой — «Социал-демократ», № 19–20, от 13 января 1911 г.; Ещё о Толстом — «Звезда», 1911 г., № 11, 12, 13 и 14; Толстой и природа — «Звезда», 1921 г., № 4).
- Ср.: «В книге “Спелые Колосья” есть небольшая, но чрезвычайно поучительная глава: “Смешение представлений”. В ней говорится: “Мы часто обманываемся тем, что, встречаясь с революционерами, думаем, что мы стоим близко — рядом. “Нет государства!” — “Нет государства”. — “Нет собственности!” — “Нет собственности”. — “Нет неравенства!” — “Нет неравенства” и многое другое. Кажется, всё одно и то же. Но разница есть большая и даже нет более далёких от нас людей. Для христианина нет государства, для них нужно уничтожить государство. Для христианина нет собственности, а они сокрушить хотят собственность. Для христианина все равны, а они хотят уничтожить неравенство. Это как два конца несомкнутого кольца. Концы рядом, но более отдалены друг от друга, чем все остальные части кольца. Надо обойти всё кольцо для того, чтобы соединить то, что на концах” (Спелые колосья. С. 69–70). <...> ...Толстой был совершенно прав. Не было и нет людей, более далёких от него, нежели современные социалисты... Вернее, — тех из них, которые вполне усвоили себе смысл своих собственных теоретических взглядов и своих собственных практических стремлений. Нельзя лучше выразиться: “это как два конца несомкнутого кольца... Надо обойти всё кольцо для того, чтобы соединить то, что на концах”» (*Плеханов. Сочинения. Т. 24. С. 213, 214*).
- 103 Ленин писал об этом в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908), см.: Ленин о культуре и искусстве. С. 122; *Ленин. Т. 17. С. 212*.



- 104 Лозунг «Ни мира, ни войны» («Мы войну прекращаем, мира не заключаем, армию демобилизуем») выдвинул в январе 1918 г. в ходе переговоров Советской власти с Германией о заключении мира наркоминдел Л. Троцкий.
- 105 Ср.: «Широкие массы мелкобуржуазных трудящихся, стремясь к знанию, ломая старое, ничего организующего, ничего организованного внести не могли. <...> Конечно, у нас топлива нет, фабрики стоят, бумаги мало, и книг мы получить не можем. Это всё правильно, но кроме того правильно и то, что мы не можем взять книжки, которая у нас есть. Мы продолжали страдать в этом отношении от мужицкой наивности и мужицкой беспомощности, когда мужик, ограбивший барскую библиотеку, бежал к себе и боялся, как бы кто-нибудь у него её не отнял, ибо мысль о том, что может быть правильное распределение, что казна не есть нечто ненавистное, что казна — это есть общее достояние рабочих и трудящихся, этого сознания у него быть ещё не могло. Неразвитая крестьянская масса в этом не виновата, и с точки зрения развития революции это совершенно законно, — это неизбежная стадия, и, когда крестьянин брал к себе библиотеку и держал у себя тайно от других, он не мог поступать иначе, ибо он не понимал, что можно соединить библиотеки России воедино, что книг будет достаточно, чтобы грамотного напоить и безграмотного научить» (*Ленин В.И.* Речь на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию (1919) // Ленин о культуре и искусстве. С. 253, 254; *Ленин*. Т. 38. С. 330, 331–332).
- 106 Этот лозунг Л. Толстого сформулирован В.И. Лениным в его статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908). О РАПП, среди своих лозунгов выдвинувшей в 1920-е гг. и лозунг «срывания всех и всяческих масок», см. примеч. 77.
- 107 «Интернациональная литература» — литературно-художественный и общественно-политический ежемесячный журнал Союза писателей СССР, выходил в Москве с 1933 по 1943 гг. Продолжал деятельность журналов «Вестник иностранной литературы» (1928, 1929–1930) и «Литература мировой революции» (1931–1932). В журнале печатались произведения современных зарубежных писателей — от Р. Роллана, Томаса и Генриха Маннов, Л. Фейхтвангера до «Улисса» Д. Джойса и упоминаемых в публикуемых лекциях Т. Драйзера, А. Жида, Р. Олдингтона, Ж. Ромена,

Л.-Ф. Селина, Э. Хемингуэя. В критическом отделе сотрудничали советские и зарубежные критики и литературоведы. Журнал вёл хронику международной литературной жизни. Выходил также на французском, английском и немецком языках.

- 108 Орывок из романа Селина «Путешествие на край ночи» (1932) был напечатан в журнале «Интернациональная литература» (1933, № 4), затем вышла книга: *Селин Л.Ф.* Путешествие на край ночи / Пер. Э. Триоле, вступ. ст. Ив. Анисимова. М.: Гослитиздат, 1934. Отклики и рецензии на роман см.: *Анисимов Ив.* «Путешествие на край ночи». Новый роман французского писателя Луи Селина // Литературная газета. 1933. № 40 (268). 29 августа. С. 2; *Фрид Я.* Разговор на краю ночи // Литературный критик. 1934. № 7–8. С. 136–152; *Олеша Ю.* «Путешествие на край ночи» // Литературное обозрение. 1936. № 20. С. 13–16.
- 109 *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1908.; рус. пер.: Абстракция и одухотворение (фрагменты) / Пер. Е. Фроловой // Современная книга по эстетике. Антология. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 459–475.
- Лифшиц писал: «Хорошо известно, что немецкий экспрессионизм сложился под исключительным влиянием философии Ницше, особенно в той её версии, которая была предложена теоретиком “художественной воли” и “северной абстракции” — Вильгельмом Воррингером» (Искусство и современный мир. С. 303).
- 110 См.: *Энгельс Ф.* К истории первоначального христианства (1894) // *Маркс, Энгельс.* Т. 22. С. 468.
- 111 Ср.: *Лурье С.* Антифонт-софист. Пг.: Изд-во АН, 1920; *Он же.* Антифонт, творец древнейшей анархической системы. М.: Голос труда, 1925. Автор, Соломон Яковлевич Лурье (1890/91–1964), филолог, историк античности, в 1920-е гг. сотрудничал с анархо-синдикалистским издательством «Голос труда», одним из руководителей которого был известный теоретик анархизма и учёный А.А. Боровой (1875–1935). В издательстве «Голос труда» под редакцией Борового в серии «История анархической мысли» вышли две книги Лурье: «Антифонт, творец древнейшей анархической системы» и «Предтечи анархизма в древнем мире». Они стали последними книгами этого издательства, закрытого Советской властью в 1929 г. См.: *Лурье С.* Анти-

фонт — творец древнейшей анархической системы / Вступ. ст. Д.И. Рублёва. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009 (Размышляя об анархизме): «"Непричинение обид другим и непретерпение их нами самими" — вот, по мнению Антифонта, справедливость *phusei* [по природе. — *Ред.*], и она исключает общепринятое понимание справедливости, как соблюдения государственных законов» (С. 103; см. также С. 56–57, 67).

- 112 *Épater les bourgeois* — поражать, скандализировать буржуа дерзкими или озорными выходками (*франц.*); выражение начало применяться к французским деятелям искусства, романтикам начиная с 1830-х гг.; в русский язык вошло в XIX в.
- 113 Ср.: «Старинные картины выполнены красками просто, без всякого разнообразия в смешении (красок), но тщательны в рисунке, в котором и заключается большая приятность, а в картинах после них рисунок хуже, но они более отделаны разнообразием тени и света, и сила их заключается во множестве смешений (красок)» (*Дионисий Галикарнасский, Об Исее, 4*).
- 114 Ср.: «Так же и в картинах одни любят резкое, грубое, тёмное, а другие блестящее, радостное и светлое» (*Цицерон М.Т. Оратор / Пер. М. Гаспарова // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. С. 338*).
- 115 Французский коммунист-утопист Г. Бабёф и его приверженцы отстаивали идею социального равенства и осуществления её путём революционного переворота. Одной из слабых сторон бабувизма была идея грубой уравнительности. Выражение, на которое ссылается Лифшиц, содержится в знаменитом «Манифесте равных» (1796, опубл. 1801), составленном Сильвеном Марешалем (1750–1803): «Нам нужно не только это равенство, записанное в Декларации прав человека и гражданина, мы хотим, чтобы оно было среди нас, под крышей наших домов. Мы согласны на всё ради него, снести всё до основания, чтобы держаться его одного. Пусть погибнут, если надо, все искусства, лишь бы нам осталось реальное равенство!».

Тайная директория — руководство и большинство бабувистов не захотели предать гласности манифест Марешаля, так как не одобряли именно этого выражения об искусствах, а также выражения: «Пусть исчезнет, наконец, возмутительное разделе-

ние на управляющих и управляемых». См.: *Буонарроти Ф.* Грахх Бабёф и заговор равных / Пер. К. Горбач, ред. и вступ. ст. В. Святловского. Пг.–М.: Государственное издательство, 1923. С. 71; *Буонарроти Ф.* Заговор во имя равенства. В 2 т. / Вступ. ст. В. Волгина, пер. Э. Желубовской, коммент. В. Далина. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. I. С. 196; Т. II. С. 135.

Ср. также: «Пусть лучше погибнут искусства и науки, писал коммунист Бабёф, но восторжествует равенство» (*Лифшиц М.* В чём сущность спора? // Литературная газета. 1940. 15 февраля. С. 3).

- 116 Ср.: «Вообще из литературы нашей Родины, выражающей наиболее цельно сущность русского народа, западноевропейские публицисты создали странное представление, легенду об особой русской душе, чрезвычайно далёкой от западного человека, полной своеобразного коварства и противоречий, душе скифов, душе, отличающейся особенной вязкостью, опасной и приводящей к нигилистическим результатам, или, как ярко выразился французский литератор Мельхиор де Вогюэ, приводящей к чистому отрицанию, к чистому нигилизму. Это то же самое, что говорил Бисмарк о русском слове “нитшего” как характеристике русской души» (*Лифшиц М.* О русской культуре и её мировом значении. Лекция первая («Русский сфинкс»), 16 августа 1943 г. // Очерки русской культуры. С. 21).
- 117 См.: Ленин о культуре и искусстве. С. 26; *Ленин*. Т. 29. С. 322.
- 118 Полагают, что суд отказался отсрочить казнь приговорённого Революционным трибуналом великого химика Лавуазье до завершения им серии важных опытов. Сказанную при этом фразу «Республика не нуждается ни в учёных, ни в химиках» (в разных вариантах) приписывают то общественному обвинителю Фукье-Тенвилю, то председателю трибунала Дюма, то судье, заместителю председателя трибунала Коффиналю.
- Ср.: «Знаменитая фраза Коффиналя “Республика не нуждается в учёных” заключает в себе гораздо более серьёзное историческое содержание, чем обыкновенно думают» (*Лифшиц М.* О культуре и её пороках // Литературный критик. 1934. № 11. С. 47).
- 119 См.: Ленин о культуре и искусстве. С. 246–247; *Ленин*. Т. 40. С. 217.
- 120 Ср.: «Первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение, естественно, состояла в том, чтобы видеть

- всё в средневековом, романтическом свете...» (К. Маркс — Ф. Энгельсу. 25 марта 1868 г. // *Маркс, Энгельс*. Т. 32. С. 44).
- 121 См.: *Шлегель Фр.* Люцинда / Пер. А. Сидорова // *Немецкая романтическая повесть*. 2 т. / Вступ. ст. и коммент. Н. Берковского. Т. 1. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик. М.—Л.: Academia, 1935. С. 3–106, глава «Аллегория дерзости» — С. 16–29; То же // *Избранная проза немецких романтиков*. В 2-х томах. Т. 1 / Пер., сост. и вступ. ст. А. Дмитриева; коммент. М. Рудницкого. М.: Художественная литература, 1979. С. 117–204, 128–139.
- 122 Адамиты или адамитяне — общее название приверженцев христианской секты, проповедовавших возвращение к святости и невинности первобытных людей в раю — Адама и Евы. Самой яркой чертой большинства адамитов было требование ходить нагиими. Движение это периодически возрождается, начиная с первых веков христианства и вплоть до современности. Средневековые адамиты не признавали семью, частную собственность, официальную церковь с её обрядами. Обычно адамиты обвинялись в распутстве, разврате и преследовались.
- В революционной России, в 1920-е гг., существовало движение, общество «Долой стыд!», члены которого также «гуляли по Москве нагишом, иногда только с лентой “Долой стыд!” через плечо» (см., например: *Шаламов В.* Двадцатые годы. Заметки студента МГУ // *Юность*. 1987. № 12. С. 36).
- 123 Возможно, имеется в виду романтическая опера-сказка В.А. Моцарта «Волшебная флейта» (1791) с её героями Папагено и Папагена.
- 124 Ср.: «4. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости. Беговой автомобиль с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей, со взрывчатым дыханием... ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, прекраснее Победы Самофракии. 5. Мы желаем воспеть человека, держащего маховое колесо, идеальный стержень которого проходит сквозь землю, пущенную по своей орбите» — *Маринетти*. Первый манифест футуризма (напечатан в «Фигаро», 20 февраля 1909) / Пер. М. Энгельгардта // *Футуризм — радикальная революция*. Италия — Россия. К 100-летию художественного движения. Каталог выставки ГМИИ

им. А.С. Пушкина. М.: Красная площадь, 2008. Этот же манифест опубликован в издании: Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М., 1914. С. 5–10.

В своих заметках к лекциям Лифшиц указывает страницу 42 Манифестов — по всей видимости, вот этого издания: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, — на которой читаем: «Посредством интуиции мы разобьём враждебность, вероятно, невосстановимую[,] отделяющую нашу плоть от металла моторов. После царствования животного — вот начинается царствование механики. Познанием и дружбой с материей (учёные могут знать только её физико-химические реакции) мы готовим создание механического человека с заменимыми частями. Мы освободим его от идеи смерти (следовательно, от самой смерти), этого высшего определения логического разума. Ф.Т. Маринетти. Милан, 11 мая 1912».

Ср.: «Кончилось господство человека. Наступает век техники! Но что могут учёные, кроме физических формул и химических реакций? А мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление механического человека в комплекте с запчастями» (*Маринетти Ф.* Технический манифест футуристической литературы (1912) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 168).

- 125 См.: *Алигер М.* Лучшие стихи Николая Панова // Литературная газета. 1940. № 43 (894). 11 августа. С. 3.

Н. Панов начал печататься как поэт в 1918 г. под псевдонимом Дир Туманный, в 1920–1922 гг. был организатором группы поэтов-презантистов (от *présent (франц.)*, настоящее), затем входил в Литературный центр конструктивистов.

- 126 Турксиб — Туркестано-Сибирская железная дорога, часть Алма-Атинской ж. д., соединяла в СССР республики Средней Азии с районами Сибири, одна из крупных всенародныхстроек первой пятилетки (1929–1932), завершена в 1930 г. Открытие Турксиба, состоявшееся в мае 1930 г., описано в очерках И. Ильфа и Е. Петрова и в их романе «Золотой телёнок» (1931).

Подобные приводимым строки («Тук-тук, шип-шип. Турк-Турк, сиб-сиб») повторяются несколько раз, как рефрен-припев, в стихотворении «знаменосца советского формализма» (М. Гаспаров,

2006) С. Кирсанова «Песня Турксиба» («Верблюду, на землю тихо ляг!», 1930), воспевающим Турксиб. См.: *Кирсанов С. Песня Турксиба* (17 апреля 1930 г.) // *Известия*. 1930. № 120. 1 мая; То же // *Кирсанов С. Актив*. М., 1933; То же // *Кирсанов С. Из книг*. Отв. редактор Э. Багрицкий. М.: Советская литература, 1934. С. 162–167. (Любопытно, что в этом сборнике следом за «Песней Турксиба» идёт «Товарищ Маркс. Вступление к поэме», завершающее книгу)

Стихотворение было положено на музыку (см.: Споём песню Турксиба / Слова С. Кирсанова. Муз. М. Лазарева // *Вожак*. 1930. № 11/12. С. 18), и по нему был даже поставлен девятиминутный фильм: «Турксиб», СССР, Совкино (Москва), 1931, ч/б, этюд, режиссёр И. Трауберг, автор сценария С. Кирсанов, оператор С. Гусев. (Запечатлённое на плёнку выступление артиста А. Шварца, читающего стихотворение С. Кирсанова, иллюстрировалось вмонтированными в фильм кадрами из документальной ленты режиссёра В. Турина «Турксиб».) Фильм не сохранился.

- 127 Театр Мейерхольда (театр им. Вс. Мейерхольда, ГОСТИМ) был закрыт постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 7 января 1938 г. с такими формулировками о нём: «...окончательно скатился на чуждые советскому искусству позиции и стал чужим для советского зрителя... не мог освободиться от буржуазных, формалистических позиций... в угоду левацкому трюкачеству и формалистическим вывертам, даже классические произведения русской драматургии давались в театре в искажённом, антихудожественном виде... ликвидировать, как чуждый советскому искусству...». Опубликовано в изложении: *Правда*. 1938. 8 января; *Театр*. 1938. № 1. С. 5. Ещё до этого решения в «Правде» 17 декабря 1937 г. была напечатана статья председателя Комитета по делам искусств при Совнарком СССР П.М. Керженцева «Чужой театр». См.: *Власть и художественная интеллигенция*. Раздел V. Документ № 1. С. 385–386. Мейерхольд был арестован 20 июня 1939 г., расстрелян 2 февраля 1940 г., реабилитирован в 1955 г. Отзывы Лифшица о нём см.: *Искусство и современный мир*. С. 14–15; Почему я не модернист? (по Указателю имён).
- 128 Ср.: «Кирсанов выступал на каждом литературном вечере, даже если его и не приглашали. Публике нравилась его неисчерпаемая энергия, а главное — великолепное чтение. Читал он настолько здорово, что чуть не всякое прочтённое им стихотворение каза-

лось замечательным — до тех пор, пока не удавалось прочесть его, взять в руки. Тогда впечатление менялось... <...> Эстрадную популярность в Москве Кирсанов завоевал себе быстро» (*Шаламов В.* Двадцатые годы. Заметки студента МГУ // Юность. 1987. № 12. С. 31).

- 129 См., например: *Мирский Д.* Проблема Пушкина // Александр Пушкин. Литературное наследство. Т. 16–18. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 91–112: Пушкин «подличал перед временно побеждающей реакцией» (с. 97); «У Пушкина лакейство проникает <...> в самую сердцевину его творчества <...> он одно время видит в Николае носителя исторического прогресса и самый бунт его против собственного лакейства окрашивается в фантастические цвета “шестисотлетнего дворянства”» (с. 101); «Ко времени восьмой главы такая Татьяна становится не нужна Пушкину, и судьба её характера теперь определяется потребностями того приспособления к николаевской знати, которая была для Пушкина очередной задачей. Татьяна восьмой главы, с одной стороны, — апофеоз великосветской дамы — высшего выражения той знати, к которой Пушкин должен был приспособиться, с другой — моральный образец верной жены для Натальи Николаевны, которая, будучи “отдана” Пушкину, так же хладнокровно относилась к нему, как Татьяна к своему генералу, но будущее супружеское поведение которой было существенным элементом в приспособлении Пушкина к “высшему кругу”. Надежды Пушкина на неё как на средство такого приспособления и были сублимированы в высоком лиризме восьмой главы» (с. 106).

Статья Мирского подверглась тогда же критике, он пробовал объяснить (*Мирский Д.* Моим критикам // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 1. М.—Л., 1936. С. 262–264), но из этого, по словам Лифшица (*Литературный критик.* 1936. № 12. С. 239), «ничего, кроме конфуза», не получилось. Неприличие ответа Д. Мирского было отмечено также в «Правде»: «...Оказывается, “для себя” критик Мирский очень высоко ценит лирику Пушкина. Но он рассматривает “новые поколения советских читателей” как молодых дикарей... Мирский поставил не рекорд любви к Пушкину, а рекорд наглости и несовместимого с советскими нравами цинизма...» (см.: *Заславский Д.* Рекорд критика Мирского // Правда. 1936. № 237. 28 августа. С. 4).



См. далее: *Мирский Д.* Письмо в редакцию // Литературная газета. 1936. № 50. 5 сентября: «Напечатанная в "Правде" (28 августа) статья Д. Заславского "Рекорды критика Мирского" правильно указывает на грубые ошибки, допущенные мною в моей статье "Проблема Пушкина" ("Литературное наследство" № 16–18) и моём "Ответе критикам" ("Пушкинский временник"). <...> Начав с утверждения прогрессивности творчества Пушкина, я не сумел по-настоящему раскрыть характер этой прогрессивности и дал вульгарно-социологическое понимание сущности пушкинского творчества, как "буржуазного", с "дворянскими" пережитками. Чисто абстрактное, вульгарно-социологическое представление о "дворянском поэте" привело меня к совершенно ложному, противоречащему фактам, обвинению Пушкина в "лакействе" и "сервилизме" перед царём. <...> Работая в настоящее время над биографией Пушкина и над большой статьёй о его творчестве (первая часть уже сдана в альманах "Год XIX"), я надеюсь на практике выправить мои ошибки и с большим чувством ответственности перед многомиллионным социалистическим читателем дать правильное понимание великого поэта».

Книга Д. Мирского о Пушкине начала печататься (Звезда. 1937. № 1–2), но публикация не была завершена; вскоре автор был арестован.

Влиятельный критик, испытавший в 1920-е гг. (он находился тогда в эмиграции, в Лондоне, приехал в СССР в 1932-м) немалое воздействие формальной школы в западном и русском литературоведении, Святополк-Мирский в 1930-е гг. стал одним из ведущих критиков вульгарно-социологического направления. Репрессирован и погиб.

См.: *Мирский Д.* Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987; *Мирский Д.* О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922–1937 / Сост., подг. текстов, коммент., мат-лы к библиографии О.А. Коростелева и М.В. Ефимова, вступ. статья Дж. Смита. М.: Новое литературное обозрение, 2014 (Филологическое наследие).

- 130 Ср.: Записка Д.П. Мирского секретарю ССП СССР В.П. Ставскому. 3 мая 1937 г. // Между молотом и наковальной. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 — июнь 1941 г. М.: РОССПЭН, 2010. С. 623–625, документ № 146: «Моя

связь с Авербахом и авербаховцами искривила весь мой путь как советского писателя. Разоблачение троцкистской сущности авербаховщины и подлинного лица Авербаха заставляет меня дать отчёт самому себе и советской литературной общественности в этой связи. <...> Считаю нужным отметить, что моя статья о Пушкине, заключавшая в себе столь справедливо осуждённые тезисы, была написана в начале 1934 г., до статьи о Фадееве, и хотя без всякого непосредственного воздействия, но под общим влиянием "левых" фраз авербаховцев...» (С. 623, 624).

- 131 Ср.: «С. Мокульский ставит интересный вопрос: откуда идёт у Мольера сатирическое изображение медицины его времени, и немедленно находит нужное объяснение: "Предостерегая от доверия к врачам, Мольер защищал интересы своего класса, так сказать, заботился о его социальной гигиене"» (*Лифшиц М.* Против вульгарной социологии. Критические заметки // Литературная газета. 1936. 15 августа). Ср.: «Таким образом, предостерегая от доверия к врачам, Мольер опять-таки защищал интересы своего класса, так сказать — заботился о его "социальной гигиене"» (*Мокульский С.* Мольер. Проблемы творчества. Л.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1935. С. 146). Ср. также ещё о «Мнимом больном» (1673): «Он [Мольер] легко расправляется с Арганом, Белиной и со всей сворой врачей и аптекарей весёлым, искрящимся смехом. Для буржуазии в целом, от лица которой выступает во всех своих комедиях Мольер, вовсе не страшна была мания Аргана, как не страшна мания Оргона, Гарпагона и всех других комических уродов, извлечённых Мольером из недр своего собственного класса. Не страшны они все потому, что отдельные слабости, извращения и болезни не могут поколебать здоровье класса в целом, который ещё молод, бодр, свеж, полон жизни и творческих сил, — класса, которому предстоит завоевать жизнь и переделать её по своему усмотрению» (*Мокульский С.* Мольер. М.: Жургазобъединение, 1936 (ЖЗЛ). С. 320).
- 132 Пролеткульт (Пролетарская культура) — культурно-просветительская и литературно-художественная массовая организация (1917–1932) пролетарской самодеятельности в различных областях искусства, в секциях, студиях, кружках и журналах. Нигилистическое отрицание культурного наследия, сепаратизм

лидеров и идеологов Пролеткульта (А. Богданов, В. Плетнёв) критиковались Лениным и ЦК РКП(б) как теоретически неверные и практически вредные. См.: Ленин о пролетарской культуре и проблеме наследства // Ленин о культуре и искусстве. С. 252–257: «...обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное» (С. 253; Ленин. Т. 38. С. 330).

- 133 См.: «...после снятия Луначарского с поста народного комиссара просвещения (то есть в 1929 г. — *Ред.*) на его место пришёл другой человек — впоследствии тяжко пострадавший (речь идёт об А. Бубнове. — *Ред.*), — который много труда приложил к тому, чтобы развалить школу и высшие учебные заведения всякой неоправданной “левизной”, всякого рода бригадными и лабораторными методами, мнимой коллективностью занятий. <...> Появились псевдонаучные методы, заменявшие в области воспитания педагогику фантастической педологией» (Надоело. С. 95).

О педологии см.: О педологических извращениях в системе Наркомпросов. Постановление ЦК ВКП(б). 4 июля 1936 г. // Правда. 1936. № 183 (8789). 5 июля. С. 1: «...антинаучная и невежественная теория отмирания школы, осуждённая партией, продолжала до последнего времени пользоваться признанием в Наркомпросах <...> ...несложившаяся ещё, вихляющая, неопределившая своего предмета и метода и полная вредных антимарксистских тенденций так называемая педология была объявлена универсальной наукой, призванной направлять все стороны учебно-воспитательной работы, в том числе педагогику и педагогов <...> ...широкий, разносторонний опыт многочисленной армии школьных работников не разрабатывается и не обобщается и советская педагогика находится на задворках у Наркомпросов, в то время как представителям нынешней так называемой педологии предоставляется широкая возможность проповеди вредных лженаучных взглядов и производство мас-

совых, более чем сомнительных, экспериментов над детьми. <...> ЦК ВКП(б) считает, что и теория и практика так называемой педологии базируется на ложно-научных, антимарксистских положениях. К таким положениям относится, прежде всего, главный “закон” современной педологии — “закон” фаталистической обусловленности судьбы детей биологическими и социальными факторами, влиянием наследственности и какой-то неизменной среды. Этот глубоко реакционный “закон” находится в вопиющем противоречии с марксизмом и со всей практикой социалистического строительства, успешно перевоспитывающего людей в духе социализма и ликвидирующего пережитки капитализма в экономике и сознании людей <...> 1. Восстановить полностью в правах педагогику и педагогов. 2. Ликвидировать звено педологов в школах и изъять педологические учебники. <...> 6. Раскритиковать в печати все вышедшие до сих пор теоретические книги теперешних педологов...».

Ср.: «...педологи по мановению волшебной палочки исчезли в середине тридцатых годов. ...педологи сами были крайние новаторы — смесь американской психологии с “пролетарской культурой”» (*Лифшиц М.* На деревню дедушке (1965) // Либерализм и демократия. С. 220).

- 134 Ср., например: «Во многих подробностях вспоминается мне знаменательный день истории комсомола — день открытия III съезда РКСМ (когда В.И. Ленин выступил со своей знаменитой речью «Задачи союзов молодёжи», с призывом учиться. — *Ред.*). Это было 2 октября 1920 года. <...> Группа делегатов съезда поднималась вверх по Тверской улице. <...> У площади Пушкина кто-то запел “Смело, товарищи, в ногу!”. А на повороте на Малую Дмитровку (там в доме № 6 предстояло открытие съезда. — *Ред.*) был затеян лихой пляс, по ходу которого звучали слова самодельного припева к переделанной песне “Вдоль да по речке”:

Сергей поп, Сергей поп,  
Сергей дьякон и дьячок,  
Пономарь Сергеевич,  
И звонарь Сергеевич,  
Вся деревня Сергеевна,  
И Матрёна Сергеевна —  
Разгова-а-ривают.

Весь комсомол пел и такого рода нехитрые песенные сочинения. Пели и мы, будущие поэты, песенники комсомольские» (*Жаров А. Великое напутствие* (1969) // *Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине*. В 10 т. Т. 6. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 315–316). Жаров Александр Алексеевич (1904–1984) — автор многих популярных советских песен, входил в плеяду «комсомольских поэтов» 1920-х гг.

Песня «Сергей поп...» в разных вариантах была популярна в первые десятилетия Советской власти и упоминается во многих мемуарах и художественных произведениях о том времени: Б. Ромашова («Конец Криворыльска», 1926), И. Ильфа и Е. Петрова («Золотой телёнок», 1931), Б. Полевого («Золото», 1950; «На диком берегу», 1962), С. Нариньяни («За кусок пирога», 1962), Л. Правдина («Берендеево царство», 1969), Ю. Нагибина («Песни», 1971), С. Гандлевского («Трепанация черепа», 1996).

- 135 В. Лебедев-Кумач — автор слов многих популярных советских песен: «Песня о Родине» («Широка страна моя родная...», 1936 г., музыка И.О. Дунаевского), «Марш весёлых ребят» («Легко на сердце от песни весёлой...», 1934 г., музыка И.О. Дунаевского), «Москва майская» («Утро красит нежным светом стены древнего Кремля...», 1937 г.), «Священная война» («Вставай, страна огромная...», 1941) и других, один из создателей советской массовой песни, лауреат Сталинской премии второй степени (1941). В статье «О культуре и её пороках» (1934) Лифшиц писал о «засилье фокстрота "У самовара я и моя Маша", этого образца музыкальной специфики, чуждой вульгарного социологизма». (В феврале 1934 г. джаз-оркестр Леонида Утёсова выпустил пластинку с этой песней, где были указаны данные: «Обработка Л. Дидерихса, слова В. Лебедева-Кумача». Песня стала очень популярна в Советском Союзе.) Предполагается, что Лебедев-Кумач присвоил себе авторство слов фокстрота.
- 136 Из стихотворения лидера петроградских поэтов-пролеткультовцев Владимира Кириллова (1890–1937) «Мы» (1917):

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;  
 Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,  
 Во имя нашего Завтра — сожжём Рафаэля,  
 Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

*Кириллов В. Мы // Грядущее. 1918. № 2. С. 4.*

Последние две строки впоследствии стали восприниматься как один из лозунгов Пролеткульта.

По свидетельству вдовы и друзей поэта, стихотворение написано в конце 1917 г. под непосредственным впечатлением от заявления Луначарского о сложении им с себя обязанностей народного комиссара по просвещению под влиянием слухов о разрушении храма Василия Блаженного и других художественно-исторических памятников в Москве во время боёв в октябре 1917 г. с войсками Временного правительства, с юнкерами, засевшими в Кремле.

Луначарский, по его словам, «подвергся по этому поводу весьма серьёзной “обработке” со стороны» Ленина: «Как вы можете придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идёт об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую всё, о чём могли только мечтать в прошлом?» (*Луначарский А.* Ленин и литературоведение // Литературная энциклопедия. Т. 6. М.: ОГИЗ. 1932. Стлб. 211–212), «дела в Москве оказались не так плохи», и Луначарский на следующий же день взял своё заявление об отставке обратно (см.: *Луначарский А.* Воспоминания и впечатления. М.: Советская Россия, 1968. С. 358).

В. Маяковский, звавший тогда к расправе с тем же Рафаэлем, с Растрелли («А Рафаэля забыли? Забыли Растрелли вы? Время пулям по стенкам музеев тенькать. Стодуюмовками глоток старьё расстреливай!» — в стихотворении «Радоваться рано», 1918), почувствовал в авторе «Мы» своего союзника по борьбе со «старьём» и подарил ему весной 1918 г. свою «Мистерию-Буфф» с надписью: «Т. Кириллову. Однополчанин по битвам с Рафаэлями. Маяковский» (см., например: *Паперный З.* Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи // Пролетарские поэты первых лет советской эпохи / Вступит. ст. и сост. З. Паперного. Л.: Советский писатель, 1959 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 29).

- 137 «Новая вещественность» (*нем.* Neue Sachlichkeit) (магический реализм) — течение в немецкой живописи 1920-х гг., вариант неоклассицизма. См.: *Рейнгардт Л.* «Новая вещественность» // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С. 217–222. Ср. также: «Легче всего жить на свете скеп-

тикам. Человек скептический только улыбаётся, наблюдая, как быстро какой-нибудь вчерашний энтузиаст “*Neue Sachlichkeit*” усваивает пороки академизма» (*Лифшиц М.* О культуре и её пороках // Литературный критик. 1934. № 11. С. 44).

- 138 «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» предлагал манифест русских футуристов «Пощёчина общественному вкусу. В защиту свободного искусства», написанный поэтами Д. Бурлюком, А. Кручёных, В. Маяковским и В. Хлебниковым, опубликованный в декабре 1912 г. в одноимённом альманахе в Москве, а в феврале 1913 г. изданный отдельной листовкой. См.: Литературные манифесты. С. 129–130.
- 139 Из редакционной статьи первого номера журнала «Вещь», вышедшего под редакцией Э. Лисицкого и И. Эренбурга (Вещь. 1922. № 1–2. С. 1–4).
- 140 Речь идёт о здании архитектора Жолтовского на Моховой, 13 (1932–1934) — бывшем здании американского посольства, по поводу которого сам Жолтовский говорил: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если я провалюсь, то провалю принципы классики» (см.: Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 13). Дом на Моховой вызвал споры и дискуссии; несмотря и на критические отзывы («...диссонанс... “гвоздь” в гроб конструктивизма... гвоздь, который нужно выдернуть» — там же, с. 6), большинство высоко оценило его, он явился для многих откровением и едва ли не образцом того, как, чему и зачем необходимо учиться у классики, образцом освоения классического наследия.

Ср.: «Утверждая, что “дом на Моховой является автографом рабочего класса, расписавшегося в принятии классического наследия”, допуская даже, “что в каком-нибудь районе музейного значения революция выстроит бутафорскую церквушку X века”, Сельвинский (Архитектура СССР, № 11, 1934) фактически поощряет чистой воды реставраторство, не имеющее ничего общего с действительным критическим овладением культуры и архитектурным наследием прошлого. Но этого мало. Погладив по голове реставраторов и разрешив им отныне от имени рабочего класса расписываться в книге истории всеми ложноклассическими способами, Сельвинский открывает путь безудержному эклектизму. <...> “Я твёрдо голосую за дом Жолтовского, но про-

тив Москвы Жолтовского я протестовал бы изо всех сил". <...> Это значит: пусть реставраторство, пусть эклектизм, и производите над Москвой какие угодно вивисекции, но дайте и "левым" проделывать над ней свои опыты» (*Ремпель Л.* О нашем архитектурном стиле // *Литературный критик.* 1935. № 4. С. 209, 210).

Ремпель Лазарь Израилевич (1907–1992) — искусствовед, историк искусства, востоковед, в 1931–1933 гг. — научный сотрудник Института литературы и искусства Комакадемии, в 1935–1936 гг. — также преподаватель ИФЛИ; в 1937 г. выслан в Среднюю Азию.

Сельвинский Илья (Карл) Львович (1899–1968) — поэт, драматург, один из лидеров конструктивизма.

- 141 Опера-фарс Демьяна Бедного «Богатыри» была поставлена под руководством А. Таирова в Камерном театре с использованием музыки Бородина, премьера состоялась 29 октября 1936 г. 13 ноября спектакль посетил В. Молотов. 14 ноября в газете «Правда» было опубликовано постановление Комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР «О пьесе "Богатыри" Демьяна Бедного», с резолюцией: «...пьесу "Богатыри" с репертуара снять, как чуждую советскому искусству». 15 ноября в «Правде» опубликована статья председателя Комитета по делам искусств П. Керженцева «Фальсификация народного прошлого (о "Богатырях" Д. Бедного)». Документы об этой истории см.: *Власть и художественная интеллигенция.* Раздел IV. Документы № 30 и 31. С. 333–341.
- 142 Всероссийский Союз городов — организация городской буржуазии. Создан в августе 1914 г. для оказания помощи царскому правительству в ведении империалистической войны 1914–1918 гг.
- 143 В 1914 г., вскоре после начала первой мировой войны, в России были выпущены патриотические почтовые марки с надбавкой к номинальной их стоимости, предназначенной «в пользу воинов и их семейств». Марки были оформлены в псевдорусском стиле.
- 144 Повесть В. Шкловского «Русские в начале XVII века» была опубликована в журнале «Знамя» (1938, № 1). Вс. Пудовкин получил заказ снять по повести фильм. Написанный Шкловским сценарий был в декабре 1938 г. просмотрен и одобрен И. Сталиным. Фильм, рассказывающий о создании Мининым и Пожарским народного ополчения во время вторжения поляков на территорию Руси,



вышел на экраны в октябре 1939 г., уже после начала второй мировой войны и оккупации Польши Германией. Фильм «Минин и Пожарский» получил Сталинскую премию в 1941 г.

- 145 «Александр Невский» — исторический фильм С. Эйзенштейна, вышедший на экраны в 1938 г. См. о нём также: «...это уже нечто совершенно “нордическое”, а вовсе не коммунистическое. Явный путь от ультралевизны к тому, что из этого начала неизбежно, по тенденции своей, растёт» (*Лифшиц Мих.* — Досталу В., 12 ноября 1964 г. // Письма. С. 57).
- 146 См.: *Вишневецкий Вс.* Мы, русский народ. Роман-фильм // Знамя. 1937. № 11. С. 11–92. «Роман-фильм» был преподнесён читателям как крупное литературное событие: помимо публикации в юбилейном, к 20-летию Октябрьской революции, номере журнала, он был выпущен отдельной книгой и массовым изданием в «Роман-газете». Однако новое произведение Вишневецкого подверглось острой критике (которую автор его в своих записных книжках называл «проработкой», сведением счётов, причём «из-за угла»). См., например, статью А. Гурвича «Мультипликационный эпос» (*Красная новь.* 1938. № 6. С. 238–258), которую участники «течения» назвали «блестящей» (*Усиевич Е.* Разговор о герое // *Литературный критик.* 1938. № 9–10. С. 154), одним из свидетельств большой заслуги критики, научившейся «показывать не только идейные и художественные недостатки того или иного писателя, но и недостатки, отрицательные тенденции советского литературного развития» (*Гриб В.* Важная задача советской критики // *Литературная газета,* 1939. № 22. 20 апреля. С. 5).
- Роман был опубликован также в «Интернациональной литературе» (1937, № 10–11) на английском и французском языках с предисловием С. Эйзенштейна «Эпос в советском фильме», и режиссёр собирался экранизировать его, но в связи с острой дискуссией вокруг романа студия «Мосфильм» вообще отказалась от экранизации; фильм был поставлен только в 1966 г. (режиссёр В. Строева). См.: *Вишневецкий Вс.* Собрание сочинений в пяти томах. Том шестой (Дополнительный). Выступления и радиоречи. Записные книжки. Письма. М.: ГИХЛ, 1961. С. 268–269, 684–685, 698–699.
- 147 См.: *Вебер Ю.* Поход адмирала Шпее. Историческая повесть // Знамя. 1940. № 6–7.

Граф Максимилиан фон Шпее погиб в 1914 г. в битве с английской эскадрой у Фолклендских островов. Его именем был назван самый совершенный тяжёлый крейсер фашистской Германии, вошедший в строй в 1936 г. Повесть отражала изменение отношений с Германией после подписания пакта Молотова-Риббентропа (1939).

- 148 Сменовеховство — общественно-политическое течение русской интеллигенции, главным образом белоэмигрантской (Ю. Ключников, Н. Устрялов, С. Лукьянов, А. Бобрищев-Пушкин и др.), в 20-х гг. XX в. Переход к нэпу сменовеховцы рассматривали как эволюцию Советской власти в сторону восстановления капитализма, буржуазных порядков и в этой надежде заявляли о своём «примирении» с ней. В 1921 г. выпустили в Праге сборник статей, который, имея в виду знаменитый сборник «Вехи» 1909 г., названный Лениным «энциклопедией либерального ренегатства», озаглавили «Смена вех»; под тем же названием издавали с октября 1921-го по март 1922-го журнал в Париже. Ленинскую характеристику сменовеховства см.: *Ленин*. Т. 45. С. 93–94.
- 149 *Herr wiederum herr — zucht wiederum zucht* — «Хозяин снова хозяин, дисциплина вновь дисциплина», из стихотворения Стефана Георге *Der Dichter in Zeiten der Wirren* («Поэт во времена смуты»).
- 150 Об этом Ф. Энгельс писал Конраду Шмидту 5 августа 1890 г. См.: *Маркс, Энгельс*. Т. 37. С. 370–372.
- 151 См.: *Ленин*. Т. 6. С. 38–39.
- 152 Ср., например: «Было бы, конечно, абсурдом утверждать, что данное художественное произведение или данная философская система, рассматриваемые сами по себе, являются просто продуктом общественных, в конечном счёте — экономических, отношений. Но ни одна историческая теория не ставит своей задачей объяснить художественное или философское творчество; она занимается лишь объяснением тех *изменений*, которые это творчество испытывает в различные периоды» (*К. Каутский и Э. Бельфорт-Бакс: Дискуссия // Энгельс Ф., Каутский К., Лафарг П., Жорес Ж., Сорель Ж. и др. Исторический материализм: Дискуссии, размышления, философские проблемы. / Перевод и составление С. Бронштейна (Семковского). М.: Книжный дом «Либроком», 2011 (Размышляя о марксизме). С. 15).*

- 153 Ср.: «...Бакс имеет совершенно ошибочное представление о материалистическом понимании истории, когда он полагает, будто оно хочет “объяснить поэтические особенности таланта Шекспира или Гёте”. Этого наша теория не хочет и не может. Быть может, это — недостаток; но может ли Бакс указать какую-либо другую историческую теорию, которая в состоянии была бы это сделать? Я же полагаю, что если материалистическое понимание истории может объяснить нам хотя бы только идейное содержание, общее у Шекспира или Гёте с их современниками, то и этим далеко не следует пренебрегать» (Там же. С. 40).
- 154 Ср.: «Бакс совершает здесь прямо-таки чудовищное смешение материальных интересов, образующих сознательные мотивы деятельности отдельных личностей, с материальными условиями, лежащими в основе данного общества и тем самым в основе мышления и чувств членов этого общества! <...> Почему люди в эпоху римской империи были охвачены стремлением уйти из мира сего, стремлением к небесному блаженству, чувством интернациональности и равенства и всеми другими характерными чертами христианства? Исторический материализм исследует те изменения, которым тогда подверглась экономическая структура общества и вместе с нею его политические и юридические отношения, и находит, что эти изменения служат достаточным объяснением перемен, совершившихся в “психологическом факторе”»; «...возможно из материальных *условий* эпохи римских императоров объяснить христианское отречение от земной жизни и стремление к смерти. Но было бы прямо нелепо искать за этим стремлением к смерти какой-либо материальный *интерес*» (Там же. С. 21; 35).
- Полемика К. Каутского с Э. Бельфортом Баксом состоялась в 1896 г. На русском языке она опубликована в сборнике С. Семковского «Исторический материализм», М., 1923 и перепечатана в цитируемом издании (С. 1–102).
- 155 Ср.: «Если в мире прошлого господствует последовательность причин и действий (причинность), то в мире поведения, в будущем, царит идея цели (телеология)»; «...социал-демократия, как организация пролетариата в его *классовой борьбе*, не может отказаться от нравственного идеала, от нравственного возмущения против эксплуатации и классового господства. Но этому идеалу

- совсем нечего делать в *научном* социализме, научном исследовании законов развития и движения общественного организма в интересах познания *необходимых* тенденций и целей пролетарской классовой борьбы». См.: *Каутский К.* Этика и материалистическое понимание истории: Опыт исследования / Пер. с нем. М.: Эдиториал УРСС, 2003 (Размышляя о марксизме). С. 37; 130. См. также: *Каутский К.* Этика и материалистическое понимание истории / Пер. П. Ратнера, ред. А. Луначарского. Пг., 1918. С. 33; 121.
- 156 Ср.: «...задача искусства всегда будет состоять в том, чтобы отвлечь внимание публики от обыденных явлений, дать ей возможность подняться выше этих явлений жизни. Это вытекает из самой сущности искусства, которое сводится к тому, что творит свой объект искусственно, произвольно. Обыденные явления не нуждаются в художественном творчестве: они сами себя творят. Я обращаюсь к искусству для того, чтобы освободиться от обыденных явлений. <...> Обыденные же явления никакого действия, кроме скуки, производить не могут — как раз того действия, которое всегда избегается, каковы бы, впрочем, ни были намерения и потребности художника и публики» (*Каутский К.* К юбилею Шиллера. *Меринг Ф.* Шиллер и великие социалисты. Пб. (Пг.): Государственное издательство, 1920 (1919). С. 9).
- 157 Дискуссия между Ф. Мерингом и немецким социологом Ф. Тённисом состоялась в 1893 г. См., например: *Марксизм и этика.* Киев: Государственное издательство Украины, 1923; *Меринг Ф.* Этика и классовая борьба // *Меринг Ф.* На страже марксизма / Пер. Е. и И. Леонтьевых. Изд. 2-е. М.: КРАСАНД, 2011 (Размышляя о марксизме). С. 230: «...классовая борьба не подчиняется никакой общей этике в качестве высшей инстанции, потому что у каждого класса своя особая мораль».
- 158 *Меринг Ф.* Литературно-критические статьи. В 2-х т. Вступит. статья Г. Лукача. М.—Л.: Academia, 1934; *Меринг Ф.* Легенда о Лессинге / Пер. С. Земляного // *Меринг Ф.* Избранные труды по эстетике. В 2-х т. / Ред., сост. Н. Сибиряков, вступ. ст. А. Вишневого, коммент. С. Попова. М.: Искусство, 1985 (История эстетики в памятниках и документах). Т. 1. С. 43–472.
- 159 Ср.: «Специалисты по части подобного литературного творчества, в частности авторы драматических опытов — Л. Андреев,

Фёдор Сологуб, Сергеев-Ценский, — не могут, следовательно, на основании их “могильного” направления, причисляться к писателям, защищающим интересы реакционных в экономическом отношении общественных групп. Наоборот, их славословия в честь смерти знаменуют собой, не более и не менее, как победный гимн, написанный по поручению тех, кому, в руках капиталистического общества, принадлежит экономическое будущее. Такое значение за их славословиями остаётся и тогда, когда в этих славословиях начинают явно звучать патологические ноты» (*Шулятиков В.* Новая сцена и новая драма // Кризис театра. Сборник статей. М.: Книгоиздательство «Проблемы искусства», 1908).

- 160 См.: «...трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они ещё продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом.

Мужчина не может снова превратиться в ребёнка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребёнка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает её собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является её результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (*Маркс К.* Введение (из экономических рукописей 1857–1858 гг.) // Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 166).

- 161 «Рёскин превосходно говорит: девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». См.: *Плеханов Г.* Искусство и общественная жизнь (1912) // *Плеханов.*

Сочинения. Т. XIV. М.: Госиздат, 1924. С. 138, 150; То же // Плеханов. Эстетика. Т. I. С. 332, 345.

В лекции «Содержание и форма в искусстве», прочитанной 14 апреля 1948 г. на кафедре философии Академии наук СССР, Лифшиц уточняет: «Эта истина нуждается в известном ограничении, потому что из литературы мы знаем случаи, например, Скупой рыцарь или Гобсек, которые если плачут, то во всяком случае поражают до известной степени поэтическими чувствами по поводу богатства. В целом это деталь, требующая конкретизации, но с точки зрения общего положения Плеханов прав» (Стенограмма лекции М.А. Лифшица «Содержание и форма в искусстве» от 14 апреля 1948 г. // Архив М.А. Лифшица. Папка № 717. С. 24).

- 162 См.: *Эккерман И.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Ред. М. Лифшиц, вступ. ст. В. Асмуса, пер., примеч. Е. Рудневой. М.—Л.: Academia, 1934 (Немецкая литература. Под общей редакцией М. Лифшица). С. 264–265, например: «...из этого вы можете заключить, какую огромную важность имеет тема, чего никто не понимает. Особенно наши женщины не имеют об этом никакого представления. Это красивое стихотворение, говорят они и при этом думают только об ощущении, о словах, о стихе; но то, что настоящая сила и влияние стихотворения заключается в ситуации, в содержании, об этом никто не думает».

Данное издание — первый полный комментированный перевод книги Эккермана на русский язык, было осуществлено под редакцией Лифшица.

- 163 «Поиски Абсолюта» (1834) — название «философского этюда» Бальзака.
- 164 См.: *Ленин В. Л.Н. Толстой* (1910) // Ленин о культуре и искусстве. С. 123; *Ленин*. Т. 20. С. 19.
- 165 Ср.: «Я не устану повторять, что правда природы не может быть и никогда не будет правдой искусства; а если искусство и природа точно совпадают в каком-нибудь произведении, это значит, что природа, неожиданностям которой нет числа, подчинилась условиям искусства. Гений художника и состоит в умении выбрать естественные обстоятельства и превратить их в элементы литературной жизни; если же он не может хорошо спаять их, если из его металлов не выходит статуя прекрасного стиля, — увы! произведение не удалось» (Бальзак об искусстве. С. 145–146). Бальзак

говорит это по поводу произведения Дидро, который высказывал похожую мысль: солнце художника — это не солнце природы; «Освещайте предметы сообразно законам своего солнца, которое отнюдь не то же самое, что в природе; будьте учеником радуги, но не будьте её рабом» (Дени Дидро об искусстве. В 2-х т. Т. 1 / Пер. А. Гущина, Н. Красновой. Л.—М., 1936. С. 156); «Освещайте ваши фигуры так, как того требует ваше солнце, ибо оно не то, что сияет в небесах; будьте учеником радуги, но не рабом её» (Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Сост. М. Лифшица, пер. В. Дмитриева. М.: Худож. лит., 1980. С. 495). Лифшиц не раз обращался к этому афоризму Дидро (см., например: *Лифшиц М. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 452; В мире эстетики. С. 106*).

Ср. также рассуждения одного из героев Бальзака: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но — чтобы её выражать. <...> Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Что же! попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи её перед собой, — ты увидишь ужасный труп без малейшего сходства, и тебе придётся искать резец и художника, которые, не давая точной копии, передадут движение жизни. Нам должно схватывать ум, смысл, облик вещей и существ...» (Бальзак О. Неведомый шедевр // Бальзак об искусстве. С. 164 и далее).

- 166 См.: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть её комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в "Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось ещё раз — в комической форме — умереть в "Беседах" Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым» (Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение (1844) // Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 91).
- 167 См.: *Погодин Н. Джиоконда. Комедия в трёх действиях (1938) // Погодин Н. Собрание драматических произведений в 5 т. Т. 3. М.: Государственное издательство «Искусство», 1960. С. 173–244. Первая бытовая комедия автора. Впервые опубликована в издательстве «Крестьянская газета» в 1939 г. Премьера состоялась*

в Театре сатиры в январе 1939 г. Большого успеха пьеса не имела. Критика отмечала отсутствие острого конфликта, иллюстративность произведения. Была поставлена также в Театре русской драмы в Киеве.

- 168 См.: «Разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме» (*Маркс К.* Письма из «Deutsch-Französische Jahrbücher» [Письмо к Руге, сентябрь 1843 г.] // *Маркс, Энгельс.* Т. 1. С. 380).
- 169 Ср.: Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Издание подготовил А.В. Лебедев. М.: Издательство «Наука», 1989 (Памятники философской мысли). С. 253: «Гераклит ясно говорит, что человек неразумен [лишён логоса] и что сознанием обладает только Объемлющее»; *Гераклит Эфесский.* Всё наследие на языках оригинала и в русском переводе. М.: Ad Marginem, 2012. С. 126: «Человек по природе неразумен || Его разумение — вне тела || Только Объемлющее разумно».
- 170 Разбор Лифшицем повести Толстого «Крейцера соната» (1889) см.: *Лифшиц М.* По поводу статьи И. Видмара «Из дневника» (1957) // Собр. соч. Т. III. С. 319 и далее.
- 171 Спор о «мировоззрении и методе», противоречии между ними состоялся в 1933–1934 гг. в рамках общей дискуссии о социалистическом реализме и в связи с публикацией писем Ф. Энгельса к Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс, о реализме (в кн.: *Шиллер Ф.* Энгельс как литературный критик. М.—Л., 1933). См.: *Розенталь М.* Мировоззрение и метод // Литературный критик. 1933. № 6 («Энгельс прямо, без каких бы то ни было поводов для криво толков, указывал, что Бальзак сумел глубоко изобразить буржуазное общество вопреки своему мировоззрению и благодаря своему реалистическому методу»); *Нусинов И.* Социалистический реализм и проблема мировоззрения и метода // Литературный критик. 1934. № 2. С. 139–155; *Розенталь М.* Ещё раз о роли мировоззрения в художественном творчестве // Литературный критик. 1934. № 5. С. 8–34.

Лифшиц относился к этому спору иронически: «Само собой разумеется, противоположность “метода” и “мировоззрения” относительна, как и всякая другая противоположность. <...> Противоречие не отрицает единства, единство часто прояв-



ляется только в противоречивой форме. Так именно проявлялось это единство личности у Гоголя, Бальзака и других великих художников классового общества. <...> Цельность таких людей, как Гоголь, проявлялась скорее в той страстной настойчивости, с которой они рвались наружу, оставаясь мучениками идеи даже в своём падении. <...> ...Энгельс в письме к М. Гаркнес заметил, что великий художник может быть реалистом даже вопреки своим консервативным идеям...» (Иванов И. [Лифшиц М.] Стыдливая социология // Литературное обозрение. 1936. № 8. С. 40).

Позднее он отмечал: «Вовсе это было не так, что “победа реализма” сама по себе так подрывала господствующее направление. Во-первых, сами постановления (?) 1932 года поставили вопрос так. Во-вторых, “победа реализма”, “метод” и “мировоззрение” — это было *общее место*. Ср. Розенталь и его брошюры о вульгарной социологии и о Плеханове» (Что такое классика? С. 125). Вероятно, имеются в виду книги: *Розенталь М. Против вульгарной социологии в литературной теории*. М., 1936; *Розенталь М. Вопросы эстетики Плеханова*. М., 1939.

Касалась этой темы и дискуссия 1940 г. И. Альтман, к примеру, писал: «По мнению “течения”, многие художники, примиряясь с буржуазной действительностью, спасли от гибели лучшее из революционного наследия. Так искажалась мысль Маркса и Энгельса о том, что хотя Гёте и Шиллер, так же, как и Гегель, склонили свою голову перед прусскими порядками, но они тем не менее оставались великими, благодаря революционному методу их творчества в целом, несмотря на их ошибки, на их примирение с действительностью» (Альтман И. Литературные споры // Красная новь. 1940. № 2. С. 132).

- 172 См.: *Фридрих Энгельс* — Францу Мерингу, 14 июля 1893 г. // Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 138–142; *Маркс, Энгельс*. Т. 39. С. 82–86.
- 173 Фемистоклюс — восьмилетний сын Манилова в «Мёртвых душах» Гоголя. Плеханов приводит данный пример в своей статье «Искусство и общественная жизнь» (1912–1913) в полемике с Луначарским об объективном критерии художественности, красоты: «Чем более соответствует исполнению замыслу или, чтобы употребить более общее выражение, чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно

удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения. Когда Леонардо да Винчи рисовал, скажем, старика с бородой, то у него и выходил старик с бородой. Да ещё как выходил! Так что при виде его мы говорим: как живой! А когда Фемистоклюс нарисует такого старика, то мы лучше сделаем, если во избежание недоразумений подпишем: это старик с бородой, а не что-нибудь другое. Утверждая, что не может быть объективного мерила красоты, г. Луначарский совершил тот самый грех, каким грешат столь многие буржуазные идеологи до кубистов включительно: грех крайнего субъективизма. Мне совершенно непонятно, каким образом может грешить таким грехом человек, называющий себя марксистом» (см.: *Плеханов. Сочинения. Т. XIV. С. 179–180; цит. по: Плеханов. Эстетика. Т. I. С. 377–378*). Лифшиц разбирает это положение эстетики Плеханова в своей работе «Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г.В. Плеханова» (1978) (см.: Там же. С. 83 и далее; Собр. соч. Т. III. С. 171 и далее). Старик, нарисованный рукой Леонардо, — речь идёт о виндзорском автопортрете (Там же. С. 179).

174 См.: *Чернышевский Н.* Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася» (1858) // *Чернышевский. Том V. Статьи. 1858–1859. С. 156–174.*

175 См. следующий анализ: «Какой хаос мысли царит в “Революционной Мысли”, какой обскурантизм она проповедует, на каком пошлом обывательском отчаянии, малодушии и разочарованности после первых трудностей дела строится якобы революционная программа, — об этом не стоит тратить слов. Приведённые цитаты говорят сами за себя.

Но пусть не думает читатель, что подобные рассуждения — просто вздор, случайно выболтанный неведомой и незначительной группкой. Нет, такой взгляд был бы ошибочен. Тут есть своя логика, логика разочарованности в партии и в народной революции, разочарованности в способности *масс* к непосредственной революционной борьбе. Это — логика интеллигентской взвинченности, истеричности, неспособности к выдержанной, упорной работе, неумения применить основные принципы тео-

рии и тактики к изменившимся обстоятельствам, неумения вести пропагандистскую, агитационную и организационную работу при условиях, резко отличных от тех, которые мы пережили недавно. Вместо того, чтобы направить все усилия на борьбу с обывательским развалом, проникающим не только в высшие, но и низшие классы, вместо того, чтобы крепче сплачивать разрозненные партийные силы на отстаивании испытанных революционных принципов, вместо этого неуравновешенные люди, оторванные от классовой опоры в массах, выкидывают за борт всё, чему они учились, и провозглашают “пересмотр”, т. е. возврат к старенькому хламу, к революционному кустарничеству, к раздробленной деятельности группок. Никакой героизм этих группок и отдельных лиц в террористической борьбе не изменит того, что деятельность их, как людей *партии*, есть проявление *распада*. И чрезвычайно важно усвоить себе ту истину, — подтверждаемую опытом всех стран, переживших поражения революции, — что одна и та же психология, одна и та же классовая особенность, напр., мелкой буржуазии, проявляется и в унынии оппортуниста и в отчаянии террориста» (*Ленин В.* О некоторых чертах современного распада (1908) // *Ленин*. Т. 17. С. 142–143).

- 176 См.: «Случай — величайший романист мира: чтобы быть плодотворным, нужно только его изучить. Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарём» (*Бальзак О.* Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак об искусстве. С. 7).
- 177 См.: *Ленин*. Т. 49. С. 51–52, 54–57 (письма к И.Ф. Арманд от 17 и 24 января 1915 г. Впервые напечатаны в 1939 г. в журнале «Большевик» № 13 и в журнале «Литературный критик» № 10–11).
- 178 См.: «Как только человек начинает строить жилища, он сооружает храм для своего бога. Сооружение храма свидетельствует о том, что человек ценит красивые здания. Храм в честь бога является в сущности храмом в *честь архитектуры*» (*Фейербах Л.* Сущность христианства (1841). Введение. Глава вторая. Общая сущность религии // *Фейербах Л.* Сущность христианства. М.: Мысль, 1965. С. 50).
- 179 Книга Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), в которой он обратился к декларативно-публицистиче-

скому изложению своих утопических, реакционных идей и, по существу, отрекался от своих прежних художественных произведений, так как они, на его взгляд, не отвечали задачам прямой моральной дидактики, вызвала настоящую критическую бурю в русском обществе, в том числе резкую рецензию Белинского и его знаменитое «Письмо к Гоголю» — по словам Ленина, «одно из лучших произведений бесцензурной демократической печати» (см.: Ленин о культуре и искусстве. С. 64, 176; *Ленин*. Т. 25. С. 94). По поводу этой «гнусной», «зловредной» книги Гоголя Белинский писал о падении «человека с огромным талантом», о «потере человека для искусства» (*Белинский*. Т. 10. С. 60, 77, 438).

- 180 Ср., например: «...в том, что называют народностью или национальностью его [Пушкина] поэзии, мы больше видим его необыкновенно великий художнический такт. Он в высшей степени обладал этим тактом действительности, который составляет одну из главных сторон художника» (*Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая (1844) // Белинский*. Т. 7. С. 333).
- 181 Ср.: «Роман Эжена Сю имеет цель нравственную, — в этом мы сами соглашаемся, а между тем роман называем плохим. Что мудрёного, если за это нас обвинят бог знает в чём!.. Несмотря на всё это, мы повторяем, что хорошая цель — сама по себе, а плохое выполнение — само по себе и что не следует *ложью* доказывать *истину*. А разве не ложь — такие лица, как, например, Родольф и Певунья, не говоря о многих других? Они невозможны в действительности, стало быть, они вздор, а вздором не годится трактовать о деле» (*Белинский В. Парижские тайны. Роман Эжена Сю...* (1844) // *Белинский*. Т. 8. С. 196–197).
- 182 По признанию самого художника, «Стрельцов», «Меншикова» и «Морозову» он не мог не написать; «Снежный городок» и «Ермака» смог написать; «Суворова» мог не писать; «Стеньку» так и не смог написать... (см.: *Волошин М. Суриков*. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 163). В 1927 и 1937 гг. в Государственной Третьяковской галерее в Москве прошли юбилейные выставки В. Сурикова. См.: *Эфрос А. Перед полотнами Сурикова // Советское искусство*. 1937. № 3 (349). 17 января. С. 3; *Чегодаев А. Суриков // Литературная газета*. 1937. 5 февраля; *Кеменов В. Реализм Сурикова // Правда*. 1937. № 58 (7024). 28 февраля. С. 4.

- 183 Ср.: *Кирпотин В.* Наследие Пушкина и коммунизм. VII. Отщепенство Пушкина // Октябрь. 1936. № 11. С.123–125; *Кирпотин В.* Наследие Пушкина и коммунизм. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936. С. 167, 168: «Под конец жизни Пушкин чувствовал себя одиноким, отщепенцем... <...> Отщепенство Пушкина было результатом враждебного или в лучшем случае равнодушного отношения к нему действительности».
- 184 Этот пример приводит и Ф. Энгельс в «Анти-Дюринге», и разбирает В. Ленин в своей работе «Материализм и эмпириокритицизм» (1909) в полемике против А. Богданова. См.: *Ленин*. Т. 18. С. 133 и след.
- 185 См.: *Винкельман И.И.* История искусства древности. Перевод с издания 1763 г. С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890). Вновь отредактированный и снабжённый примечаниями проф. А.А. Сидоровым и С.И. Радцигом. ИЗОГИЗ. 1933 (со вступительной статьёй Лифшица «Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения», с. VII–LXXII).
- 186 Третий конгресс эстетики и искусствоведения состоялся 7–9 июня 1927 г. в Галле. См.: *Dritter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Halle, 7.–9. Juni 1927; Bericht im Auftrage des Ortsausschusses, herausgegeben von Wolfgang Liepe.* [Max Dessoir, zum 60. Geburtstag. Die Schriften von Max Dessoir in Auswahl, bearbeitet von Gertrud Jung.]. 294 p. F. Enke, 1927.

## Указатель имён

### А

- Авербах Леопольд Леонидович (1903–1937) 300–301, 322  
Александр Македонский (Великий) (356–323 до н. э.) 25  
Александр Невский (1220–1263) 200, 202–203, 329  
Александров (Келлер) Владимир Борисович (1898–1954) 296  
Алигер Маргарита Иосифовна (1915–1992) 318  
Альтман Иоганн Львович (1900–1955) 337  
Андреа дель Сарто (Andrea del Sarto) (1486–1530) 69  
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) 229, 293, 332  
Аникст Александр Абрамович (1910–1988) 9  
Антифонт (V в. до н. э.) 151, 314–315  
Аристотель (384–322 до н. э.) 102, 294–295  
Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) 267  
Арманд Инесса (Елизавета Фёдоровна) (1874–1920) 262, 268, 339  
Архангельский Александр Григорьевич (1889–1938) 301  
Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) 94, 115, 308  
Асеев Николай Николаевич (1889–1963) 184, 299

### Б

- Бабёф (Babeuf) Гракх (наст. имя — Франсуа Ноэль) (1760–1797) 154, 158, 315–316  
Байрон (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788–1824) 19, 26, 285  
Бакс (Вах) Эрнест Бельфорт (1854–1926) 221, 330–331  
Бакунин Михаил Александрович (1814–1876) 134–136, 304, 306, 310  
Бальзак (Balzac) Оноре де (1799–1850) 19–20, 23–28, 47, 60, 65, 102, 230, 236, 238, 239, 242, 251, 258, 266, 269, 273, 274, 277, 285, 295, 334–335, 336–337, 339  
Бартельс (Bartels) Адольф (1862–1945) 66  
Бартоломмео (Bartolommeo) Фра (наст. имя — Бартоломмео делла Порта, della Porta) (1472–1517) 69  
Баумгартен (Baumgarten) Александр Готлиб (1714–1762) 36, 286  
Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750) 48  
Бедный Демьян (наст. имя и фамилия — Ефим Алексеевич Придворов) (1883–1945) 198, 328

- Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) 33, 54, 220, 225–226, 239, 244, 253, 264, 269, 340
- Бергсон (Bergson) Анри (1859–1941) 65
- Берковский Наум Яковлевич (1901–1972) 289, 310, 317
- Беспалов Иван Михайлович (1900–1937) 304
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770–1827) 273
- Бисмарк (Bismarck) Отто фон Шёнхаузен (Schönhausen) (1815–1898) 155, 222, 316
- Блок Александр Александрович (1880–1921) 253
- Богаевский Борис Леонидович (1882–1942) 285–286, 287
- Богданов (Малиновский) Александр Александрович (1873–1928) 219, 228, 264, 302, 323, 341
- Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821–1867) 28, 29, 276, 285
- Боккаччо (Воссассио) Джованни (1313–1375) 16, 282
- Борджа, Борджиа (*итал.* Borgia, *исп.* Borja) (XV — начало XVI вв.) 24
- Борис Годунов (ок. 1552–1605) 258
- Брейгель Старший, или «Мужицкий» (Bruegel de Oude, Boeren Brueghel) Питер (ок. 1525–1569) 61
- Брик Осип Максимович (1888–1945) 298, 300
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) 80, 292
- Бубнов Андрей Сергеевич (1884–1938) 323
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) 299
- Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) 80, 172, 292, 327
- ## В
- Вакенродер (Wackenroder) Вильгельм Генрих (1773–1798) 58, 317
- Вальцель (Walzel) Оскар (1864–1944) 33, 50, 52, 61–62, 287, 290
- Ван Гог (van Gogh) (1853–1890) 186, 240
- Ван Эйк (van Eyck) Хуберт (ок. 1370–1426) 232
- Ван Эйк (van Eyck) Ян (ок. 1390–1441) 232
- Вебер Юрий Германович (1905–1989) 200, 329
- Вёльфлин (Wölfflin) Генрих (1864–1945) 33, 34, 49–51, 55, 56, 58, 59, 241, 278, 285, 288, 289
- Вико (Vico) Джамбаттиста (1668–1744) 227, 244, 245, 307
- Винкельман (Winckelmann) Иоганн Иоахим (1717–1768) 21, 22, 242, 276, 277, 285, 341
- Вишневский Александр Александрович (1913–2006) 280, 332
- Вишневский Всеволод Витальевич (1900–1951) 200, 329
- Вольтер (Voltaire) (наст. имя — Мари Франсуа Аруэ, Arouet) (1694–1778) 231, 245
- Вольф (Wolff) Христиан фон (1679–1754) 36

- Воронский Александр Константинович (1884–1937) 299–302
- Воррингер (Worringer) Вильгельм (1881–1965) 56, 146, 157, 314
- Вундт (Wundt) Вильгельм (1832–1920) 40, 66, 69
- Г
- Гваренги Дж., см. Кваренги Дж.
- Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) 18, 37, 38, 42, 55, 56, 59–61, 70, 101, 126, 166, 220, 239, 241, 244, 247, 255, 275, 282, 286, 296, 335, 337
- Гейне (Heine) Генрих (1797–1856) 58, 249, 310
- Гельвеций (Helvétius) Клод Адриан (1715–1771) 90, 101
- Георге (George) Стефан (1868–1933) 64, 66, 204, 330
- Гераклит Эфесский (конец VI — начало V вв. до н. э.) 256, 336
- Герцен Александр Иванович (1812–1870) 227, 266
- Гершензон Михаил Осипович (1869–1925) 64
- Гетнер (Hettner) Герман (1821–1882) 39
- Гёльдерлин (Hölderlin) Иоганн Христиан Фридрих (1770–1843) 64
- Гёррес (Görres) Иоганн Иосиф (1776–1848) 137, 310–311
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749–1832) 140, 165, 237, 238, 288, 293, 331, 334, 337
- Гильдебранд (Hildebrand) Адольф фон (1847–1921) 33, 42, 45, 46, 287
- Гоген (Gauguin) Поль (1848–1903) 169, 186
- Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) 244, 269, 337, 339–340
- Гомер (VIII в. до н. э.) 223, 247
- Гончаров Иван Александрович (1812–1891) 237, 239, 252, 288
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962) 172
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936) 102, 230, 237, 307–309
- Гриб Владимир Романович (1908–1940) 280, 282, 285, 296, 329
- Грутхойзен, Гротуйзен (Groethuysen) Бернадт (1880–1946) 54, 288
- Гужон (Goujon) Жан (ок. 1510 — ок. 1565) 27
- Гундольф (Gundolf) Фридрих (1880–1931) 64, 291
- Гурвич Абрам Соломонович (1897–1962) 329
- Гуссерль (Husserl) Эдмунд (1859–1938) 45
- Д
- Дантес (d'Anthès) Жорж Шарль (1812–1895) 19, 273
- Дарвин (Darwin) Чарлз Роберт (1809–1882) 130
- Дворжак (Dvořák) Макс (1874–1920) 62, 64, 289
- Декарт (Descartes) Рене (1596–1650) 19



- Дерман Абрам Борисович (1880–1952) 137, 311
- Дессуар (Dessoir) Макс (1867–1947) 45, 49, 61
- Дефо (Defoe) Даниель (ок. 1660–1731) 240–241
- Джойс (Joyce) Джеймс (1882–1941) 232, 313
- Джоконда, Джиоконда (Mona Lisa, La Gioconda) Лиза дель (1479–1542, по другим данным — ок. 1551) 230
- Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) (ок. 1267–1337) 233, 268, 273
- Дидро (Diderot) Дени (1713–1784) 102, 245, 267, 288, 335
- Дильтей (Dilthey) Вильгельм (1833–1911) 62–64, 66, 288, 290
- Диоген Синопский (около 400 — около 325 до н. э.) 151–152
- Дионисий Галикарнасский (2-я половина I в. до н. э.) 152, 315
- Дмитриева Нина Александровна (1917–2003) 9, 216–217, 262
- Добролюбов Николай Александрович (1836–1861) 132, 225–226, 238–239, 252, 254, 266
- Достоевский Фёдор Михайлович (1821–1881) 135–137, 307–309, 327
- Драйзер (Dreiser) Теодор (1871–1945) 119, 313
- Дюмениль (Дюкре-Дюминиль) (Ducray-Duminil) Франсуа Гийом (1761–1819) 274
- Дюрер (Dürer) Альбрехт (1471–1528) 59
- Дюринг (Dühring) Евгений (1833–1921) 273, 341
- Е**
- Ермилов Владимир Владимирович (1904–1965) 296, 298, 309
- Ж**
- Жид (Gide) Андре (1869–1951) 99, 294, 313
- Жирмунский Виктор Максимович (1891–1971) 34, 49, 52, 56, 63, 286–288
- Жолтовский Иван Владиславович (1867–1959) 194–197, 327–328
- Жуковский Василий Андреевич (1783–1852) 246
- З**
- Занд Жорж, см. Санд Жорж
- Заславский Давид Иосифович (Осипович) (1880–1965) 307–309, 320–321
- Зиммель (Simmel) Георг (1858–1918) 278, 288
- Золя (Zola) Эмиль (1840–1902) 60, 289
- Зощенко Михаил Михайлович (1895–1958) 237
- И**
- Ибсен (Ibsen) Генрик (1828–1906) 224
- Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) 80, 292

- Иезуитов Николай Михайлович (1899–1941) 304
- Иеремия (VII — начало VI вв. до н. э.) 160
- К**
- Каменев (Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936) 307–309
- Кампен (Campin) Робер («мастер из Флемаля»; 1378–1444) 19, 273
- Кандинский Василий Васильевич (1866–1944) 147
- Кант (Kant) Иммануил (1724–1804) 19, 43, 134, 136, 287
- Караганов Александр Васильевич (1915–2007) 262, 263
- Карлштадт (Karlstadt), Андреас Рудольф Боденштейн (Bodenstein) из Карлштадта (ок. 1480–1541) 128, 184, 303
- Каутский (Kautsky) Карл (1854–1938) 217–224, 264, 330–332
- Кваренги (Гваренги; Quarenghi) Джакомо (1744–1817) 82, 292
- Кеменов Владимир Семёнович (1908–1988) 283, 340
- Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович (1881–1940) 319, 328
- Кириллов Владимир Тимофеевич (1890–1937) 184, 325–326
- Кирпотин Валерий Яковлевич (1898–1997) 33, 269, 286, 298, 341
- Кирсанов Семён Исаакович (1906–1972) 177, 180, 184, 319, 320
- Коваленская Татьяна Михайловна (1908–1985) 284
- Колумб (*лат.* Columbus, *итал.* Colombo, *исп.* Colón) Христофор (1451–1506) 240
- Константин I Великий (Constantinus) (ок. 285–337) 154
- Кромвель (Cromwell) Оливер (1599–1658) 168
- Кроче (Croce) Бенедетто (1866–1952) 62, 290
- Кумач, см. Лебедев-Кумач В.И.
- Курбе (Courbet) Гюстав (1819–1877) 93, 231
- Курциус (Curtius) Эрнст Роберт (1886–1956) 65, 291
- Л**
- Лавуазье (Lavoisier) Антуан Лоран (1743–1794) 159, 316
- Лагарп (La Harpe) Жан Франсуа де (1739–1803) 36, 286
- Ланге (Lange) Фридрих Альберт (1828–1875) 43, 287
- Ларионов Михаил Фёдорович (1881–1964) 172
- Ларошфуко (La Rochefoucauld) Франсуа де (1613–1680) 90, 101, 114, 296
- Лафарг (Lafargue) Поль (1842–1911) 218, 219, 227, 262, 330
- Лебедев-Кумач Василий Иванович (1898–1949) 123, 124, 177–178, 183–184, 302, 325

- Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646–1716) 36
- Ленин Владимир Ильич (1870–1924) 9, 13, 15, 18, 34, 67, 68, 70, 84, 122, 127, 128, 129, 134, 141, 142, 145, 156, 161–162, 169, 175, 193, 200, 218, 219, 228, 242, 262, 265, 266, 268, 280, 282, 298, 303, 304, 305, 312, 313, 316, 323, 324–325, 326, 330, 334, 339, 340, 341
- Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) (1452–1519) 29, 31, 47, 230, 233, 264, 268–270, 277, 338
- Леонов Леонид Максимович (1899–1994) 122–124, 302
- Лесаж (Lesage) Ален Рене (1668–1747) 101
- Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729–1781) 224, 225, 332
- Ливий Тит (Titus Livius) (59 до н. э. — 17 н. э.) 24
- Липпс, Липс (Lipps) Теодор (1851–1914) 40
- Лисицкий (псевд. — Эль Лисицкий) Лазарь Маркович (1890–1941) 186, 327
- Ловиц (Lowitz) Георг Мориц (1722–1774) 159
- Лукач (Lukács) Дьёрдь (Георг) (1885–1971) 60, 282, 289, 296, 298, 332
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) 17, 299–301, 304, 309–310, 323, 326, 332, 337–338
- М**
- Малевич Казимир Северинович (1878–1935) 20, 274
- Мандевиль (Mandeville) Бернард де (1670–1733) 90, 293
- Мане (Manet) Эдуар (1832–1883) 93
- Маре (Marées) Ханс фон (1837–1887) 42
- Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо (1876–1944) 145, 173, 317–318
- Маркс (Marx) Карл (1818–1883) 9, 13, 15, 17, 18, 34, 68, 69, 77, 101, 102, 105, 107–110, 121, 134, 163, 193, 216, 217, 218, 219, 224, 225, 227, 234, 241, 243, 248, 252, 254, 255, 262, 264, 272, 273, 279, 281, 282, 283, 284, 288, 291, 295, 296, 298, 301, 303, 304, 306, 310, 312, 314, 315, 317, 319, 323, 324, 330, 332, 333, 335, 336, 337, 338
- Мастер из Флемаля, см. Кампен Р.
- Матисс (Matisse) Анри (1869–1954) 171
- Маца Иван (Иоганн, Янош) Людвигович (1893–1974) 283, 289
- Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) 80, 93, 292, 294, 298–299, 326, 327
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) 178, 180, 319
- Меледин Николай Филиппович (Флореско А.; 1843 — ок. 1880) 134, 304

- Меринг (Mehring) Франц (1846–1919) 217, 218, 224–225, 227, 262, 332, 337
- Микель Анджело, Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) (1475–1564) 143, 274
- Мирский Д.П., см. Святополк-Мирский Д.П.
- Миэрис, Мьерис, Мирис (Mieris) Старший Франц ван (1635–1681) 26
- Мокульский Стефан Стефанович (1896–1960) 181, 322
- Молотов (Скрябин) Вячеслав Михайлович (1890–1986) 115, 328, 330
- Мольер (Molière) (наст. имя и фам. — Жан Батист Поклен, Roquelin) (1622–1673) 181, 274, 322
- Монтень (Montaigne) Мишель де (1533–1592) 126, 302–303
- Муссолини (Mussolini) Бенито (1883–1945) 97
- Мюнцер (Münzer, Müntzer) Томас (около 1490–1525) 168
- Н**
- Наполеон, Наполеон I (Наполеон Бонапарт, Napoléon Bonaparte) (1769–1821) 273
- Некрасов Алексей Иванович (1885–1950) 283
- Нечаев Сергей Геннадиевич (1847–1882) 134, 136, 305–306
- Николай I (1796–1855) 63, 181, 310, 320, 321
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900) 100, 101, 103, 115, 309–310, 314
- Ноль (Nohl) Герман (1879–1960) 64, 291
- Нусинов Исаак Маркович (1889–1950) 300, 301, 336
- О**
- Овидий (Ovidius) (Публий Овидий Назон) (43 до н. э. — ок. 18 н. э.) 82
- Олеша Юрий Карлович (1899–1960) 122, 314
- Олдингтон (Aldington) Ричард (1892–1962) 144, 313
- Ортега-и-Гассет (Ortega y Gasset) Хосе (1883–1955) 48, 95–97, 100, 110, 287, 294
- Оствальд (Ostwald) Вильгельм Фридрих (1853–1932) 46–47
- Островский Александр Николаевич (1823–1886) 226, 239
- П**
- Панов Николай Николаевич (1903–1973) 174–176, 178, 318
- Переверзев Валерьян Фёдорович (1882–1968) 54, 288, 300
- Петен (Pétain) Анри Филипп (1856–1951) 84
- Пётр I Великий (1672–1725) 258, 285
- Пиго-Лебрен (Pigault-Lebrun) (Пиго де л’Эспинуа) Гийом (1753–1835) 274

- Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973) 91, 172, 188
- Пилсудский (Piłsudski) Юзеф (1867–1935) 100
- Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868) 226
- Писарро (Pizarro) Франсиско (между 1470 и 1475–1541) 25, 285
- Платон (427–347 до н. э.) 84
- Платонов Андрей Платонович (1899–1951) 296, 301
- Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918) 141, 217, 218, 219, 225–227, 228–229, 232, 236, 264–265, 281, 302, 310, 312, 333–334, 337–338
- Погодин (наст. фам. — Стукалов) Николай Фёдорович (1900–1962) 252, 334
- Потемкин Александр Афанасьевич (1835–1891) 49
- Приу (Prioult) Альбер Пьер (1896–1968) 20, 274, 285
- Пугачёв Емельян Иванович (1740 или 1742–1775) 159, 310
- Пудовкин Всеволод Илларионович (1893–1953) 202, 328
- Пуссен (Poussin) Никола́ (1594–1665) 187, 188, 190–191
- Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 19, 33, 47, 63, 95, 129, 138, 145, 159, 181, 184, 187, 188, 192, 226, 230, 231, 235, 238, 246, 258, 259, 260, 264, 269, 270, 273, 286, 299, 318, 320–322, 324, 327, 334, 340, 341
- Пюви де Шаванн (Puvis de Chavannes) Пьер (1824–1898) 169
- ## Р
- Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671) 269, 340
- Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (1700–1771) 326
- Рафаэль Санти (Raffaello Santi) (1483–1520) 140, 153, 184, 325, 326
- Рейнгардт Лидия Яковлевна (1909–1994) 211, 216, 262, 285, 303, 326
- Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmensz van Rijn) (1606–1669) 231, 233, 248, 269
- Ремпель Лазарь Израилевич (1907–1992) 328
- Рёскин (Ruskin) Джон (1819–1900) 236, 264–265, 333
- Ригль (Riegl) Алоиз (1858–1905) 29, 49, 51, 278, 285, 287
- Робеспьер (Robespierre) Максимилиан (1758–1794) 84
- Рогир ван дер Вейден (Rogier van der Weyden) (ок. 1400–1464) 273
- Роденвальд (Rodenwaldt) Герхарт (1886–1945) 279
- Роза (Rosa) Сальватор (1615–1673) 26
- Розенберг (Rosenberg) Альфред (1893–1946) 66
- Розенкранц (Rosenkranz) Иоганн Карл Фридрих (1805–1879) 38

- Розенталь Марк Моисеевич (1906–1975) 297, 336, 337
- Рокотов Фёдор Степанович (1735?–1808) 54
- Ромен (Romains) Жюль (1885–1972) 144, 313
- Рубенс (Rubens) Питер Пауль (1577–1640) 58
- Рублёв Андрей (ок. 1360–1370 — ок. 1430) 233, 268
- Руссо (Rousseau, прозвище Таможенник — Le Douanier) Анри (1844–1910) 171
- Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712–1778) 154, 168, 245, 288
- Руйш (Руйш; Ruysch) Фредерик (1638–1731) 25, 285
- С**
- Савонарола (Savonarola) Джироламо (1452–1498) 153, 158
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 111–113, 132, 133, 296
- Санд (Занд; Sand) Жорж (наст. имя — Аврора Дюпен, Dupin) (1804–1876) 270
- Сац Игорь Александрович (1903–1980) 296, 311
- Свифт (Swift) Джонатан (1667–1745) 231, 259
- Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (1890–1939) 181, 320–322
- Сезанн (Cézanne) Поль (1839–1906) 91, 170, 172, 240
- Селин (Céline, наст. фам. — Дегуш, Destouches) Луи Фердинанд (1894–1961) 144, 250, 314
- Сельвинский Илья (Карл) Львович (1899–1968) 327–328
- Сен-Жюст (Saint-Just) Луи Антуан (1767–1794) 84
- Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) 283, 289, 317, 341
- Сисмонди (Sismondi) Жан Шарль Леонард Симонд де (1773–1842) 163
- Сократ (470/469–399 до н. э.) 151
- Сорель (Sorel) Жорж (1847–1922) 97, 229, 330
- Спиноза (Spinoza, d’Espinosa) Бенедикт (Барух) (1632–1677) 39
- Ставский (Кирпичников) Владимир Петрович (1900–1943) 297, 321
- Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) 286, 301, 325, 328, 329
- Суриков Василий Иванович (1848–1916) 269, 340
- Т**
- Таиров Александр Яковлевич (1885–1950) 328
- Теккерей (Thackeray) Уильям Мейкпис (1811–1863) 270
- Тёнирс (Teniers) Младший Давид (1610–1690) 26
- Тик (Tieck) Людвиг (1773–1853) 58, 317
- Толстой Лев Николаевич (1828–1910) 91, 137–143, 146, 151, 154, 155, 161, 168, 184, 227, 228, 238, 241, 256–257, 265, 267–269, 271, 311–313, 327, 334, 336

Томон (Thomon) Жан Тома де  
(1760–1813) 82, 292  
Троцкий (Бронштейн) Лев Давы-  
дович (1879–1940) 142, 308,  
313, 322  
Тургенев Иван Сергеевич  
(1818–1883) 266, 338  
Тэн (Taine) Ипполит (1828–1893)  
33, 39, 63, 286

## У

Уйц (Уиц, Uitz Bela) Бела (1887–  
1972) 304  
Усиевич Елена Феликсовна  
(1893–1968) 282, 296, 329  
Утиц (Utitz) Эмиль (1883–1956) 46

## Ф

Фаворский Владимир Андреевич  
(1886–1964) 46, 287  
Фадеев Александр Александрови-  
ч (1901–1956) 297, 298,  
301, 322  
Фейербах (Feuerbach) Людвиг  
(1804–1872) 39, 268, 339  
Фехнер (Fechner) Густав Теодор  
(1801–1887) 40, 42  
Фидлер (Fiedler) Конрад (1841–  
1895) 33, 42–45  
Филдинг (Fielding) Генри  
(1707–1754) 101  
Фихте (Fichte) Иоганн Готлиб  
(1762–1814) 164  
Фишер (Vischer) Фридрих Теодор  
(1807–1888) 38, 245  
Флореско Александр, см. Меле-  
дин Н.Ф.  
Франс (France) Анатолий (наст.  
имя — Анатолий Франсуа Тибо,  
Thibault) (1844–1924) 84

Фрейлиграт (Freiligrath) Ферди-  
нанд (1810–1876) 259  
Фридлендер Георгий Михайло-  
вич (1915–1995) 281, 283,  
287, 295, 303  
Фридрих Вильгельм IV (1795–  
1861) 129, 304  
Фриче Владимир Максимович  
(1870–1929) 225, 228, 265  
Фукье-Тенвиль (Fouquier-Tinville)  
Антуан Кантен (1746–1795)  
159, 316

## Х

Хемингуэй (Hemingway) Эрнест  
Миллер (1899–1961) 144, 314  
Хмарский Иван Дмитриевич  
(1914–2001) 284  
Христос Иисус 16, 24, 59, 60,  
83, 129, 150, 152, 154, 155, 158,  
159, 160, 180, 221, 292, 310,  
312, 314, 317, 331, 339

## Ц

Цеткин (Zetkin) Клара (1857–  
1933) 127, 303  
Цицерон Марк Туллий (Marcus  
Tullius Cicero) (106–43 до н. э.)  
24, 153, 315

## Ч

Чегодаев Андрей Дмитриевич  
(1905–1994) 340  
Челлини (Cellini) Бенвенуто  
(1500–1571) 25  
Чернышевский Михаил Николае-  
вич (1858–1924) 129, 304,  
306  
Чернышевский Николай Гаврило-  
вич (1828–1889) 9, 123, 129,

- 130, 132–135, 139, 228, 260, 266, 281, 282, 304, 306, 338
- Ш**
- Шаламов Варлам Тихонович (1907–1982) 299, 317, 320
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616) 64, 140, 220, 267, 288, 291, 331
- Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм (1775–1854) 38, 56, 58, 249, 289
- Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759–1805) 165, 237, 249, 332, 337
- Шиллер Франц Петрович (1898–1955) 17, 290, 295, 336
- Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) 34, 49, 54, 80, 137, 192, 198, 286, 292, 311, 328
- Шлегель (Schlegel) Август Вильгельм (1767–1845) 37, 55, 289
- Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772–1829) 37, 60, 137, 165, 290, 317
- Шмарзов (Schmarsow) Август (1853–1936) 34
- Шмидт (Schmidt) Генрих Юлиан (1818–1886) 39, 42, 286
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788–1860) 264
- Шпее (Spree) Максимилиан фон (1861–1914) 200, 329–330
- Шпенглер (Spengler) Освальд Арнольд Готтфрид (1880–1936) 65, 78, 291
- Штирнер (Stirner) Макс (наст. имя и фам. — Каспар Шмидт) (1806–1856) 101, 103
- Штраус (Strauß) Давид Фридрих (1808–1874) 129–130, 304
- Шулятиков Владимир Михайлович (1872–1912) 225, 228, 229, 333
- Щ**
- Щедрин, см. Салтыков-Щедрин М.Е.
- Щербаков Александр Сергеевич (1901–1945) 297
- Э**
- Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) 200, 202, 329
- Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) 34, 49, 286
- Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер (1792–1854) 238, 334
- Энгельс (Engels) Фридрих (1820–1895) 17, 67, 148, 161, 163, 218, 225, 262, 281, 282, 295, 296, 304, 306, 310, 314, 317, 330, 333, 335, 336, 337, 341
- Энгр (Ingres) Жан Огюст Доминик (1780–1867) 188
- Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967) 86, 186, 292, 293, 327
- Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) 340
- Ю**
- Юлиан Отступник (Julianus Apostata) (331–363) 129–130, 159, 304
- Юсти (Justi) Карл (1832–1912) 21, 23, 276, 285



## Список иллюстраций

- С. 8. Обложка стенограммы одной из лекций М.А. Лифшица. Архив РАН.
- С. 10. Михаил Лифшиц. 1960-е.
- С. 14. Служебная записка. 1940–1941. Архив семьи.
- С. 17. Хрестоматия «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве».
- С. 35, 57, 81, 85, 89, 125, 131, 189, 261. Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям. Архив РАН.
- С. 74. Поликлет. Дорифор.
- С. 75. Поликлет. Раненая амазонка. Круг Фидия. Амазонка.
- С. 76. Алкамен. Афродита.
- С. 170. Поль Сезанн. Мадам Сезанн в красном платье. 1888–1890. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
- С. 190–191. Никола Пуссен. Четыре времени года. Лето. 1660–1664. Лувр, Париж.
- С. 195–197. Жилой дом на Моховой улице в Москве. 1933–1934. Архитектор И. Жолтовский.
- С. 199. Патриотические почтовые марки. 1914.
- С. 202. Афиша к фильму «Минин и Пожарский». Режиссёр Вс. Пудовкин. 1939.
- С. 203. Кадры из фильма «Александр Невский». Режиссёр С. Эйзенштейн. 1938.
- С. 207. Михаил Лифшиц. 1925.
- С. 208–209. Михаил Лифшиц. 1929.
- С. 210. Михаил Лифшиц. 1945.
- С. 211. Михаил Лифшиц. 1974–1976. Фото Л.Я. Рейнгардт.
- С. 212. Михаил Лифшиц. Начало 1980-х. Дом ветеранов кино в Матвеевском.
- С. 263. А. Караганов. Рукописный конспект лекций М.А. Лифшица. Архив РАН.



В издательстве «GRUNDRISSE» вышли следующие книги М.А. Лифшица:

VARIA. 2010. 172 с.

Фрагменты из архива М.А. Лифшица.

ПЕРЕПИСКА МИХ. ЛИФШИЦА И Д. ЛУКАЧА. 1931–1970 годы.

2011. 296 с.

Переписка философов относится к 1931–1970 гг. и включает все известные письма.

В приложении к переписке приводятся 12 документальных материалов, характеризующих исторический фон, на котором эта переписка разворачивалась.

ПИСЬМА В. ДОСТАЛУ, В. АРСЛАНОВУ, М. МИХАЙЛОВУ. 2011. 296 с.

В издание вошли все сохранившиеся письма Владимиру Досталу (письма 1959–1974 гг.), Михаилу Михайлову (письма 1973–1983 гг.) и часть писем, отправленных Виктору Арсланову (письма 1959–1974 гг.). Все письма приводятся полностью.

Письма представляют собой соединение философских размышлений о жизни и культуре с живыми характеристиками людей и событий на фоне бытовых подробностей повседневного существования.

МОНТЕНЬ. ВЫПИСКИ И КОММЕНТАРИИ. 2012. 152 с.

В 1930-е гг. Лифшиц изучал Монтеня, делая выписки из «Опытов» и сопровождая их комментариями. Книга о Монтене не была Лифшицем написана, но его эксцерпты сохранились.

О ГЕГЕЛЕ. 2012. 304 с.

Гегель находился в центре научного творчества М.А. Лифшица на протяжении всей его жизни, начиная с середины 1920-х гг.

В издание включены шесть работ Лифшица о немецком философе, созданные в период с 1931 г. по 1983 г. Работа «Дух и его действительность» публикуется в настоящем издании на русском языке впервые.

В приложении приводится отрывок из беседы Лифшица, в котором он даёт общую характеристику своего интереса к Гегелю.

ООО «Издательство Грюндриссе»

e-mail: [info@grundrisse.ru](mailto:info@grundrisse.ru)

<http://www.grundrisse.ru>

Лифшиц М.А. Лекции по теории искусства в ИФЛИ. 1940. —

М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015. — 356 с.

ISBN 978-5-904099-19-0

Тираж 550 экз.

Отпечатано в типографии «Радуга»

Москва, ул. Автозаводская, 25