

А.П. Казаркин

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА XX ВЕКА



А. П. Казаркин

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРНАЯ
КРИТИКА
XX ВЕКА

Рекомендовано в качестве учебника Советом по филологии Учебно-методического объединения по классическому университетскому образованию.



Издательство Томского университета
2004

УДК 82
ББК 83.3
К 12

**А. П. Казаркин. Русская литературная критика
К12 XX века. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004 – 350 с.**

ISBN 5-7511-1867-7

Книга, созданная на основе лекционного курса, освещает основные направления и события литературной борьбы XX века, а также индивидуальные стили видных критиков. Эстетические дискуссии изложены в свете проблемы русского культурно-исторического самосознания.

Для студентов филологических факультетов вузов

**УДК 82
ББК 83.3**

ISBN 5-7511-1867-7

© Казаркин А.П., 2004
© Томский государственный университет, 2004

Вводные заметки

Русская критика XX в. изучена крайне неравномерно. Отечественных монографий на эту тему пока появилось малом, а из-за рубежа ввозятся броские гипотезы, мало связанные с русским опытом. В коллективном труде славистов пятнадцати стран «История русской литературы: XX век. Серебряный век» (М., 1995) критике почти не уделено внимания. Для столь обстоятельного издания это странно, ведь литературную борьбу без критики представить нельзя, картина эпохи будет односторонней при изъятии феномена самопознания. В разногласии групп и течений формируется национально-историческое *самосознание* на определенном этапе, и уровень его характеризует литературный процесс – в норме или в патологии. Эта проблема – самопознания культуры – является для нас базовой, приоритетной.

Историк должен смотреть на столетие как на завершённый процесс, но мы еще далеки от такой позиции. Как и литературная история страны в целом, история критики изучается по вершинным явлениям, имеющим статус философско-эстетических открытий, однако сейчас мы можем рассчитывать лишь на *систематизацию материала*, объемная же картина еще долго будет вызывать споры. Читатели-современники, как заметил М. Бахтин, всегда ошибаются в оценке современной им литературы в ту или иную сторону, тем более нельзя забывать о переходном характере нашей эпохи, о грани веков. Чисто хроникальный обзор не различает доминирующие имена и течения, а наша задача – выделить литературно-критическую классику XX в. Если мы пойдем путем хроникального обзора, половину книги займет поток советской «протокритики», а на этом отрицательном опыте нельзя учиться мастерству анализа. Отбор имен и произведений, определивших характер литературного XX в., будет надежным только после длительных и разносторонних дискуссий. О только что минувшем столетии еще не создано книг, сравнимых с монографиями Б.Ф. Егорова («Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в.») или учебного пособия В.И. Кулешова («История русской критики XVIII – начала XX в.»). В 2002 г.

выпущен в свет учебник «История русской литературной критики», созданный коллективом Саратовского университета под редакцией В.В. Прозорова. Авторы придерживаются, в основном, принципа литературной хроники. В Санкт-Петербурге вышел первый том академической «Истории русской критики». Пока ни одно направление XX в. не описано еще с такой же отчетливостью, как западники и славянофилы, «утилитаристы» и «эстетическая критика», как почвенники и народники. Следовательно, актуальна в современной ситуации *теоретическая история*, выявление методологических позиций. Контекст эпохи становится фоном для их понимания.

В советское время положительно освещалась только марксистская критика, о ней создана многочисленная, но методологически устаревшая литература. В трех выпусках хрестоматии «Русская советская литературная критика» (М., 1981, 1983, 1984) систематизирован материал по названной теме, однако явно односторонне, без выявления диссонирующих голосов и неофициозных течений. Изучать советскую идеологию надо не только по законам, ею же самой объявленным (и не исполнявшимся), но и в сопоставлении с публицистикой русского зарубежья. Только в их диалоге мы поймем единство русской литературы минувшего столетия. Понятно, это задание – на десятки лет. Заказом ближайшего времени можно считать исследование немарксистских течений в публицистике.

Трехчастная периодизация русской литературы XX в. обоснована реально-исторически. Получив «ожоговый опыт», мы выделяем тоталитарный период русской истории (30–50-е гг.), тогда наличие двух других периодов – предшествующего (начало века) и послесталинского (60–90-е) – не вызовет принципиальных возражений. Неравномерность развития общественной мысли в эти периоды бросается в глаза. Акцентировка, укрупнение имен будет определяться тем, где автор видит узловые точки процесса, определившие лицо века. Так, одни склонны фетишизировать Серебряный век, не замечая, что он был преддверием национальной катастрофы, другие не хотят расстаться с советской, нормативно-утопической, систематикой, третьи, возносясь над историческим контекстом, славят русское зарубежье, обреченное на ассимиляцию. Наиболее изученной можно считать советскую критику 20-х гг., ей посвятили свои книги С.И. Шешуков, Г.А. Белая, В.П. Раков, Е. Г. Елина, В.В. Эйдинова. В настоящее время русская критика истекшего столетия успешно изучается в вузах России: в Саратовском, Ивановском, Тверском, в Московском, Санкт-Петербургском и других университетах. В последние годы XX в. в России опубликовано недоступное советскому читателю наследие В. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева, Д. Мережковского, А. Белого,

В. Иванова, Н. Гумилева, М. Кузмина а также книги критиков русского зарубежья. Хорошим начинанием надо назвать «Библиотеку русской критики». В 2002 г. вышло сразу четыре выпуска этой антологии: «Критика начала века», «Критика русского символизма» (в 2 т.), «Критика русского постсимволизма» и «Критика русского зарубежья» (в 2 т.). Наименее исследован срединный период – 30–40-е, но и здесь наблюдается сдвиг: в 1997 г. издана книга В.В. Перхина «Русская литературная критика 1930-х годов» (СПбГУ). Понятно, что самым неизученным остается последний период: 60–90-е гг. Здесь пока можно лишь обозначить основные тенденции, дать пунктирно картину литературной борьбы.

Давно существует разнобой в определении природы и общекультурной роли критики. Для историка важно, какую роль ей отводили различные течения общественной мысли и чем реально была она в изучаемую эпоху, а важнее всего функция критики как самосознания общества, организатора литературных направлений. Никакой авторитет не может раз и навсегда определить природу и границы критики. Известно классическое определение Белинского: «Искусство и литература идут об руку с критикою и оказывают взаимное действие друг на друга <...> движение мысли, совершающееся в критике, приготовляет новое искусство, опережая и убивая старое». Это верно для нормально развивающейся литературы, но в XX в. русская культура десятки лет находилась в неестественном состоянии, критика боролась с новыми литературными направлениями, уничтожая их в зародыше. Многоголосая публицистика невозможна при господстве тоталитарной идеологии.

Из всех возможных подходов – анализ методик, стилевых течений, индивидуальных манер – мы избираем средний путь: оттенить, прежде всего, *типы* критико-публицистического сознания и очертить в рамках «плеяды» творческую *индивидуальность* критика. Внимательный читатель заметит, что в некоторых случаях речь идет об эпохе (предсимволистская критика, русское зарубежье, дискуссии конца века), а не о типах критики. Эти случаи оговорены особо, и внутри периода различаются доминирующие позиции. Возможно, кто-то скажет об избыточном цитировании, о фактографии как недостатке предлагаемого пособия. Объясняется это отсутствием компактной хрестоматии и желанием познакомить студента с текстами критиков.

Поскольку это учебное пособие, сноски сведены к минимуму. Книга может быть использована в лекционных курсах по истории русской литературы, в курсе истории критики и в спецкурсах по теории и истории критики.

КРИТИКА ПРЕДСИМВОЛИСТСКОГО ПЕРИОДА

Грань столетий и начало XX в. обозначается двояко: как Серебряный век русской поэзии и как религиозно-философский ренессанс. В последнее время активизировалось забытое слово *декаданс*: им хотят разделить собственно символизм и предшествующую ему литературу, но отделить «сумерки» от «рассвета» в эпохе предсимволизма-декаданса довольно трудно. Историки говорят о «декадентстве» как преддверии или ранней фазе модернизма. От смерти Достоевского и убийства Александра II до революции 1905 г. – четверть века, т. е. время активной жизни одного поколения. В этом историческом пространстве, названном «сумерками», появилось два классика – А. Чехов и В. Соловьев. Один завершает эпоху реализма, второй начинает эпоху модернизма. Литература этого периода, конечно, неоднородна, и надо понять доминирующее направление.

Предсимволистская поэзия (Апухтин, Надсон, Фофанов, Случевский, Голенищев-Кутузов) более или менее изучена, хуже понята современная ей критика. Для нас интересно начало формирования модернистского сознания, приход мифотворчества на смену импрессионизму. Если прежде известны были два «стана» – православные и нигилисты-атеисты, то теперь обнаружилось новое течение – богоискатели. Влияние их поначалу было незаметным: тиражи журналов «Северные цветы», «Новый путь», «Мир искусства» были на порядок ниже тиражей, скажем, либерального «Вестника Европы» или народнического «Русского богатства». Толстые журналы воспринимались большей частью интеллигенции как вестники борьбы и лаборатория прогрессивной мысли, а «декадентские» издания поначалу – как обскурантизм и вырождение. Ведь даже проза Чехова с трудом пробивалась к широкому читателю: в ней не находили *передовых идей*.

Основа литературного периода – формирование новой эстетической потребности, литературные эпохи отделяются одна от другой доминирующим вкусом. В 80-е годы XIX в. началась перестройка картины мира, которую принято называть классической: реализм уступал место неоромантизму, рационалистическую утопию вытесняло сомнение в

прогрессе. Интеллигенция ждала духовной революции и обращала взоры к мистике и теософии. Творцы культуры той поры называли свое время бездорожьем, эпохой упадка и предлагали идеалистические пути выхода из кризиса. Художественные направления, по-видимому, сменяют друг друга по логике контраста. Элитарное понимание искусства вытесняло прежнее поклонение народу, была востребована отвергнутая социалистами традиция эстетической критики. Идеологические течения, доминировавшие в предыдущий период – народничество и позднее славянофильство, – переживали кризис. Марксизм, проникший в это время в Россию, хоть и был настроен непримиримо к народничеству, также фетишизировал пролетариат.

Главный критик популярного в конце XIX в. журнала «Русское богатство», историк литературы и эстетик, Аркадий Георгиевич Горнфельд (1867–1941) и продолжал, и разрушал традиции народничества. Не симпатизируя внешнеэстетическому подходу, он не отказался от главного в наследии шестидесятников – от требования идейности литературы, ее *общественного служения*. Горнфельд вошел в литературу в пору глубокого кризиса народничества, искал новые пути общественной мысли и по-новому представлял роль искусства. Его участие в журнале Н. Михайловского и В. Короленко сделало это издание привлекательным для демократически ориентированной интеллигенции. После смерти Михайловского он был соредактором журнала вплоть до закрытия его большевиками в 1918 г., в советское время занимался переводами западных писателей, оставил цикл эстетических обобщений «Муки слова» (первая публикация с этим названием – 1899 г., книга вышла в 1927-м). Его наследие собрано, впрочем, далеко не полностью, в сборниках статей «Книги и люди. Литературные беседы» (1908), «На Западе» (1910), «О русских писателях» (1912), «Пути творчества» (1922), «Боевые отклики на мирные темы» (1924). Развивая теоретические посылки А. Потебни (лекции его он слушал в Харькове, хотя учился на юридическом факультете), Горнфельд в определенном смысле готовил почву для символистской критики. Полемику вызвали его статьи «Критика и лирика» (1897), «Муки слова» (1899), «Экспериментальное искусство» (1904), «Будущее искусства» (1908). Однако в целом он остался противником символизма, неизменно называл его декадентством. Литературным событием стали его статьи 1900-х – 1910-х гг. «Эротическая беллетристика», «Недотыкомка» (о Ф. Сологубе), «"Тьма" Леонида Андреева», «Строительство жизни в русской литературе».

В противовес элитарности символистов он поддерживал демократическую направленность издания. Несогласие с импрессионизмом в критике и

крайностями мистицизма, с одной стороны, и борьба с натурализмом, наивным реализмом – с другой, сделали его статьи с их позицией между реализмом и модернизмом привлекательными для многих, но как бы уклоняющимися от основного конфликта эпохи. Впрочем, Горнфельд был одним из самых авторитетных критиков декадентства. Он сказал о *безмыслии* певцов тогдашней сексуальной революции: это «не новые формы вечной сказки любви, а ее старые однобокие изображения, которые до сих пор казались чуждыми русской литературе». Критик отметил важное качество человека эпохи цивилизации – он хочет больше потреблять, нежели *быть*, отчего литература перестает быть искусством: «Изображение, способное возбудить чувственность, должно быть непременно художественным открытием, иначе чувственность вытолкнет его за пределы искусства ... иначе оно охватит ощущениями, которые ничего общего ни с художественной, ни с исторической мыслью не имеют» («Эротическая беллетристика»).

В сумятице голосов Серебряного века А. Горнфельд занял консервативно-либеральную позицию: «Великая русская литература, литература русских классиков, в сущности, глубоко консервативна ... она неизменно ценила устои жизни...». Критик предостерегал и против беспочвенности религиозных утопистов, и против революционного экстремизма. Раньше Бунина и других реалистов Горнфельд догадался, что новая литература почти сплошь создается людьми с ущербной психикой: «Я говорил недавно о нашей эротической литературе, но должен признать, что ее реалистические эксцессы – детская игра, наивная и невинная, в сравнении с чудовищным напряжением похоти, которое вложено здесь...» («Недотыкомка»). Бестиализация человека как общая тенденция заставляла его обратиться к фигурам прошлого – С. Аксакову, Фету, Тургеневу. Вместе с тем он отчасти поддержал «поход против Белинского» новой критики (А. Волынского и др.): «Волынский во многом был, хотя не оригинален, однако прав. Но он вел свою полемику так безоглядно, так антиисторично, так бестактно, он с такой грубостью нападал на людей, к деятельности которых я относился с глубоким уважением, – таковы были не только Белинский, но и Салтыков-Щедрин и Михайловский, – что сама правота его казалась неприятной. Он был свой, он был боец своего лагеря, однако компрометирующий святое дело» («Памяти А.Л. Волынского»). Аркадий Горнфельд, намного переживший Серебряный век, остался просветителем, которого не коснулись «декадентские» веяния. Он был верен идеологии разночинцев в пору, когда господствовало элитарное понимание искусства. Но это не только эпилог народнической критики, пусть и освободившейся от

идеализации мужика, новое качество здесь – эстетизм, презируемый народниками. В его стиле видно влияние импрессионизма, спор ведется не о сословных пороках и привилегиях, а об эстетическом вкусе. Вместе с тем критик искал пути и предпосылки научной эстетики, его работы по теории интерпретации опередили книги западных теоретиков.

Аким Волынский

Шестидесятники-разночинцы (предыдущее поколение) отказывались от дворянского наследия, «декаденты» отказались от разночинского. Эту тенденцию резче других выразил Аким Львович Волынский (Флексер, 1861–1926), критик и публицист журналов «Северный вестник» и «Северные цветы». В книге «Борьба за идеализм. Критические статьи» (1900) он, в числе первых, выразил неприязнь к утилитаризму в эстетике и резкое неприятие революционно-утопической идеологии. Материализм критик назвал идеологией духовного минимализма, упрощающей мир, и выразил надежду на оживление религиозного миропонимания. Однако лозунг философского идеализма нашел тогда отклик у весьма немногих современников: материалистическая и позитивистская традиция господствовала еще почти безраздельно. В 1902 г. был выпущен полемический сборник «Борец за идеализм. А.Л. Волынский», значительного отклика не получивший. Тенденция эта будет больше понята, когда появится сборник «Борьба за идеализм». В помещенной в нем статье «Декадентство и символизм» Волынский впервые размежевал эти понятия: «Декадентство явилось реакцией искусства против материализма. <...> Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества ... Культура и наука, вместо того, чтобы привести человека к последним пределам материализма, привели его к ненасытной жажде религии. <...> Победив декадентство с его наивно банальными химерами и демоническим пустословием, искусство идет к новому совершенству и новой красоте, о которой в России грезил лучшие художники». О мистической потребности в противовес «удушающему, мертвому позитивизму» говорил Волынский и в книге «Русские критики. Литературные очерки» (1896) в пору начального формирования символизма. Скорее «первыми ласточками», чем знаменем времени, стали его книги «Борьба за идеализм», «Царство Карамазовых» (1901) и особенно «Книга великого гнева. Критические статьи. Заметки. Полемика» (1904). Волынский – пионер «разоблачения» Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Вслед за ним о разрушении эстетики разночинцами заговорили деятели «религиозной общественности», к которым критик себя не относил.

Журнал «Северный вестник», идейно сформированный главным образом Волынским, был проводником европейского литературного декаданса в России, однако публицист занял в этом процессе непоследовательную позицию. Он оказался неприязненным критиком Ницше и символистов, испытывавших его влияние, хотя сам уже был захвачен неоромантизмом ницшеанского типа. Резкие нападки Волынского на журнал «Мир искусства», шагнувший в модернизм дальше, чем «Северный вестник», не имели успеха: современники видели пристрастность критика в отношении своего конкурента. Но критик фактически прокладывал дорогу символистам, хотя предъявлял им много претензий. Его книга о Леонардо да Винчи была встречена в России весьма прохладно, а в Италии получила высокую оценку. Критик был больше принят на Западе: на немецкий язык была переведена «Книга великого гнева», также в Германии имели значительный успех его избранные статьи; кроме того, книги Волынского издавались на итальянском и датском языках. В целом религиозное неоязычество как направление Волынский не принял и с этой точки зрения негативно оценил романы Мережковского. Примечательно, что роман Мережковского «Рождение богов. (Леонардо да Винчи)» в Италии успеха не имел, был заслонен книгой Волынского.

В памяти двух поколений А. Волынский остался своей книгой «Русские критики», посвященной радикальной переоценке наследия революционных демократов. Она долгое время была в центре споров, в 90-е и 1900-е годы вокруг нее шла бурная полемика, названная демократической публицистикой «походом против Белинского». Многие видели в Волынском флагмана элитарно-идеалистической идеологии, однако есть свидетельства, что эту книгу благосклонно принял Лев Толстой. Авторитетный историк литературы С. А. Венгеров писал в 10-е годы: «В начале 1890-х годов “новые течения” почти совсем еще не встречали сочувствия. В известных, пока еще очень немногочисленных, литературных кружках шли новые искания, но огромная часть читающей публики еще была верна традициям радикальной мысли, и статьи Волынского вызвали чрезвычайное ожесточение не столько по существу, сколько своею неожиданностью. Читающая публика привыкла слышать все то, что говорил Волынский, из уст защитников старины и писателей ретроградного лагеря. Теперь же обвинительный акт против дорогих идей произносился от имени нового поколения писателем, который уверял, что он зовет вперед, а не назад»¹. Самый резкий отзыв на книгу «Русские критики» – статья Г. Плеханова «Судьба русской критики». В ней марксист назвал мировоззрение А. Волынского убогим и реакционным. Так определился главный противник «новых идеалистов».

Следующее сочинение Волынского, единомышленника и оппонента старших символистов, «Книга великого гнева», – это переоценка русской классики, сделанная с опорой на опыт Достоевского. Акцент в ней – на богоискательские мотивы литературы грани столетий. С. Венгеров отмечал, что с критиком «очень мало полемизировали, а больше глумились или негодовали за то, что разрушает авторитет любимых писателей и учителей». Пожалуй, непоследовательность, неотчетливость позиции помешала А. Волынскому стать выдающимся критиком. Особенно показательна его позиция в полемике вокруг Ницше: внешне ниспровергая этого неоромантика, певца индивидуализма, он фактически популяризировал его наследие, даже подражал в стиле и показал, насколько загниотизирована русская интеллигенция неоромантическим максимализмом.

Итак, первым из русских критиков Аким Волынский бросил вызов укоренившемуся в России с 60-х гг. внеэстетическому подходу к искусству и внешне понятому прогрессу. Критик-философ Ф. Степун писал через полвека, в изгнании, что «до революции 1905 года за почти единственным исключением Волынского мало кто замечал, что русская литература живет в сущности вне атмосферы искусства».

В 1897 г. опубликована академичная «История русской критики» И.И. Иванова, также посвященная пересмотру наследия «революционных демократов». Возврат к идеализму провозгласил в 90-е годы и Д. Мережковский. Пафос этих книг – отказ от установок общественно-просветительской и радикальной публицистики, возобновление традиций «артистической» критики и внимание к мистике, теософии, к богоискательству. Поиски религиозного синтеза повлекли пересмотр всего философского наследия России, начиная от спора славянофилов и западников.

Юлий Айхенвальд

Сильнейший общественный резонанс в начале века вызвала импрессионистическая, или интуитивно-имманентная, критика Юлия Исаевича Айхенвальда (1872-1928). Литературные портреты, собранные в его книге «Силуэты русских писателей», выдержавшей пять изданий, для одних были крайностью субъективизма, для других обозначили уровень современной философско-эстетической публицистики. Айхенвальд, противник материалистического и позитивистского детерминизма, в качестве исходной посылки взял мысль о свободе творчества: писатели для него у времени не «в плену», они минимально связаны с эпохой. Критик стремился оттенить их неповторимость, уникальность художе-

ственного мира, настаивая на формуле: «Писатель – не правило, а исключение ... от среды он внутренне не зависит»; «писатель своим современникам не современник». Объявил войну он также и «наукоцентризму», внеэстетическому подходу культурно-исторической школы, подчеркивал, что интересна только личность критика и его стиль. Эстетика для него – не наука (познание), а творческое самовыражение. Вообще вся так называемая декадентско-символистская эссеистика укрупняла творческую сторону критики и умаляла познавательную, хотя эти начала вовсе не исключают друг друга.

Очевидна ориентация Айхенвальда на иррационализм Шопенгауэра, книги которого он переводил на русский язык. Исходя из уникальности гения, Айхенвальд считал сопоставление художников нерезультативным: высшую степень одаренности описать нельзя, ибо единого мерила нет. Главная книга его – «Силуэты русских писателей» – представляет собой галерею статуй, сменяющих одна другую по произвольной очередности. Ю. Айхенвальд – один из первых в России и непримиримых критиков марксистского подхода, идей исторического материализма. «Гораздо естественнее метод имманентный, – говорит он, – когда исследователь художественному творению органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его <...> берет у писателя то, что писатель дает, и судит его, как хотел Пушкин, по его собственным законам, остается в его собственной державе».

Обоснование имманентного подхода продолжено в его книге «Слова о словах» (1916). Прежде всего она направлена против упрощения эстетики, ее полезно сопоставить с вышедшей в эти годы книгой Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», с ее «теорией отражения». Непомерно вознесенная утилитаристская критика, по мнению Айхенвальда, «отняла у нас чувство красоты». Уродливое проявление это «ребяческое разрушение эстетики» нашло в статьях Добролюбова, и вечным предостережением последующим поколениям должен быть «позорный вандализм Писарева», ниспровергателя Пушкина, которого радикальная интеллигенция вывела из-под критики и тем самым сделала его разрушительные суждения недискутируемыми. Особое возмущение вызвал «силуэт» Белинского. Последовал ряд статей видных критиков и литературоведов (среди них – серьезный ученый П. Сакулин), протестовавших против «развенчания Белинского». Противостояние революционно-демократической критике, узнаваемая традиция «артистического» направления вызвали почти такую же реакцию отторжения, как и в 60-е гг. Вышедшая в 1914 г. книга «Спор о Белинском. Ответ критикам» показала, что Айхенвальд писал вовсе не в запальчивости, а речь идет о но-

вой тенденции. «Виссарнион-отступник» уводил литературу и от эстетики, и от гуманизма – в дальнейшем тезис этот приняли все символисты, развил Н. Бердяев и другие «веховцы».

По оценкам современников, Айхенвальд умело распределял в своих статьях «яд» и «мед». Так, он одним из первых отметил, что в стихах В. Брюсова формалистическая тенденция вырастает из крайнего эстетизма: «как правило, за его стихами не чувствуешь ничего, кроме стихов, и как-то плоски они, лишены третьего измерения, высшего измерения живой человеческой глубины. И Брюсовым еще можно иногда за любоваться, но его нельзя любить». Завершил статью критик убийственным выводом: «это именно величие преодоленной бездарности». Напротив, говоря о Горьком, Айхенвальд оттенил в его стиле натуралистическую фиксацию бытовой грязи и чуждость эстетического подхода при внешней привязанности к романтическому герою: «Колеблясь между природой и образованностью, он ушел от стихийного невежества и не пришел к истинному и спокойному знанию, и весь он представляет собою какой-то олицетворенный промежуток, и весь он поэтому, в общей совокупности своего литературного дела, рисуется нам как явление глубоко некультурное. <...> борются в Максиме Горьком душа художника и душа резонера ... в его нецелостном искусстве так явственны следы педантического измышления и путы всяческой надуманности и затейливости» («Максим Горький»).

Насколько серьезно было новое противостояние «эстетизма» и «утилитаризма», показала революция: вышвырнув «мозг нации» за пределы России, она довела процесс до мыслимого предела. В Советском Союзе так называемые революционные демократы стали культовыми фигурами, а линия эстетической критики продолжалась в русском зарубежье. Ю. Айхенвальд был выслан из советской России в 1922 г. и в последние годы жизни активно участвовал в эмигрантском литературном процессе. В 1923 г. он переиздал (в Берлине) трехтомник «Силуэты русских писателей», расширив его состав, создал книги «Наша революция», «Поэты и поэтессы», мемуарную книгу «Дай оглянусь». Он не изменил установкам импрессионизма в критике, но в поздних «Литературных заметках» больше интересовался общественной средой.

Критик откликнулся первой хвалебной статьей о романе Булгакова «Белая гвардия» (в парижском издании 1927 г. – «Дни Турбиных (Белая гвардия)»: «Роман сделан очень искусно; легка его постройка, и как прихотливо ни разбросаны его части, прерываясь одна другой, все-таки они собираются сами собою в одно внутреннее целое, и зигзаги писательского каприза не раздражают читателя. Отдельные образы и от-

дельные сцены необычайно сильны <...> Он делает это в каком-то особом тоне, будто бы слегка развязном, лирико-ироническом, но звучащем все-таки нотою душевного надрыва». Айхенвальд считал, что не только русская культура, но и человеческая природа борется с безумием революции: «На революцию нашу история вообще “донос ужасный пишет” <...> большевик, вооруженный своей “бессмущаемостью”, ссылается на то, что для них приемлемо все нужное для революции» (Руль. 1927. 2 марта).

Но, как писал в эмиграции Г. Адамович, «реакция против критики импрессионистической, довольно-таки несносного айхенвальдовского типа, была неизбежна и благотворна». Частично соглашаясь с таким мнением, надо рассматривать это явление исторически: импрессионизм был реакцией на эстетический натурализм. Юлий Айхенвальд, причастный к укреплению неоромантизма в России, сложился в пору т. н. декаданса и был мастером импрессионистского литературного портрета, т. е. упор делал на личность художника и индивидуальное понимание читателя-критика. Как писал Ф. Степун, «он вслушивался в ритмы художественных произведений, вникал в их образы и души и из внушенных ему искусством переживаний создавал свои статьи – своеобразные перифразы разбираемых им произведений...» («Памяти Ю. И. Айхенвальда», 1929).

Характерная фигура этого периода – Иннокентий Анненский (1855–1909), считающийся с равным основанием и ранним символистом, и родоначальником акмеизма. С 80-х гг. Иннокентий Федорович Анненский печатал рецензии, а в 1906 г. выпустил сборник критических статей «Книга отражений». В отличие от стихотворного сборника «Тихие песни», она опубликована под собственной фамилией автора, и, таким образом, Анненский-критик был известен читателям раньше Анненского-поэта. Одновременно шла работа над «Кипарисовым ларцом» и вторым сборником статей. В 1909 г. вышла «Вторая книга отражений». В названии обеих видна импрессионистическая установка на искусство чтения: «Чтение поэта уже есть творчество»; «Зритель и читатель вечно творят Гамлета»². Чтение – это сотворчество, продолжение чувств и мыслей автора в душе читателя, путь от знака к образумпульсу. Читатель проделывает путь, противоположный автору, – от слова к представлению и переживанию. Предполагается идеальный читатель-поэт, сам Анненский демонстрирует виртуозность толкования, богатство оттенков восприятия. Поэт-критик никогда не вел открытой полемики, критика его монологична и далека от тем идеологической борьбы, это читательский дневник, лирическая исповедь, фиксация мо-

мента вживания в текст. Однако оригинальность, а главное – открытая, принципиальная субъективность его суждений вызывали возражения.

Пожалуй, не только деликатность мешала ему быть полемистом, он был убежден, что нет одинакового понимания одного произведения. Известно, что с поста директора Царскосельской гимназии он был уволен за «чрезмерную мягкость» в тревожное время (1905–1906 гг.). Хотя в молодости – выпускник Санкт-Петербургского университета – он подавал большие надежды как исследователь и был редким знатоком античной литературы, он не придавал большого значения методам анализа, не стремился всё растолковать и упорядочить: «есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять». В сущности, критику поэт понимал как импровизированное беглое самовыражение и медитацию, спровоцированную образами читаемого текста.

Анненского как будто в равной степени интересовали классика (статьи о Гоголе, Достоевском, Тургеневе) и современность (он писал о Чехове, Бальмонте, Горьком и Л. Андрееве). Связь его с импрессионистической эссеистикой бесспорна, но, понимая критику как сотворчество и развертывание *подтекста*, он высказал положения, близкие символистам: новому искусству «нужен беглый язык намеков, недосказов, символов, тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слов». Лириком, в наибольшей степени выразившим современные настроения, он считал К. Бальмонта (статья «Бальмонт-лирик»). По мнению критика, именно Бальмонт начинает поэзию нового века.

Анненский-критик не остался в стороне от исканий современной ему филологии и испытал влияние теории А. Потебни, психологической школы. Главный критерий совершенства произведения для него – *просветленность* читателя. Гоголь, по его мнению, был сломлен действительностью из-за высоты идеала, и в его произведениях нет просветляющего катарсиса. Анненский, издавший трехтомник «Театр Еврипида», глубоко изучил древнегреческую трагедию. Очевидно, отсюда возникло его размышление о Достоевском, о его способности быть на высоте современной трагедии. В этом он опередил и, вероятно, подсказал основную мысль работы Вяч. Иванова о романе-трагедии у Достоевского. Последний же, как известно, повлиял на М. Бахтина. Таким образом, Анненский участвовал во «втором открытии» Достоевского модернистской критикой. В зрелых статьях, проникнутых духом академизма, поэт-критик рассуждает о путях русской литературы на грани веков, о наследии классиков и новых задачах искусства («Художественный идеализм

Гоголя», «Достоевский», «Умиравший Тургенев»), пишет статьи о современниках: «Драма на дне», «Иуда, новый символ», «Театр Леонида Андреева». Размышления о новом качестве лиризма - «Что такое поэзия?», «О современном лиризме», «Бальмонт-лирик» - указывают на переходный характер его критики. В это время он вглядывался в художественный мир активно развивавшегося символизма.

Хотя Иннокентий Анненский уклонялся от участия в литературной борьбе, он стал одним из организаторов (вместе с С. Маковским) журнала «Аполлон» с его неоклассической ориентацией. В первых трех номерах журнала (1909) напечатана его статья «О современном лиризме». В 10-е гг. «Аполлон» стал журналом акмеистов, признавших Анненского своим почти единственным в России учителем. Поскольку Анненский формально не входил ни в одну группу, ни в какое литературное течение, его считали «своим» и символисты, и акмеисты. Его ученица Ахматова сказала о нем: «Он шел одновременно по стольким дорогам!». Но больше всего критика его говорит о моменте перехода от фетовского импрессионизма к раннему модернизму (декадентству). Однако воспитанный на переводах эллинской классики поэт обнаруживал, скорее, вкусы неоклассика, чем неоромантика и потому должен быть назван пионером акмеизма. Академизм в его статьях сочетается с импрессионистическим пониманием чтения как творчества. Неоромантическим мистицизмом он был захвачен в малой степени, будучи предсимволистом, готовил почву для постсимволизма. Богоискательство его не коснулось, видя в центре бесконечного мира одинокую и тоскующую личность, поэт не идет дальше фиксации текучих моментов, эстетической ценности мимолетного переживания. В известной мере правы полемисты, говорившие о малой философской глубине его критики. В этом аспекте он сопоставим с Чеховым, воздерживавшимся от решения «последних вопросов».

Константин Бальмонт (1867–1942), критик-импрессионист, был одним из основателей главного символистского издательства «Скорпион». Кроме многочисленных стихотворных сборников, он выпустил в этом издательстве прозаическую книгу «Поэзия как волшебство». Критические заметки его составили также сборник «Горные вершины» (М., 1904). Среди символистов Бальмонт остался последовательным сторонником лирики беглых впечатлений и намеков, и его творческая эволюция, по мнению многих современников, закончилась рано. Зыбкие ощущения и музыкальность, «где слито все в одно», создают единство его поэзии и прозы. В. Брюсов характеризовал его многочисленные сборники как «запечатленные мгновения», и это вполне справедливо в отно-

шении его статей. «Колорит – это все, рисунок – ничто», – такова установка модного в 90–1900-е гг. поэта. В своих заметках он сделал читательскую субъективность основой критического метода: узнать объект описания довольно трудно.

Примечательно доброжелательное отношение к поэту журналов, враждовавших с «декадентами»: статьи его охотно печатали «Вестник Европы», «Русская мысль» и даже сборники товарищества «Знание». Мотив текучести бытия, упор на мимолетность мгновений означал, что манера поэта сложилась до формирования символизма как школы, и в статьях его традиции «артистической» критики ассимилированы импрессионизмом. Далекий от партийно-злободневных страстей, поэт улавливал в статьях «скрытые течения, которые пересоздают душу». Характерны названия его статей: «Народ-художник», «Фейное творчество», «Поэт внутренней музыки» (об И. Анненском), «Слово музыке». В пору утверждения символизма Бальмонт опубликовал статьи «Восковые фигуры», «Забывший себя», «Что есть работа (Ответ В. Брюсову)». Поэт настаивал в них: критика – это лишь сиюминутный читательский отклик, а «критика как критика – это нонсенс»: если пытаются объяснить и формулировать, это не только ненужное, но даже и вредное занятие. В статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) он говорит о «вечном» романтизме: «Символизм, импрессионизм и декадентство суть не что иное, как психологическая лирика. <...> эти три течения то идут параллельно, то расходятся»³. Если пытаться сформулировать теоретическую платформу Бальмонта, – это проповедь осознанно личностной критики, иначе она остается бессознательно субъективной. Однако поэт, спорадически выступавший с беглыми заметками, не хотел «додумывать» и доводить свое понимание искусства до формульной отчетливости, считая ценным только музыкальный намек. Художник – сам себе закон, поэту не может быть никаких верных определений извне, – таков последний довод романтизма.

Хотя установка на импрессионистическое самовыражение явно доминирует, в статьях Бальмонта появляются символистские мотивы: поэзию он наделяет *магическими* свойствами, способностью преобразовать личность, считает, что «чародейное» воздействие объясняется ее музыкальностью. Как и в стихах, поэт-критик стремится выразить пантеистический пафос изысканными символами-намёками, иногда впадая в мнимофилософскую вычурность: «Огонь – всеобъемлющая тройственная стихия, пламя, свет и теплота, тройственная и седьмеричная стихия, самая красивая из всех». Мировоззренческий багаж его, как отметили современники, сравнительно беден; в публицистике, как и в по-

эзии, он «поэт без истории» (выражение М. Цветаевой), использующий постоянные мотивы и обороты: «Безбрежность», «Гармония», «Тишина», «Мимолетность» (почти всегда персонифицируя стихи). Второй характерный признак раннего символизма – «масочность». Живя мгновеньями в своей лирике, поэт пытался узаконить это как свойство истинно современного искусства: «Поэт – стихия. Ему любо принимать разнообразнейшие лики, и в каждом лике он самотождествен».

Искусство для него равно откровению, ибо в нем главное – не обдуманное намерение, а интуитивный порыв. Поэтому в критике, являющейся не чем иным, как творческим самораскрытием читателя, главное – интуиция. Следовательно, не может быть и речи о специальных методах критико-литературного анализа: «Единственный метод, который может решить ... интуиция». Распространяя на критику импрессионистический принцип «я не знаю мудрости, годной для других», Бальмонт выступает как агностик. Изменчивость настроений Бальмонт возвел в культ, этот «моментализм» стал у него и принципом критики, закрывшим пути поисков общей идеи. Блок не без оснований упрекал Бальмонта в отсутствии *пути* (драмы исканий): если каждый миг бесконечно прекрасен («Я каждой минутой сожжен»), то возникает неизбежная повторяемость. Бальмонт-критик оставил немало высказываний о народной поэзии, однако всерьез не интересовался историей, в чужих стихах ценил выше всего импровизацию и музыкальность.

Программное значение имеет его статья «Звездный вестник (Поэзия Фета)»: «В творчестве Фета всюду можно усмотреть тот быстрый перебеж от прекрасного к прекраснейшему, от основы, которая создала лучшее состояние души, к закрепляющей впечатление, дальней, но четкой, острой подробности, которая, схватив, уже не отпускает. <...> И в стране роз, в Персии, есть и будут слепцы, которым не нравится Гафиз. Гафизу ли об этом горевать? Думает ли соловей, что его хвалят или бранят?» Здесь поэт выразил уверенность, что истинная поэзия рано или поздно найдет почитателей. Но в субъективно-художественной критике Бальмонта бросается в глаза момент саморекламы: «Судьба велела мне быть поэтом лирическим»; «Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели в России писать звучных стихов». А. Белый сказал о нем: «Бальмонт – золотой прощальный сноп улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знает хаотический круговорот созвездий и временные круги». Бальмонт-критик остался чистым импрессионистом, но ориентировался он на шедевры мирового уровня, о чем говорит название сборника его статей – «Горные вершины». В первых своих критических заметках М. Цветаева явно подхватила манеру Баль-

монта. Поэтесса, высоко ставившая Бальмонта-критика, все же признала, что он нередко ошибался в своих оценках: «Бальмонт, большой поэт, дан во весь рост. Глядя на Х, увидел себя. Минуя Х, видим Бальмонта. А на Бальмонта глядеть и Бальмонта видеть – стоит». Таким образом, критика К. Бальмонта – момент перехода от ранней фазы модернизма к более зрелой – символизму. Среди символистов он, пожалуй, наименее историчен, наиболее импрессионистичен: о поэтах он всегда говорит изолированно, вне связей, не пытаясь установить место каждого в русской культуре.

Василий Розанов

Автор прогремевших в начале XX в. книг «Уединенное» и «Опавшие листья» – едва ли не самая впечатляющая фигура раннего модернизма. Свой стиль, названный многими глубоко русским, он построил на бессистемности мышления и этим до сих пор вызывает недоумение. Эта субъективистская критика – знак «усталости» от культуры завершенной, отказ от ее избытка в пользу жизни, что знал уже Л. Толстой. Отнесение ее в раздел «философская критика» вызывает резкие возражения: мышление Розанова принципиально бессистемно. Однако это осознанная позиция: живая вера для него порождена инстинктом жизни, мировоззренческий импрессионизм здесь смыкается с философией жизни. Пожалуй, Розанов – главный представитель *философии жизни* как направления на русской почве и один из самых деятельных сторонников возрождения язычества.

Своей творческой эволюцией Василий Васильевич Розанов (1856–1919) подтвердил мнение К. Леонтьева о людях третьей фазы жизни национальной культуры – времени эклектики, утраты цельности и торопливого синтеза. Он начинал как славянофил, но рано почувствовал, что православие убывает в народе; христианство для него теперь живо в творческой личности; в этом он – единомышленник Мережковского и других богоискателей. В отличие от Мережковского, критику Церкви Розанов вел не с отвлеченно-утопических позиций, но абсолютизируя жизненно-биологические ценности.

Проработав около десяти лет в провинциальных гимназиях, Розанов стал сотрудником консервативной газеты «Новое время», печатался также в «декадентских» журналах «Мир искусства», «Новый путь», «Весы», «Золотое руно». В 1886 г. издал книгу «О понимании» (не разошедшуюся, но созвучную, заметим, поискам современной герменевтики) и из ее неудачи сделал вывод: нельзя писать трактаты, нужно деканонизировать жанры, в том числе и литературно-критические. В

дальнейшем книги он составлял как циклы небольших статей и афоризмов. В первом философском труде Розанов пришел к выводу, что понимание шире логики и экзистенциально, первично по отношению к научному знанию, оно захватывает пол и религиозные чувства. Несмотря на неудачу философского дебюта, он стал одним из активнейших участников Религиозно-философских собраний (с 1901 г.), преобразованных в 1907 г. в Петербургское религиозно-философское общество.

О своих учителях – Н. Страхове и К. Леонтьеве – он рассказал в работах «Эстетическое понимание истории» (1892), «Поздние фазы славянофильства» (1895), «Константин Леонтьев и его “почитатели”» (1910), «Литературные изгнанники» (1913), «К. Леонтьев об Аполлоне Григорьеве» (1915), «О Конст. Леонтьеве» (1917). Он размышлял о них с первых лет творчества до последнего года жизни. Однако нельзя сказать, что Розанов твердо придерживался славянофильских идей: он далеко отошел от христоцентризма и даже отверг православную составляющую как основу русской культуры. Прежде всего, Розанов негативно оценил «византизм», важнейшее для славянофилов в национальной культуре. Следуя «органической» доктрине (А. Григорьев, Н. Данилевский, К. Леонтьев), Розанов предпочел язычество как коренное русское миропонимание: «Дитя-Россия приняла вид сморщенного старика ... совершила все усилия, гигантские, героические, до мученичества и самораспятый, чтобы отроческое существо свое вдавить в формы старообразной мумии, завещавшей ей свои вздохи». Таким образом, раньше О. Шпенглера он охарактеризовал позднюю русскую культуру как «псевдоморфоз». Если Шпенглер подразумевал только послепетровскую Россию, то ученик славянофилов негативно оценил всю христианскую Русь. От К. Леонтьева Розанов воспринял негативное отношение к «гоголевщине» и всему «отрицательному» направлению в литературе.

Конец XIX в. – время переосмысления Гоголя и Достоевского. Известность Розанову принесла книга «“Легенда о великом инквизиторе” Ф.М. Достоевского» (1891). В ней он создал комментарий к комментарию, который позднее развит им в знаменитой трилогии «Уединенное», «Опавшие листья» и «Апокалипсис нашего времени». «Легенду» Розанов подает как автокомментарий ко всему роману и средоточие его идей: «Первая слагающая идея этой “Легенды” – о неустрашимости природы человеческой – рационально выражена Достоевским впервые и всего подробнее в 1856 г. в “Записках из подполья” – диалектически и потом в 1866 г. образно – в “Преступлении и наказании”». Отметим, что Розанов первым назвал эту поэму-притчу «легендой». Основной текст книг написан традиционно – как рассуждение-трактат, а вот коммента-

рий – это стилизация, диалог двух спорщиков в одном истолкователе: «Ха-ха-ха! Да ведь хотенья-то, в сущности, если хотите, и нет ... – Гм... – решаете вы, я и сам так начать хотел...»; «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное...»⁴. Здесь впервые зазвучала интонация «подпольного человека», одновременно утверждающего противоположные мнения. Розанов еще долго рассылал статьи во враждующие журналы, «направо и налево», пока не нашел адекватную форму – «короб» беглых заметок, взаимоисключающие утверждения в едином тексте. Таким образом, «Легенда» оказалась стилевым экспериментом, развитием темы понимания. В этой книге уже намечена розановская историко-литературная концепция: Достоевский противопоставлен линии Гоголя, очерчены фигуры Толстого, Тургенева, Гончарова. Чтобы истолковать «Легенду», надо было подвести духовные итоги XIX в. Завершает эту тему критик лишь в «Апокалипсисе нашего времени».

Узаконив фрагментарную форму в публицистике, Розанов внес принцип полифонии в свои книги: «Сумерки просвещения» (1899), «Природа и история» (1900), «Семейный вопрос в России» (1903), «Около церковных стен» (1906). Книга «В темных религиозных лучах» из-за противодействия цензуры была разделена на две, посвященные «метафизике христианства». Один из зачинателей философской критики Серебряного века, Розанов испытал влияние Ницше: он критикует христианство как религию страдания и похорон, т. е. укрупняет в нем мироотрицание, не замечая, что мир «дольний» отрицается ради цельности бытия. Как язычник он славит полноту земной жизни, плотскую любовь и семью, которая для него выше церкви, государства и всяческого умствования. Философия его – домашняя, записки для себя, принципиально черновые и безадресные: «Да, мне пришло на ум, чего раньше никому не приходило, в том числе и Ницше, и Леонтьеву. По сложности и количеству мыслей (точек зрения, узора мыслительной ткани) я считаю себя первым». Философское развитие его почти сразу пошло в сторону философии жизни, и он был одним из ранних адептов этого направления в России: «Нужна вовсе не великая литература, а великая, прекрасная и полезная жизнь»; «Вся наша история немножечко трущоба». В отношении веры: с одной стороны, «Я хочу на тот свет прийти с носовым платком», а с другой – «...и далеким знанием знает Главизна мира обо мне и бережет меня» («Опавшие листья»). Несомненно, своим парадоксализмом Розанов повлиял на Л. Шестова, Н. Бердяева и Д. Мереж-

ковского, которые, однако, неустанно обличали его. Критик создал совершенно небывалый «антилитературный» (раскованный, неканоничный) стиль, превратив ремарку, случайную пометку в основной принцип. Его записи-парадоксы сопровождаются пометками внизу: «за нумизматикой», «за набивкой табаку», «за истреблением комаров» и т. п. Здесь установки импрессионистической критики доведены до пародийной крайности: не привычный «литературный дневник», а схватывание момента рождения мысли, отказ от завершения, смакование оттенков, текучесть момента жизни.

Критика революционного радикализма и позитивизма – главное в статьях «Три момента в развитии русской критики», «Почему мы отказываемся от “наследства 60–70-х годов”» и «В чем главный недостаток “наследства 60–70-х годов”». В этом критическом триптихе Розанов высказал новое понимание истории русской критики. Задача первого момента – «отделить прекрасное от безобразного» (сюда вместе с «эстетической критикой» он вписал Белинского); «связать литературу с жизнью, заставив первую служить последней» – пафос критики второго момента и третья фаза названа Розановым научной («наука как объяснение»). Она представлена А. Григорьевым, Н. Страховым, явно в этот «момент» автор включает и себя самого. Григорьев и Данилевский дали, по Розанову, научное обоснование догадкам славянофилов, т. е. русскому самосознанию. Иначе говоря, он выделял в движении русской критики три этапа: «первый из них был эстетический, второй – этический, третий – научный». С современной точки зрения, это концепция русской самобытности, и сила ее – в предостережении против глубокой аккультурации, предсказанной Леонтьевым и воплотившейся к концу XX в. катастрофически.

Розанов одним из первых резко высказался против беспочвенного радикализма: «...с возникновением критики Добролюбова произошло раздвоение нашей литературы: все слабое и количественно обильное подчинилось ей; напротив, все сильное отделилось и пошло самостоятельным путем. <...> Перевес Добролюбова и даже его преемников над Ал. Григорьевым был, собственно, перевесом литературного стиля над мыслью». Революционно-утопическое сознание оценено им резко отрицательно: «Человек вовсе не хочет быть только средством ... он не выючное животное, которое несет какие-то вклады в “великую сокровищницу” человечества < ... > он вовсе не материал для теории, он живая личность...». В 1904 г. критик опубликовал статью «Писатель-художник и партия» (по поводу смерти Чехова), где предостерег от поглощения искусства партийностью. Через год появится статья Ленина

«Партийная организация и партийная литература» – возможно, спор с не названным автором. Россию Розанов приемлет не идейно, а «почвенно»: «Тиха Русь. Гладка Русь. Болотцем, перегноем попахивает, “а как-то мило все”. Отчего мило? Кому мило? Кто это рассказывает, тому мило, кто это видит, тому мило, да, по правде, и всем нам мило. “Ко всему принюхались”» («А.П. Чехов», 1910).

Основное в его понимании современности – неприятие революционно-радикальной идеологии. Он понял, что глубокая, удавшаяся революция – это замена национальной элиты: какой-нибудь «Желябов Первый» сядет на место царя, а отщепенцы, ненавидящие Россию, станут правящей элитой. Этот образ государства-химеры оказался пророчеством. Разрушительную революцию, считал критик, могут возглавить лишь этнически чуждые люди, презирающие всю русскую культуру. Итоги революции 1905 года Розанов подвел так: «...русские могут начать безобразие, но не могут его кончить, не по бессилию, но по сердцу, по нравственному содроганию».

В Розанове причудливо сочетались традиционализм и авангардизм стиля. Политическую позицию его можно охарактеризовать разве что как анархизм: «расквасив яйца разных курочек – гусиное, утиное, воробьиное» (кадетское, черносотенное, революционное), он выпустил их «на одну сковородку», чтобы нельзя было больше разобрать «правого» и «левого», «черного» и «белого». Он печатался во враждующих журналах под разными псевдонимами, а когда это разоблачили, его называли «Иудушкой», «двурушником», «ренегатом». Еще бы, он посягнул на самое святое для русской либеральной интеллигенции занятие, без чего ее существование обесмысливалось. Но пришло время, «и свободушка русская завилыла хвостом». Критик уловил, скорее интуитивно, чем теоретически осознанно, что избыток сложности переходит в свою противоположность – утверждается релятивизм, игра становится безответственной, на месте органической религиозной традиции – принятие всех богов.

Поэтому отношение его к модернизму казалось неуравновешенным: ведь сам он повинен в грехе размывания фундамента национальной культуры. Будучи модернистом, он неустанно обличал модернистов, и в толковании новейшей литературы как *патогенной* с ним солидарен Бунин. Перед революцией обозначилось его полное расхождение с модернистским миропониманием. В 1916 г. он критически отозвался о книге Н. Бердяева «Смысл творчества»: культ безграничной свободы критик квалифицировал как чуждый русскому духу; автор больше всего «любит кокетничать с Люцифером», но упрекает в этом других, а выход из

рабства в свободу предлагает книжно-умозрительный. Розанов считал такие принесенные с Запада идеи губительными для России: «они слишком глубоко ранили русскую душу, они слишком много “родных наших” – убили. <...> На Западе об этом только “читали”, а у нас сделали “опыт пожить”... И, увы, – запахло горем, запахло кровью».

Влияние К. Леонтьева на розановское понимание путей русской литературы (концепция «упростительного смешения») сильнее всего сказалось в обобщающей статье «С вершины тысячелетней пирамиды». В статьях «Поздние фазы славянофильства», «Возле “русской идеи”» он также писал о грехе беспочвенности и «отпадничестве» интеллигенции. Соглашаясь с «веховцами», он выразил порицание либеральной интеллигенции куда сильнее их: «Кипи, Иуда, в золоте!». Европеизированная русская литература, заместившая религию, воспевала, по Розанову, бесплодный брак и безответную любовь, расшатывала национальные стереотипы и тем самым готовила духовную катастрофу. Это стало основной мыслью книги «Апокалипсис нашего времени» (1918), написанной умиравшим от голода писателем: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес. – Представление окончилось. Публика встала. – Пора одевать шубы и возвращаться домой. Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось»; «Русь слиняла в два дня. Самое большое – в три»; «Ну, прощай, бывшая Русь, не забывай себя. Помни о себе. Если ты была когда-то величава, то помни о себе».

Таким образом, Розанов предъявил русской литературе суровое обвинение в том, что она творила «рассыпанное царство», т. е. взамен коллективистской морали насаждала интеллигентский индивидуализм: «Народ рос совершенно первобытно с Петра Великого, а литература занималась только “как они любили” и “о чем разговаривали”». Больше того, он видел воспевание болезненных отклонений. Природно-биологическое объяснение *декадентства* очевидно в статье «Гоголь», в цикле «О писателях и писательстве», особенно в статьях «Декаденты» и «Эмбрионы». Современная литература предстает в этом цикле как антипод классики.

В Пушкине и Толстом, по Розанову, национальный образ мира завершен, а дальше началось его дробление и разложение. Пушкин «что-то убрал из римских черт русской тоги, он пошевелил под нею плечами скифа; он вообще догадался, что мы – скифы»; «В Пушкине и Гоголе слово русское получило последний чекан». Гоголь, однако, дал направление «иноязычным» – Мережковскому и ему подобным. Нелогичной кажется его негативная оценка гоголевской иронии. Ведь сам Розанов – юродствующий литератор, причем ирония его порой также забредает в пределы

абсурдизма. Ирония, однако, не была определяющей стихией Розанова, хотя он чувствовал, что его броски из крайности в крайность становятся пародированием интеллигентского вероискания. Возможно, он пародически боролся с автоиронией, с двойником в собственном сознании. Блок высоко оценил розановский стиль, поставил его на один уровень с любимым им Ап. Григорьевым: «И какая близость с самой яркой современностью, с “Опавшими листьями” Розанова. Ведь эти отрывки из писем – те же “опавшие листья”. <...> Надо, чтобы человек умер, чтобы прошло после этого пятьдесят лет. Тогда только “Опавшие листья” увидят свет божий» («Судьба Аполлона Григорьева»).

Преобладание эротики над верой и эстетики над этикой (Бердяев) – общая черта Серебряного века. Этим путем пошли за ним Мережковский, Бердяев и другие, менее чувствительные к толстовскому пафосу правды и прощавшие окружающим фальшь поведенческой «литературщины». Впрочем, у Розанова равнодушие к этикету и эпатаж достигали цинизма. Больше всего прославился Розанов как специалист по «проблеме пола»: он считал, что христианство с этой проблемой не справилось. Как писал Н. Бердяев, «Розанов с гениальной откровенностью и искренностью заявил во всеуслышание, что половой вопрос – самый важный жизненный вопрос, не менее важный, чем так называемый вопрос социальный, правовой, образовательный и другие общепризнанные, получившие санкцию вопросы, что вопрос этот лежит гораздо глубже семьи и в корне своем связан с религией, что все религии вокруг пола образовались и развертывались, так как половой вопрос есть вопрос о жизни и смерти» («Новое религиозное сознание и общественность», 1907). Соединение христианских и языческих ценностей – в основе книг «Темный лик» и «Люди лунного света», самых читаемых. Они создавались как единая книга «Метафизика христианства», но были разделены по цензурным условиям. За первую Розанова хотели отлучить от церкви, вторая сделала его скандально знаменитым. В ней «фрейдист до Фрейда» заговорил о потаенных, аномальных и загадочных проявлениях эротизма в культурах Востока и Запада.

По словам М. Пришвина, Розанов влиял своим стилем, ему подражали не раз, к нему снова возвращаются и на грани тысячелетий. Воздействие Розанова на стиль таких разных литераторов, как Виктор Шкловский, Георгий Адамович, Андрей Синявский, Лев Аннинский и Дмитрий Галковский, вполне очевидно. Будь Розанов более темпераментным писателем, он заслужил бы у современников звание «дионисийской натуры». Он противник неоклассицизма, и это понял О. Мандельштам. Восхищавшийся розановской «бесстильностью», Г. Адамович

резюмировал: «В таких писателей можно влюбляться, но им трудно оставаться верными...». Мозаичность стиля, или универсальность фрагмента, была открытием Розанова, и он осознал перспективность такой формы, говоря о будущем интересе к «задушевной, внутренней мысли автора». Введенная им «нелитературная» форма выражает модернистскую посылку о хаотичности мира. Состояние творчества (момент письма) – всё, конечный вывод – ничто. Интересен этот стиль непосредственностью, а ее повторить нельзя. В этом смысле Розанов – один из главных выразителей национально-русского менталитета, самопознания нашей литературы. Жанровая деканонизация, «фетишизм мелочей», сомнение по адресу всех идеологий сделали предмодерниста Розанова предтечей нынешнего постмодернизма: «Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимое движение души, паутинки быта».

Парадоксальность позиции В. Розанова в том, что он, выразитель раннего модернизма и борец с ним, остался верен традиционализму, не порвал с национальным образом мира. Так, В. Соловьева он упрекал в недостатке «русскости» и, почти во всем расходясь с ним, разделял его оценки декаданса, раннего символизма. Он завершает период предсимволизма, открывает некоторые устремления, характерные для символизма, но влияние его распространяется и на постсимволистов. Его «масочность» напоминает установку символистов, а взрыв норм, разрушение жанров делает его единомышленником авангардистов.

В кругу богоискателей Розанов был юродивым и, как положено русскому «юроду», закончил покаянием: обвинил литературу, а с нею и себя самого в разрушении России. Бердяев, мысливший более системно и сказавший немало едких замечаний по поводу «вечно бабьего», многое взял у Розанова. По мнению П. Струве, Розанов – «большой писатель с органическим пороком». Но это не столько индивидуальное качество, сколько порок эпохи – совмещение несовместимых начал. Характерные для этого периода релятивизм и культурно-смысловая неопределенность выражены Розановым предельно: это было поколение культурно-исторического перепутья, заболевшее, согласно А. Блоку, «падающей иронией гибели», поколение, для которого характерны «и страсть, и ненависть к отчизне».

Контрольные вопросы

1. Можно ли свести начало Серебряного века к импрессионизму? В чем сходство и различие импрессионизма в живописи и в литературе? Какие тенденции различаются в литературе предсимволистского периода?

2. Оправданно ли понимание этого периода как начала русского культурного ренессанса? В чем Вы усматриваете основное противоречие раннего русского модернизма? Есть ли черты неоромантизма в литературе этого периода? Каковы основные смысловые оппозиции в критике этого времени? Различаются ли понятия «декаданс» и «символизм»?

3. Как отнеслись видные литераторы этого времени к революционно-демократической и народнической публицистике? Есть ли различие в оценках этого наследия? Можно ли обозначить полярные устремления в критике этого периода? Коснулся ли импрессионизм народнической критики?

4. Как понимали назначение критики И. Анненский и К. Бальмонт? Характерны ли для них религиозно-мистические искания? Какое отношение имеют их статьи к «артистической» критике 50 – 60-х гг. XIX в.?

5. Можно ли говорить о ценностно-смысловой размытости эпохи предсимволизма? Насколько оправданно бердяевское определение его деятелей как людей «двойных мыслей»? Как в главном решалась проблема творческой свободы и ответственности?

6. Какие противоречия русской культуры выявил В. Розанов? Как отнесся он к идее русской «всемирной отзывчивости»? Каково его отношение к западникам и славянофилам? Можно ли говорить о развитии категории ответственности в его критике? Как эволюционировали его представления о назначении литературы, философии и религии?

Рекомендуемая литература

Критика начала XX века. М., 2002; Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994; Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX в. – М., 1993; В.В. Розанов: Pro et contra. Антология: В 2 кн. – СПб., 1995; Николюкин А.Н. В.В. Розанов. – М., 1990; Фатеев В.А. Василий Розанов: Жизнь, творчество, личность. – Л., 1991; Носов С.В. В. Розанов: Эстетика свободы. – СПб., 1993.

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ КРИТИКА

Многоголосая философская публицистика Серебряного века дала второе имя эпохе: «религиозно-философский ренессанс». Такого разнообразия направлений русская мысль прежде не знала, и если уж говорить о «возрождении» – это было восстановление языческого миропонимания. XX век начался с религиозного модернизма, размывшего границу между верой и стилизацией. Постепенно увеличивалось отчуждение от тысячелетней «почвы» русской культуры: если В. Соловьев судит о православии и изнутри, и извне, то Н. Бердяев, в сущности, уже вне православия.

Идейные поиски облечены чаще всего в мнимо богословскую одежду, где доминирует не религиозный пафос, а эстетический. Основные течения – софиология (В. Соловьев, С. Булгаков и П. Флоренский), экзистенциализм (Н. Бердяев и Л. Шестов), интуитивизм (Н. Лосский и С. Франк) – создали оригинальные концепции искусства и вели диалог с художественными направлениями от реализма до футуризма. Но при всей яркости этой страницы русской мысли фундаментальных идей масштаба «философии общего дела» Н. Федорова или учения Н. Данилевского и К. Леонтьева о культурно-исторических типах не появилось. Доминировала богоискательская религиозно-эстетическая утопия – вариация гностицизма. Влияние ее на русский литературный модернизм неоспоримо, хотя изучено оно пока явно недостаточно.

Дискуссии философов и публицистов о путях России отличались небывалой страстностью, и к ним прислушивалась вся интеллигенция страны. С конца XIX в. ключевым в этих спорах стало слово «кризис», предлагались как пути выхода из кризиса, так и проекты духовного преобразования мира. Чувство эпохального кризиса было не обманчиво, а вот выходы предлагались мифические. Учение Соловьева о Софии было началом модернистского мифотворчества. Утопическое сознание сыграло «сюжетообразующую» роль в судьбе русской культуры в XX в. Крупнейшие русские мыслители конца XIX в. предложили три утопических проекта, каждый философ пророчествовал, вслед за ними в проро-

ческий мессианиззм впала почти вся русская критика. Основная тенденция – поворот от материализма и наукоцентризма к идеализму. Как отметил позднее Н. Бердяев, уже в последнее десятилетие XIX в. «появился тип критики философской и даже религиозно-философской»; в 1900-е гг. в заседаниях Религиозно-философского общества участвовали и поэты, и прозаики, так что философско-эстетическая мысль развивалась в ту пору с небывалой прежде интенсивностью. Ее усложнение и развитие продолжалось всю первую половину века даже за пределами России, когда большевистское правительство выслало из страны 120 видных мыслителей. Ликвидация самобытной русской философии в СССР означала резкое понижение уровня публицистики, литературной критики и эстетической мысли в целом. В понятиях органической культурологии (К. Леонтьев, Л. Гумилев) религиозно-утопическое сознание, пытавшееся уравновесить эсхатологию и утопию, *химерно*: оно было фактором внутреннего распада, усиления неравновесного состояния национальной культуры. По существу, здесь секуляризованное сознание заявило претензии на главенство в делах веры, и этот прогрессизм в обличье традиционализма начат еще В. Соловьевым.

Философская критика отреагировала, прежде всего, на публицистику и романистику классиков, выдвинула ее на перекрестье религиозной и атеистической картин мира. Отношения русской литературы и Церкви – основной, культурологический, пункт проблемы национальной идентичности. «Шестидесятники» XIX в. оттесняли богословов, ведомые материалистическим мировоззрением, и тенденция эта завершилась ленинизмом. С других, мистико-теософских, позиций в так называемый Серебряный век литература оттесняла Церковь. А вот «неопочвенникам» 60-х гг. XX в. вновь пришлось заменять разрушенную Церковь, уже с целью восстановления религиозного сознания. Эмигрантская философская публицистика была автокомментарием в ситуации *эпилога* классической русской культуры¹. «Второе открытие» Достоевского – заслуга философской критики начала XX в. Кроме книг Розанова и Мережковского, укажем здесь на работы Л. Шестова «Достоевский и Ницше», «Пророческий дар», С. Булгакова «Иван Карамазов как философский тип», «Человекобог и человекозверь», Н. Лосского «Достоевский и его христианское миропонимание», А. Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой», В. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». Первопроходцем этого направления был В. С. Соловьев, задавший антитезы «нового религиозного сознания» еще в XIX в.

Владимир Соловьев

Создатель софиологического направления в философии всеединства, Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) умер на пороге века, но он выдвинул проблемы, составившие суть так называемого религиозно-философского ренессанса в России, и без него нельзя представить русский символизм. Его литературно-критические статьи несут в себе профетические мотивы, ибо философствовать для Соловьева значило *пророчествовать* – постигать замысел Провидения. Он положил начало богоискательской критике: «Совершенное искусство ... должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»; «создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства»; «исполнение этой задачи должно совпасть с концом всего мирового процесса». Здесь исток религиозно-эстетической утопии.

Метод Соловьева-критика дедуктивный: он исходит из предельных понятий, а литература – это примеры, иллюстрирующие общий закон бытия. А. Ф. Лосев охарактеризовал его позицию как неоплатонизм: мир идей – субстанция, мир вещей – производное². Философ считал, что сознание всегда ищет последней цели существования, а «достоинство частных и ближайших целей человеческой жизни может определяться только их отношением к той общей и последней цели, для которой они служат средствами». Хотя его считали выдающимся богословом, он уже не столько толкователь Библии, сколько творец *метарелигии*, то есть богоискатель. Место Христа в его сочинениях заняла София-премудрость. Историсофию его можно назвать мифотворческой, ибо он судит как бы из завершенной истории: «Историческая драма сыграна, и остался еще один эпилог, который, впрочем, может сам растянуться на пять актов. Но содержание их в существе дела заранее известно». Противостояние Востока и Запада приобрело решающее значение в его толковании истории: Восток поклоняется *бесчеловечному Богу*, а Запад *безбожному человеку*, необходим религиозно-философский синтез. В книге «Русская идея» В. Соловьев развивал традицию свободного философствования о призвании русского народа в семье всех народов. Национальную идею мыслитель понимал как вечный проект – то, что Бог думает о России в вечности. Но судить об этом можно лишь по высшим творческим явлениям, и Соловьев сосредоточился на наследии Пушкина, Лермонтова и Достоевского. Философско-религиозные идеи Соловьева нагляднее всего выразились в диаметрально противоположных оценках Пушкина и Лермонтова.

В статьях, написанных для энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, философ подходит к искусству с позиции «спиритуалистиче-

ского реализма». О литературе он размышлял и в основных своих философских работах: «Общий смысл искусства» (1890), «Смысл любви» (1894), «Оправдание добра» (1895), «Три разговора» (1900). Красота для Соловьева – средство духовного преображения мира. Он допускал эстетическое отношение к жизни (ведь красота сотворена Богом), но был противником доктрины «искусство для искусства»: поэзия отнюдь не самоценна, она лишь опора для религии. Его преемники-богоискатели сделали далеко ведущий вывод: поэзия – это видоизмененная молитва.

Статью «Судьба Пушкина» (1897) можно считать «первой ласточкой» неоромантической, мифотворческой, критики. В ней философ утверждал, что «есть люди и события, на которых действие судьбы особенно явно и ощутительно». На Пушкина Провидением была возложена миссия национального гения, но поэт уклонялся от исполнения своего предназначения. У гения, по Соловьеву, есть только два пути: «или путь внутреннего перелома, внутреннего решения лучшей воли, побеждающей низшие влечения и приводящей человека к истинному самообладанию; или путь жизненной катастрофы, освобождающей дух от непосильного ему бремени одолевших страстей». Пушкин же, по Соловьеву, в последние дни жизни «пришел к положительным христианским убеждениям». Философ либо отождествлял творчество гения, избранника судьбы, с работой Творца, либо противопоставлял ей. Модернистски-игровую трактовку мира Пушкина критик отверг сразу: великий поэт – «небес избранник», а не только «дитя гармонии», в изощренной форме надо видеть только ближайшее, кратковременное, воздействие поэзии, но никак не ее духовное содержание. Соловьев оспорил также модное тогда «дионисийское» истолкование поэзии русского гения: «Пушкин был воплощением ницшеанских идей. Формально этот силлогизм так же правилен, как и писаревский, но вы видите существенную разницу в пользу покойного критика: там в заключении выражалась только ложная оценка, здесь же утверждается ложный факт...» Новейшие толкователи, говорит он, «прикидывают к этому здоровому, широкому и вольному творчеству ломаный аршин ницшеанского психопатизма...»³. Призвание поэта – «превращение низших энергий чувственной души» в высшие; мотив дионисийской одержимости философ считал регрессом. Пушкин для Соловьева – образец уравновешенности, тем не менее, он сожалел о недостатке идеалистической устремленности поэта («...к несчастью, не умел или не хотел стать практическим идеалистом, деятельным служителем добра и исправителем действительности»).

К столетнему юбилею поэта написана статья «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899). Хотя критик признал, что «Пушкин был поэт по преимуществу, более беспримесный, чем все прочие», путь «эстетического сепаратизма» им отвергнут. Но смысл истинной поэзии для философа – профетический, и в зрелом Пушкине критик видел поэта-пророка. В том же 1899 г. Соловьев опубликовал открытое письмо «Особое чествование Пушкина» – полемический отклик на статьи В. Розанова, Д. Мережковского, Н. Минского и Ф. Сологуба, появившиеся в журнале «Мир искусства» в связи с юбилеем поэта. По мнению философа, эта компания, раздув пушкинский языческий «пифизм», представила великого поэта ребенком, в котором инстинкт якобы победил рассудок, и вместе с тем «великим магом», мыслившим по ницшеовски – «по ту сторону добра и зла». Причина расхождения с ранними модернистами здесь хорошо видна. Еще более очевидна она в статье «Лермонтов», целиком посвященной полемике с ницшеанством. В «Оправдании добра» он писал: «В своей полемике против христианства Ницше поразительно “мелко плавает”, и его претензия на значение “антихристианства” была бы в высокой степени комична, если бы не кончилась такою трагедией». Он имеет в виду состояние идиотизма, в которое впал Ницше в конце жизни. В сущности, в статье о Лермонтове мыслитель больше спорит с возрождением ренессансного титанизма, получившего в конце XIX в. известность как «ницшеанский имморализм», чем анализирует стихотворения русского поэта. Бросается в глаза малое число цитат в этой статье.

Статья о Лермонтове – также образец мифотворчества. Критик сразу обозначил основания негативной оценки поэта: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “ницшеанством”...». Модернизируя наследие Лермонтова, критик увидел в нем ницшеанца до Ницше, первого русского декадента. Отношение Соловьева к Ницше было уже известно по статье «Идея сверхчеловека»: как противник христианства (религии *богочеловечества*), Ницше утверждал религию *человекобожия*. Вся жизнь поэта истолкована как вызов высшим силам, отсюда вывод: «Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга». Лермонтова, по мнению философа, притягивала бездна небытия, и вслед за ним идеализируют демонизм новые романтики. Если Пушкин предстает в толковании Соловьева истинным гением, светлым избранником, то Лермонтов, как и Ницше, – гением с обратным знаком: «Лермонтов, несомненно, был гений, т. е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, по-

лучивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить». Но, одержимый гордыней, Лермонтов стал певцом демонического мироотрицания, его творчество – «ухищренное оправдание демонизма в теории, а для практики принцип фатализма».

Для символистов, напротив, это несмирение было основанием высокой оценки Лермонтова. Д. Мережковский выше всего поставил как раз титанизм, духовный бунт против пошлости: «Он мстит миру за то, что сам не от мира сего; мстит людям за то, что сам "не совсем человек"». Богоборчество Лермонтова символист, тайный поклонник Ницше, истолковал как борьбу за живую и действенную религию. Этот декадентский субъективизм – вызов христианской традиции, и, в сравнении с Мережковским, Соловьев еще занимает охранительную позицию. Ницшеанство, наряду с марксизмом и толстовством, Соловьев считал течением, показательным для современности, но, в сущности, отмахнулся от него как от явления временного, не счел нужным писать о нем большую работу.

Предвзято отнесся Соловьев и к Льву Толстому, но основания оценки здесь иные: романиста для него заслонил вероучитель. Ничего значительного в прозе Толстого критик не нашел: «все его произведения отличаются не столько широтой типов (ни один из его героев не стал нарицательным именем), сколько мастерством в детальной живописи...». Соловьев видел здесь случай, когда морализатор подавил художника: «в Толстом художник и мыслитель ... – соперники, они никогда не говорят одновременно <...> иногда они прямо-таки друг другу противоречат». Отзывы о традиционалисте Толстом обнаружили модернистский вкус Соловьева-критика: он преувеличил статичность толстовских романов: «В этом неподвижном мире всё ясно и определено ... если есть желание чего-то другого, стремление выйти из этих рамок, то это стремление обращено не вперед, а назад, к еще более простой и неизменной жизни, – к жизни природы...». В негативной оценке сказался акосмизм, равнодушие Соловьева к телесно-стихийному в жизни. Заметно, что жизнь природы философа мало интересовала, как, впрочем, и национальная культура. Неприязнь к руссоистской утопии философ высказал с позиции религиозного прогрессизма. Негативное отношение к Толстому сохранили преемники Соловьева – Д. Мережковский и Н. Бердяев, также скорее противники, чем сторонники русского космизма. Это надо учитывать для понимания полемики о Достоевском и Толстом: мистико-теософскому движению противостоял русский космизм, устойчиво развивавшийся до конца XX в.

Философа-богоискателя не волновал идеал соборности: для него вселенская истина всечеловечна, и по мере движения к ней человечество становится богочеловечеством. Он защищал Достоевского от обвинений в «розовом» христианстве, высказанных Леонтьевым по поводу знаменитой речи романиста при открытии памятника Пушкину. К. Леонтьев первым уловил веяния внецерковного религиозного синтеза, серьезно повлиявшего на русский модернизм. Обещание братства всех народов Соловьев истолковал в пользу своего учения о богочеловечестве и написал «Заметку в защиту Достоевского от обвинения в “новом” христианстве». В «Трех речах в память Достоевского» философ говорит и о крупнейших отечественных прозаиках – Гончарове, Толстом, Тургеневе. На взгляд Соловьева, ставшее привычным сопоставление Тургенева с Достоевским неосновательно: «Тургенев постоянно следил за нашим общественным движением и отчасти подчинялся его влиянию, но смысл этого движения не был им угадан».

«Три речи в память Достоевского» (1881–1983 гг.) обозначили начало длительной, на весь век растянувшейся философской дискуссии о Достоевском. В статье «Несколько слов по поводу “жестокости”» Соловьев возразил Михайловскому, безразличному к религиозному пафосу великого романиста, заявив, что литераторы-народники «стремятся столь же рабски служить злобе дня», отчего «теряется настоящая реальность целого», перевес дидактики дает «плохое художественное произведение при наилучшей тенденции». Для Достоевского же характерно «сознательное отвержение всякого внешнего общественного идеала ... который не связан с внутренним обращением человека». Заметно, что художественный мир романиста философ использует для утверждения собственных идей. Еще дальше по этому пути пойдут Мережковский и Бердяев. По Соловьеву, Достоевский доказывал возможность «нравственного возрождения и духовного подвига уже не отдельного, одинокого лица, а целого общества и народа» и то, что мир при любой стадии падения «может возродиться из всякой низости». Залог этого – противоречие «между внутренним достоинством человека и всеми его внешними отношениями», показанное уже в повести «Бедные люди», а в дальнейшем романист сделал это противоречие центральным конфликтом.

Собственно критические статьи Соловьева посвящены большей частью русским поэтам второй половины XIX в., и в первую очередь его занимала лирика Тютчева. Критик поставил его наследие на вершину литературного Олимпа и сожалел, что в новейшей литературе редки шедевры медитативной лирики. Фет и Полонский его волновали больше других поэтов-современников, но к их «эстетическому сепаратизму»

критик относился неодобрительно. В литературе его интересовало в первую очередь «идейное содержание», потому он осудил игровой модернизм, наметившийся в ранних стихах символистов. Определив красоту как «ощутительное воплощение истины», задачи критики В. Соловьев видел в том, чтобы «разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла, какие его элементы <...> захватили душу поэта». Преувеличив роль крайностей и антитез в художественном мире Тютчева, Соловьев отстаивал модернистский вкус: «Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, что “под ними хаос шевелится”. В изображении всех этих явлений природы, где яснее чувствуется ее темная основа, Тютчев не имеет себе равных». В. Соловьев дал один из первых в русской критике образцов анализа философской поэзии. Он очень строг в отборе шедевров, по его мнению, в новейшей литературе лишь два стихотворных произведения, кроме тютчевских, имеют отношение к философской поэзии: «Дон Жуан» А. К. Толстого и «Два мира» А. Майкова. Лирика Ф. Тютчева названа критиком-философом «поэзией гармонической мысли», как своего рода эталон она позволяла оценить творчество современных поэтов.

Тютчев видел «темный корень мирового бытия», иррациональность мира, но искусство понимал как *укрощение хаоса*. Верно понимал Тютчев религиозную сверхзадачу поэзии, и поэтому он не имеет равных в русской литературе. Статья «О лирической поэзии» (1890) – сопоставление лирики Фета и Полонского. Обстоятельный анализ индивидуального стиля мы находим в статье «Яков Петрович Полонский» (1898). Хотя стихи Полонского привлекают «музыкальностью и живописностью», они «загромождены пристройками», поэт не достигает тютчевской «гармонии между вдохновением и размышлением». Высоко оценил критик возрастающую нагрузку символической детали в лирике: «Данту пришлось над мраком своего ада воздвигнуть еще два огромные мира – очищающего огня и торжествующего света; Полонский мог вместить очищающий и просветляющий моменты в тот же уголок поля и парка». Поэзия Майкова, по Соловьеву, отмечена «сравнительно слабым лиризмом», т. е. неглубокой медитацией.

В статье «Буддийское настроение в поэзии» (1894) критик утверждал, что широко известный и даже почитаемый тогда А. Голенищев-Кутузов тяготел к «понятию буддизма о жизни как зле и бедствии и о вечном блаженстве как прекращении жизни». Здесь критик уловил тенденцию религиозного мироотрицания, которую будут развивать по-

эты двух следующих поколений Ф. Сологуб, В. Ходасевич, Г. Иванов. А. Голенищев-Кутузов назван «поэтом смерти», а его главные произведения и поэмы – «последовательными ступенями в развитии одного и того же настроения» (безнадежности). Три статьи критик посвятил недавно умершему А.К. Толстому: «Иллюзия поэтического творчества» (1890), «Поэзия гр. А.К. Толстого» (1894), предисловие к рассказу «Упырь» (1900). Алексей Толстой был, по его определению, «поэтом мысли воинствующей» и доказал, что «можно служить чистому искусству, не отделяя его от нравственного смысла жизни». Тон поэзии А. Толстого – «деятельная воля», чего так недоставало его современникам, сторонникам «чистого искусства». В сравнении с манерой А. Толстого, стих Голенищева-Кутузова, полный безвольно-пессимистического мироощущения, близок к прозе.

Таким образом, религиозный модернист в отношении к поэтике оказался критиком-традиционалистом. Используя выражение М. Цветаевой, его даже можно назвать «критиком вчерашнего дня»: созданные им портреты крупнейших русских поэтов XIX в. по-своему интересны, но нельзя сказать, что он понял новое искусство. Парадокс «невстречи» учителя с учениками-символистами много раз обсуждался и в начале XX в., и в конце его. На появление сборников «Русские символисты» поэт-философ откликнулся в 1894 г. памфлетом, пародировал опыты Брюсова, Минского, Сологуба. Соловьев иронизирует по поводу *декадентства*: новая книжечка «увеселяет своим содержанием», ибо «"куртины пустоты" могут быть сносны лишь тогда, когда на них растут "розы созвучий"». Статья «Русские символисты» сложилась из трех рецензий на три сборника с одноименным названием. С одной стороны, «стихотворения русских символистов представляют поэзию намеков», с другой же – в них нет «ни поэзии, ни намеков», а только трюки и упражнения «юных спортсменов». Критик отметил, что избыточная стилистическая роскошь контрастирует с минимальными идейными претензиями авторов, негативно оценил изъятие серьезных общественных задач в программе нового движения: «...уже давно "залаяла в сердце собака секретного желанья", – именно желанья, чтобы авторы и переводчики таких стихотворений писали впредь не только "под кнутом воспоминанья", а и "под воспоминаньем кнута"».

Религиозный модернизм Соловьева особенно проявился в полемике с поздними славянофилами Н. Данилевским и К. Леонтьевым. Но самый резкий выпад Соловьев-критик сделал против В. Розанова, видя в нем главного адепта неоязычества. «Обожение» природного начала Соловьеву чуждо, он глух к импульсивно-земному, любовь он понимал только

как мистическое влечение. Розанов же подозревал его в содомии – в сексуальной перверсии. В статье «Порфирий Головлев о свободе и вере» (1894) поэт-философ назвал публициста Иудушкой и дал названия главам: «Иудушка открывает свою веру», «Иудушка клеветает на православную церковь», «Понятие Иудушки об иностранных исповеданиях». Розанов же видел в Соловьеве лжепророка и злостного еретика, тем не менее отзывался о нем более сдержанно. Соловьева возмущало юродствование и скандальный успех Розанова. Самый сильный довод в розановской критике – обвинение в беспочвенности и подмене анализа мистическими озарениями. Соловьев всерьез считал больших писателей, пророками, модернисты же, его преемники, использовали это положение скорее стилизованно. Критик оттенил то новое, чего не было в литературе XIX в.: вызов укоренившимся вкусам, эпатазирующую эротичность, связанную к тому же с саморекламой. Преемниками символистов в этом отношении станут футуристы, вышедшие на литературную арену как когорта самозванных гениев-скандалистов. Старшие символисты, сторонники доктрины «искусство для искусства», большей частью не хотели ни обличать язвы общества, ни проповедовать социальные идеалы, и по сравнению с ними Соловьев – «общественник». Он почти сразу стал оппонентом журнала «Мир искусства» и при жизни больше всего был известен своими статьями на тему «грехов России». Пожалуй, только Блок продолжил эту публицистическую линию в символистской критике.

Пафос всеединства незаметно переходил в идею подчинения чуждому вероисповеданию: «Если христианство есть религия спасения; если христианская идея состоит в исцелении, внутреннем соединении тех начал, рознь которых есть гибель, то сущностью истинного христианского дела будет то, что на логичном языке называется синтезом, а на нравственном – примирением. <...> Настоящая же задача не в том, чтобы перенять, а в том, чтобы понять чужие формы, опознать чужие формы, опознать и усвоить положительную сущность чужого духа и нравственно соединиться с ним...». Коренное для России православие он и его последователи размывали как бы от имени «идеального» христианства. В конце века А. Солженицын, сторонник ортодоксальной линии в православии, сказал так о модернистском богоискательстве: «Человек пытается не выявить Божий замысел, а заменить собою Бога». В основе публицистики Соловьева – гностические претензии к миру, сотворение которого как бы не закончено и нуждается в духовном завершении. Но тем самым поэт-пророк претендует на метапозицию по отношению ко всем религиозным системам. На первый взгляд, философ далек от ос-

новых ориентиров искусства XX в. – ницшеанства, марксизма, игрового понимания творчества. Он – главный теоретик мистического двоемрия – не увидел в стихах первых русских символистов идей неоплатонизма. Отождествив ранний символизм с декадентством, он увидел в нем лишь разрыв с религиозным миропониманием и высокими задачами творчества. Однако символисты вскоре после смерти философа разработали целостную мировоззренческую систему.

Дисгармония мира преодолевается творчеством красоты, и в этом продолжает воплощаться замысел Божий. На этом пути В. Соловьев стал основателем новой, религиозно-философской, критики и дал первые примеры богоискательского толкования искусства. Через головы «декадентов» философ подал руку модернистам второй волны – младосимволистам. Их знакомство с гностической софиологией и стало моментом формирования собственно русского символизма. Как оригинального направления его, вероятно, не было бы без идеи духовного преображения мира, без мотивов «панмонголизма» и катастроф впереди.

Николай Бердяев

Теоретик так называемого религиозно-философского ренессанса Николай Александрович Бердяев (1874–1948) проделал путь от марксизма к идеализму. Более всего он известен как ведущий публицист сборников «Вехи» и «Из глубины» (за второй он был изгнан большевиками из страны), а на Западе – как автор книги «Истоки и смысл русского коммунизма». О характере своего мышления Бердяев сказал так: «Моя философия не научная, а профетическая и эсхатологическая» («Самопознание»). Подразумевает он пророчество о вселенском призвании человека, в котором историки распознают черты антрополатрии (религиозного поклонения человеку): «Бесконечный дух человека претендует на абсолютный, сверхприродный антропоцентризм, он сознает себя абсолютным центром не данной замкнутой планетной системы, а всего бытия всех миров».

Историки характеризуют Бердяева как персоналиста и экзистенциалиста, это не теоцентричная философская система, а потому причисление его к христианским философам сомнительно. Крупнейший русский философ, по его признанию, испытывал отвращение к построению систем: «Моя мысль всегда принадлежала к типу философии экзистенциальной. <...> Я мало верю в возможность и желательность философских систем». Наследие философа обширно, время от времени он выступал и со статьями о современной литературе. Как теоретик «нового религиозного сознания» он завершал эстетические искания символизма в кни-

гах «Философия свободы» (1911) и «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916): «Исходная точка моего мировоззрения есть примат свободы над бытием»; «Свобода не может детерминироваться бытием, свобода не определяется даже Богом. Она укоренена в небытии». Поскольку «свобода первичнее бытия» и «бездонна», то через нее небытие наделяется положительными качествами.

Человек, по Бердяеву, оправдан только творчеством, а оно для философа равноценно святости: «Человек был создан для того, чтобы стать в свою очередь творцом. Он призван к творческой работе в мире, он продолжает творение мира». Но если творчество как проявление свободы коренится в ничто, в небытии, то художник скорее состязается с Богом-творцом, чем следует Его воле. Отсюда гностико-утопическое понимание новой эпохи: «Религиозная эпоха творчества есть третье откровение, откровение антропологическое, следующее за откровением Ветхого и Нового завета»⁴. Творческая свобода как бы взята под покровительство духа небытия (каковым в Ветхом Завете является сатана), с другой стороны, творчество объявлено победой над небытием, в нем человек уподобляется Богу-творцу и обрекается на состязание с Богом. Гностический фундамент этого философствования давно оттенен русской богословской критикой (И. Ильин, В. Зеньковский, Г. Флоровский и др.): творчество толкуется как демонический вызов божественному Бытию. Таково собственно философское завершение богоискательского проекта, уже знакомого нам по Мережковскому. Вместе с тем на Западе Бердяева изучают как русского экзистенциалиста, т. е. находят мотив «заброшенности» личности в абсурдный мир.

В 1900-е гг., порвав с легальным марксизмом, Бердяев вошел в редколлегию журнала «Новый путь», но расхождения с группой Мережковского привели к смене редакции и закончились переименованием журнала в «Вопросы жизни». Событием в пореволюционной России был выход сборников «Вехи», «Из глубины» и книги Бердяева «Философия неравенства». Изгнанный советским правительством за пределы России, Бердяев с 1925 г. во Франции редактировал журнал «Путь», продолжавший традиции «религиозно-философского ренессанса». В программной статье «Духовные задачи русской эмиграции» им высказана установка на сохранение самобытной русской мысли. Его работы о крупнейших русских мыслителях – «Хомяков», «К. Леонтьев», «Мирозерцание Достоевского», а также книга «Русская идея», галерея портретов мыслителей России, – показывают, что философ хорошо владел жанром литературного портрета.

О своем поколении Бердяев сказал так: «Мы – духовные дети Достоевского». В книге «Самопознание» он признался, что в юности у него был «комплекс Ставрогина». Книга «Миросозерцание Достоевского» (1923) – одна из самых заметных в обширной мировой литературе о великом писателе. Еще в 1905 г., под влиянием первой русской революции, философ написал статью «Великий инквизитор»; в ней, споря с Розановым и в то же время завися от него, он высказал идеи, которые будут варьироваться в его книгах, вплоть до последней, посмертно изданной – «Царство духа и царство кесаря». Бердяев – мыслитель-гностицист, таковым он объявил и Достоевского: «Достоевский хотел познать зло, и в этом он был гностиком». Но природу зла осмыслили и отцы Церкви, все дело в духовной ориентации, Бердяев же всякое богословие считал гностическим. В *миросозерцании* Достоевского он затушевал главное – христоцентризм и почвенничество. Безразличием к Христу его собственное мировоззрение резко отличалось от исканий великого романиста, и критики говорили, что правильное название книги было бы: «Миросозерцание Бердяева».

Почвеннические искания Достоевского критик считал отклонением от основного пути: «По Достоевскому, для русской души характерна не почвенность, не плавание в крепких берегах, а перелив души за все грани и пределы <...> Достоевский раскрыл жуткую, огненно-страстную русскую стихию, которая была скрыта от Толстого и писателей-народников. Он художественно раскрыл в культурном, интеллигентном слое ту же жуткую, сладострастную стихию, в народном нашем слое выразившуюся в хлыстовстве. Эта оргийно-экстатическая стихия жила в самом Достоевском, и он был до глубины русский в этой стихии». Здесь видно, насколько Бердяев зачарован романтическим дионисийством («Мораль Ницше бесконечно выше, духовнее морали Толстого ...»).

Если иррационалист Лев Шестов в центр художественного мира Достоевского поставил «Записки из подполья» (отождествив при этом позицию автора с «подпольным человеком»), то персоналист Бердяев начинается со статьи «Ставрогин». Бердяев настаивал: мир Достоевского есть «трагическое движение идей», «творчество Достоевского насквозь эсхатологично». Критик заявил, что исходная тема Достоевского «прежде всего – тема о свободе», «трагическую судьбу свободы и показывает Достоевский в судьбе своих героев», понимая, что «путь свободы, перешедшей в своеволие, должен был привести к бунту». Отсюда мотив «пророчества», объяснение того, что Достоевский «гениально прозревал духовные основы социалистического муравейника» («Духи русской революции»).

Вслед за Соловьевым Бердяев проглядел Толстого-художника. Он также считал, что языческий мир Л. Толстого питается лишь памятью о прошлом и что в его романах «человеческая жизнь погружена в жизнь космическую», это «апология животной жизни»: «Толстой не видит лица человеческого, не знает лица, он весь погружен в природный коллективизм...». Заметим: все деятели «религиозно-философского ренессанса» испытывали неприязнь к толстовскому пафосу жизненно-природной нормы. Толстой, заявил Бердяев, – «художник статический», идейной борьбы в его мире нет. Уже по статье 1912 г. «Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого» было видно, что в Толстом для Бердяева сосредоточен весь «негатив» русского духа: «В Л. Толстом ветхозаветная религия закона восстала против новозаветной религии благодати»; «он, не гениальный и даже не даровитый религиозный мыслитель...», «поражает неповоротливостью, прямолинейностью, почти плоскостью своего ума...».

Бердяев, однако, чувствовал силу толстовского пафоса правды, видел глубину его статичного психологизма, названного Чернышевским «диалектикой души»: «Тайна обаяния толстовского творчества заключена в художественном приеме, составляющем его оригинальную особенность, – человек про себя думает и чувствует не то, что выражает вовне. Всё время есть как бы двойная жизнь – в поверхностном и условном сознании и в глубинной стихии жизни». Философ даже признался, что в юности был увлечен Толстым: «Мое очень раннее убеждение, что в основе цивилизации лежит неправда, что в истории есть первородный грех, что все окружающее общество построено на лжи и несправедливости, связано с Л. Толстым» («О рабстве и свободе человека»). Тем не менее вслед за Соловьевым он заявил, что толстовский «моральный максимализм» «приобретает почти демонический характер, истребляющий богатство бытия» («Л. Толстой», 1928).

В статье «Духи русской революции» критик даже обвинил Толстого в подстрекательстве к революции: «Поистине Толстой имеет не меньшее значение для русской революции, чем Руссо имел для революции французской. <...> Это Толстой сделал нравственно невозможным существование Великой России». Бердяев, таким образом, завершил поход против Толстого, начатый Соловьевым и продолженный Мережковским. Споря с Толстым-проповедником, критик становится в позу пророка: «Явится в мире богочеловеческий центр, от которого пойдет процесс благодатного завершения истории».

Как деятель «религиозного ренессанса» Бердяев сначала шел за Мережковским, но после революции пути их резко разошлись. В статьях

«О новом религиозном сознании» (1905), «Мережковский о революции» (1908), «О “Двух тайнах” Мережковского» (1915), «Новое христианство» (1916) выразилось двойственное отношение к главному авторитету богоискательства, постепенное усиление негативных оценок. Характерно, что Бердяев нигде не говорит о вере, а только о «новом религиозном сознании». О гностицизме Мережковского критик отозвался одобрительно: «Мережковский ... особый тип гностика нашего времени, удивительно (!) толкующий тексты Евангелия, проникающий в некоторые тайны...» («О новом религиозном сознании»). В сущности, философ восхищался модернистской положительной демонологией: «В нашу эпоху есть сильное демоническое поветрие. Современный демонизм в существе своем – серьезное явление» («Великий инквизитор»). Бердяев высказал самую нелицеприятную оценку книги «Л. Толстой и Достоевский», не замечая при этом, правда, что сам повинен в схематизме: «великого писателя, как великое явление духа, нужно принимать как целостное явление ... как живой организм, вживаться в него». Назвав прием антитез «двоящимися мыслями», философ пришел к выводу, что духовный синтез Мережковскому недоступен и его «ценный труд ... в котором впервые, по существу, были исследованы религиозная стихия и религиозное сознание Достоевского и вскрыто язычество Толстого», остался заметками о двух крайностях, названных им «откровением духа» и «откровением плоти». Мережковский, по мнению Бердяева, «живет в литературных отражениях религиозных тем, не может мыслить о религии и писать о ней иначе». Позднее, в своей философской автобиографии, философ оценил круг Мережковского резко негативно: «Они жили в литературно-религиозных схемах и не замечали процесса разложения и беснования в России». Пожалуй, оценка эта не вполне справедлива: чета Мережковских, как и сам Бердяев, видела и начавшееся упрощение культуры, и близящуюся катастрофу, но фактически приближала ее. Несомненно, философ свободы сам был заражен тем пороком, который видел в других: «Религия эстетизма – вот к чему стремится декадентство».

Статья «Преодоление декадентства» (1909) – обзор творческого пути З. Гиппиус: «Гиппиус прежде всего очень идейная писательница»; «Чувствовалось в этой поэзии и что-то темное, какая-то демоническая мистика, опасная раздвоенность, но никогда не исчезала и надежда». Философ противопоставил две стороны ее дарования – поэт и критик – и склонялся к мысли, что, вопреки заявлением об отказе от декадентства, поэзия ее остается декадентской, нет постоянства взгляда, произвольность выводов очевидна: «Изложение А. Крайнего носит слишком

фельетонный характер. <...> декадентство в пределе своем есть гибель, а не торжество индивидуальности. <...> А. Крайний – человек острого сознания, даже гипертрофии сознания. Его борьбу с безыдейной стихийностью, ставшей модой хаотической эпохи, нужно признать несомненной заслугой. Но ... А. Крайний не победил еще в себе декадентского самолюбования и декадентского презрения к миру...». Можно принять за самокритику предъявленные Гиппиус обвинения, однако философ далек от понимания того, что и его философствование порождено этой же средой, теми же процессами, которые выдвинули старших символистов: «самого главного нет – христианского отношения к людям и к родине, нет признания человеческого достоинства за <...> теми “обывателями”, из которых состоит нация».

Более устойчивым, вплоть до 20-х гг., оказался интерес философа к Вяч. Иванову, ему посвящена статья «Очарование отраженных культур» (1916). Но еще в рецензии «О книге Вяч. Иванова “По звездам”» (1909) философ справедливо отметил, что этот русский проповедник дионисийского экстаза очень логичен и в его будто бы «дионисической» лирике вовсе нет «непосредственного стихийного дионисизма». Далее противоречие философ увидел в том, что этот теоретик символизма жаждал преодоления символистского индивидуализма и «проповедовал всенародное, коллективное, соборное искусство», но собственное «творчество его, очень интересное для немногих, не было всенародным». Попытка преобразования жизни оказалась уходом от жизненной реальности в книжное умствование: «Поэзия В. Иванова поражает своей идейной перегруженностью, сложными схематическими конструкциями», ее «трудно читать без комментария, в ней мало непосредственности, легкости, она не волнует, но поражает своими формальными достижениями». По оценке Бердяева, В. Иванов «не декадент, а мистик», и «мистику его, основанную на отраженном бытии греческой культуры ... не тревожат никакие течения безмерного первичного бытия, самой первоиз жизни». Соглашаясь с этим выводом о кабинетно-книжном ницшеанстве, надо принять и то, что говорит Бердяев об игре в трагедию, о фактическом уходе от трагедии в модернистскую игру, в стилизацию: «В. Иванов не чувствует кризиса культуры <...> нет жуткого чувства наступления новой мировой эпохи, чувства катастрофического». В конце жизни, в эмиграции, философ оставил о бывшем единомышленнике, блестящем филологе разгромный отзыв: «Он был всем: консерватором и анархистом, националистом и коммунистом, он стал фашистом в Италии, был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозной ортодоксии, мистиком и позитивным ученым». Если в этом

мнении есть доля истины, то она распространяется на большую часть деятелей Серебряного века, в том числе на самого философа, главного авторитета религиозно-философского ренессанса. Моральный релятивизм и смешение всего со всем («фейерверк химер», по А. Белому) означал торжество авангарда с его идеей отказа от истории и культурного наследия.

О футуризме Бердяев отзывался как о симптоме предельного духовно-религиозного кризиса: «Футуризм имеет огромное симптоматическое значение, он обозначает не только кризис искусства, но и кризис самой жизни». Перекликаясь с Блоком и Шпенглером, философ разделил культуру и цивилизацию не только как разные фазы, но и как несовместимые начала: «Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника, и на вершине своей она противопоставляет себя жизни», цивилизация ищет «обновления своих сил в варварстве, которое в нашу эпоху может быть скорее внутренним, чем внешним...». Футуризм, по мнению Бердяева, прикован к прошлому и «совсем не радикален, он – лишь переходное состояние, более конец старого мира, чем начало нового», – его духовный пассивизм виден в «пассивном отражении машинизации». Футуристы, по мнению философа, «воспринимают лишь осколки и клочья старой плоти мира, отражают смещения планов, не ведая смысла происходящего». Причислив, не без оснований, А. Белого к футуристам, Бердяев увидел в его романе «Петербург» пример мистического реализма.

Статьи «Русский соблазн» (1910), «Астральный роман» (1916) и «Мутные лики» (1923) посвящены Андрею Белому. По воспоминаниям самого поэта, его связывали с Бердяевым дружеские отношения. В оценках романов «Серебряный голубь» и «Петербург» отчасти сказалось бердяевское негативное отношение к футуризму как к явлению «угашения творческого духа» в окостенелой цивилизации. Критик отметил «склонность к шаржу, местами смутность формы», но в целом творческий эксперимент Белого назвал уникальным и перспективным: «Это художественное творчество гоголевского типа», и автор «местами слишком следует за Достоевским». Первый роман поразил Бердяева тем, что «героем “Серебряного голубя” является Россия, ее мистическая стихия» и приносимая ей в жертву европеизированная интеллигенция, ищущая веры. А. Белого, автора романа «Петербург», философ назвал «единственным настоящим» русским футуристом: «Кубистический метод распластования всякого органического бытия применяет он к литературе», но его кубизм оправдан тем, что он «принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека».

Если в «Серебряном голубе», говорит критик, Белый увидел «тьму восточной стихии в нашей народной жизни», то «Петербург» – это метафизический, «астральный роман, в котором всё уже выходит за границы физической плоти этого мира». Отец и сын Аблеуховы, «представляющие начала противоположные – бюрократии и революции, смешиваются в каком-то некристаллизованном, неоформленном целом. В этом сходстве, смешении и нарушении границ символизируется и то, что наша революция плоть от плоти и кровь от крови бюрократии и что потому в ней заложено семя разложения и смерти». «Серебряный голубь» интересен Бердяеву соединением символизма с реализмом, а во втором романе отмечена попытка иного синтеза: «Оригинальность А. Белого в том, что свой кубизм и футуризм он соединяет с настоящим непосредственным символизмом». Вместе с тем Бердяев отметил жанрово-стилевую эклектику: «Стиль романа не выдержан, окончание случайное», «нет и художественного, катарсического выхода», а главное, критик-персоналист отметил влияние антигуманистических начал, породивших футуризм. Итоговая оценка: Белый – писатель с «настоящими проблесками гениальности», но его творчество – «это философия иллюзионизма, прозрачности, красоты кошмара».

Есть в суждениях философа и мотивы нищезанского имморализма. Блок как лирический поэт в «чистом виде», по его мнению, не подлежит суду по моральным критериям, категория духовной ответственности поэта не касается. Поэтому неровным было отношение философа к поэзии Блока. Он рассматривал ее не как классику, а только в пределах своей эпохи: «А. Блок – самый, вероятно, замечательный русский поэт после Фета», но он «более всего импонирует своей “невнятицей”, “чревоуещанием”, неспособностью в Слове, в Логосе выразить свои предчувствия»; «Всё погружено в мутную и двоящуюся атмосферу. И нет духовного сопротивления этой мути и двоению ...». Философ показал, что в Блоке творческий гений совершенно поглотил человека, то есть духовно ответственную личность. Путь Блока в первые послереволюционные годы философ истолковал как падение, расставание с возвышенной образностью раннего творчества: «...еще раз А. Блоку является призрак “Прекрасной Дамы”, Софии, в страшном, небывалом обличье. Он увидел Ее в образе русской революции. Тут образ Софии погружается в окончательную мусть. <...> В “Двенадцати” дается подлинный образ русской революции со всей ее страшной жутью, но двойственность и двусмысленность доходят до кошунства». Однако в статье «В защиту А. Блока» (1931) Бердяев, не отделявший себя от софианства, возразил против обвинения поэта в глумлении над православными свя-

тынями. Тем не менее, вырисовывалась картина духовной деградации поэта: «Романтическое, мечтательное софианство А. Блока не открыло ему пути к восприятию образа и лика Христа. <...> Вновь меркнет для него обманчивый образ “Прекрасной Дамы”, и он остается перед бездной пустоты». Вывод как будто ясен: Блок продолжил путь В. Соловьева и довел его до мыслимого предела. Но далее начинается оправдание положительной демонологии, оно вытекает из понимания религии, высказанного философом в других статьях: «Религия связана с патологией мира» – как ее порождение и преодоление. Поэт же – весь на переходе, в состоянии неравновесном, и Бердяев вслед за Ницше не верит в возможность собственно христианской поэзии. Так толкует он блоковское обращение к Музе: «Ты вся не оттуда...» означает «по ту сторону добра и зла».

Бердяев резко возразил против толкования Блока как «одержимого темным духом» (П. Флоренский). Философу пришлось здесь прибегнуть к изощренной аргументации: Блок «был поэтом наступающей ночи» и знал «только горе, печаль, тоску и ад», но, софистически заключает философ, видение «мира бесовского, демонического служит обнаружению света», и в этом он видит заслугу поэта: «В поэзии Блока стихия лирическая нашла себе самое чистое и совершенное выражение ... это всеобъемлющая универсальная лирика. Эта лирика связана не только с переживаниями любви, но и с судьбой России, и с исканием Бога». Философ здесь повторяет самим же им изобличенный «метод двоения» Мережковского, хотя в пору эмиграции находился с ним в непримиримо конфликтных отношениях (из-за примыкания старшего символиста к правочерносотенному крылу). Характерная оговорка: Бердяев всегда говорит не о вере, а об искании Бога. Народный религиозный традиционализм для него не заслуживает упоминания, а значит, нет точки отсчета, меры в нравственных оценках. По существу, философ признал демоническую одержимость Блока, но попытался ее оправдать, забыв, что ее же он осуждал в А. Белом. Вывод о том, что Блок путал Софию горною с земной женственностью, справедлив, как и то, что поэт оказался «окутанным иррациональной стихией» и впал в соблазн, отождествив «революцию духа» с внешней, социально-политической, революцией. Социальное значение стихов Блока и Белого, по Бердяеву, менее значительно, чем духовно-эстетическое, и он предсказывал, что их глубже поймут следующие поколения русских людей.

Оценив реализм как «крайнюю форму приспособления к «миру сему», как «наименее творческую форму искусства», Бердяев тем не менее видел его сложную, синтетическую природу: «И в великом, гени-

альном искусстве XIX века, условно именуемом реалистическим, можно открыть и вечный классицизм, и вечный романтизм. Более того, в настоящем реалистическом искусстве есть черты символизма, отражающие вечную природу всякого искусства». Здесь нетрудно опознать доктрину «реалистического символизма» В. Иванова. Однако бердяевская концепция реализма как синтетического искусства более современна, пришла к ней послесоветская эстетика только к концу XX в. Вывод Бердяева: «Будущее принадлежит реализму полному и цельному, реализму мистическому, открывающему жизнь духовную, душевную и телесную, жизнь личную и социальную». Заметно неприятие философом-персоналистом природно-космических ритмов, не случайно поэму «Скифы» он просто не заметил. Возразил он и против географического детерминизма евразийцев, хотя в понимании машинной цивилизации проявил интерес к «органической» историософии шпенглеровского типа.

Н. Бердяев настаивал: «...литература последнего двадцатилетия поражена в самых замечательных своих явлениях онтологическим растлением», этот упадок, по его мнению, коснулся и реалистов, больше всего – М. Горького. Неприятие Горького – часть негативной реакции философа на первую русскую революцию. В статье «Революция и культура» (1905) он сказал о начавшейся деградации певца босячества: Горький «писал всё хуже и хуже: романы его слабее первых рассказов, драмы слабее романов, статьи уж совсем плохи». М. Горький, говорит Бердяев, стал проповедовать «культ силы, поклонение рабочему классу как факту, как победоносной стихии», стал относиться к «личности как к средству и орудию». Одним из первых Бердяев увидел в романе Горького реализацию большевистских тезисов, отреагировал на «проект полицейской организации литературы, предложенный самоновейшим инквизитором г. Лениным».

Статья «О “Литературном распаде”» (1908) – первое систематизированное возражение марксистской критике. Написана она как отзыв на публицистический сборник под редакцией А. Луначарского. Философ язвительно отметил, что марксисты в своих обобщениях «всю новую литературу, как художественную, так и религиозно-философскую, признали разом идеологией и мелкой буржуазии, и крупной буржуазии, и феодального дворянства, и пролетаризованной интеллигенции». Клишированное марксистское сознание, не различающее оттенков, на его взгляд, становится антиисторическим и гротескно-комичным в своих пророческих претензиях: «Бесстрашие перед комическим – черта почтенная, но все же иногда неловко бывает за этих бесстрашных людей. Есть вещи, которых не допускает инстинкт вечной эстетики. Но этот

здоровый инстинкт не остановил пера г. Луначарского в тот момент, когда он писал, что ветхозаветные пророки были идеологами мелкой буржуазии, опошлял великие имена и великие верования прошлого марксистским жаргоном...».

В отличие от Соловьева, Бердяев не впадал в пророчество, он более внимателен к социально-политическим конфликтам современности, его интерес к мистике – чисто теоретический: «Религиозное искусство есть искусство или литургическое, или пророческое...». Проницательно его суждение о связи упадка и варварства, о постепенном вытеснении первого вторым, как в эпоху падения Римской империи: «Человеческая культура на вершине своей имеет непреодолимый уклон к упадку, к декадансу, к истощению. Так было в великой античной культуре, которая, в сущности, есть вечный источник всякой культуры, так и в культуре нового мира. Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника, и на вершине своей она противопоставляет себя жизни, бытию. Тогда наступает эпоха поздней культуры упадка, самой утонченной и прекрасной культуры. Это красота отцветания, красота осени. <...> Эпохи культурного утончения и культурной упадочности бывают также эпохами обострения сознания».

Бердяев теоретически завершил богоискательский неоромантизм и пошел дальше – в направлении экзистенциализма. Он причастен ко второму этапу модернистского сознания, которому в России не дала развернуться большевистская диктатура. Философ по-потчевски понимал, что «посетил сей мир в его минуты роковые». Порой он высказывал далеко идущие суждения, порой был невосприимчив к национальным архетипам, но, так или иначе, его наследие – зрелость квазирелигиозной утопии. Человек для него оправдан только как творец-преобразователь мира, и здесь выражена претензия к демиургу, якобы творившему мир бездарно.

Иван Ильин

Видный теоретик национального самосознания Иван Александрович Ильин (1883–1954) не принадлежал к числу преемников Соловьева и был противником языческого ренессанса. Его патриотическую публицистику в некотором отношении следует считать продолжением линии славянофилов. Правда, в отличие от ранних славянофилов, он, более твердый государственник, идеологическую опору монархической власти видел в православной Церкви. Троиединство национальной государственной жизни истолковано им так: «народ творит, государство правит, церковь учит». В книге «Основы христианской культуры» (Женева,

1937) он изложил антимодернистское понимание связи творчества и жизни: секуляризация культуры предельно воплощается в революциях.

Высланный из страны в 1922 году, профессор Ильин редактировал журнал «Русский колокол» и стал в эмиграции главным оппонентом богоискателей. Гражданскую войну в России мыслитель считал следствием безверия, которым интеллигенция заразила народ. Но страшный опыт смуты может стать для него стимулом очищения, опаматования. В 20-е гг. в левоземгрантской прессе обсуждался вопрос: стоило ли начинать белое движение, если оно привело лишь к напрасным жертвам. О духовном смысле Гражданской войны Ильин рассуждал в книге «О сопротивлении злу силою» (1925), направленной против духа непротивленчества. За эту книгу его назвали главным теоретиком антибольшевизма: «Ничего равносильного или равнопорочного этому человеческая история еще не видела или, во всяком случае, не помнит. Столь подлинное зло впервые дано человеческому духу с такою откровенностью». Человек, безвольно принимающий это, повинен в «самопредании злу», он способствует воплощению царства антихриста. Если одержимые дьявольским злом разрушают церковь и поддерживающее ее государство, то христианин должен сопротивляться всеми мерами, включая военные. Книга направлена против руссоизма Толстого, отвергшего патриотизм (проповедь ненасилия – «В чем моя вера») и предложившего всемирный общественный договор, который будто бы даст вечный мир. Ильин резко отверг толстовский призыв жить без собственности и государства.

Продолжительная полемика вокруг книги выявила два полюса в послереволюционной эмиграции. Бердяев, до этого рассуждавший о «доброе зло», т. е. размывавший границу между добром и злом, ответил резкой статьей «Кошмар злого добра» (Путь. 1926. № 4), в которой обвинил православно-консервативного философа в антихристианском призыве к кровопролитию: «Антихристианство И. Ильина прежде всего в том, что он верит исключительно в отвлеченное добро и отвлеченный дух». Этим пороком страдал и сам Бердяев, предложивший «признать не только свободу добра, но и некоторую свободу зла». Но различие позиций здесь очевидно: Ильин не видел в революции никаких национальных идей и задач, Бердяев же доказывал, что она имела национально-русский характер и размах, ибо «русское искание правды жизни всегда принимает апокалиптический или нигилистический характер».

Православный традиционалист, не затронутый главным течением эпохи – гностицизмом, Ильин не занимался религиозной метафизикой; его правило: сначала *быть*, затем *действовать* и уж потом – *осмыс-*

лять. Грехом русской интеллигенции он считал абулию – коренное азиатско-русское безволие. Редактируемое им издание – «Русский колокол. Журнал волевой идеи» – выделяется твердостью православной позиции: вера без действия мертва. Ильин исходит из идеи духовно-религиозного назначения культуры. Его миропонимание высказано в книгах «Основы христианской культуры», «Кризис безбожия», «Аксиомы религиозного опыта». Проблема художественной ценности сочинений поставлена в книге «Основы художества. О совершенном в искусстве». Философ исходит из идеи первенства духовно-религиозного опыта по отношению к индивидуально-творческому и научно-экспериментальному. Творческое созерцание и самовыражение имеет религиозную направленность, позитивную или негативную – просветляющую или увлекающую во тьму. Произведение искусства целостно, и формальное совершенство возможно лишь при духовной ясности и гармоническом равновесии с Божьим миром: «Создание искусства есть прежде всего и больше всего выношенное художником главное, сказуемое им содержание, почерпнутое им из таинственного существа мира и человека, или – несравненно больше и священнее – из тайны Божией». Формалистическая критика, считал он, – это самодовольство «инженерного» рассудка, не подкрепленного интуитивно-цельным миропониманием. Это одна крайность модернизма («роботизация»), а другая – бестиялизация. Здесь Ильин соглашался с бердяевской оценкой художественного метода Л. Толстого как капитуляции культуры перед природным хаосом. Руссоизм беспомощен: разочарованные в культуре люди лелеют в себе животное начало, стимулируя тем самым всеобщее озверение. Внехристианское культурное движение, сметающее сложное религиозное сознание, философ понимал как *падающее*, разрушительное и оценил критику последнего времени как деструктивную: «Настоящей художественной критики у нас не было»; в этом «болоте интеллигентского безбожия» глубокая мысль невозможна. Зрелой критики, как и целостной философии, нет, если они игнорируют основной духовно-культурный опыт нации.

В статье «Что такое художественность» он писал: «Художественная критика требует целостного вхождения в самое произведение искусства. Надо забыть себя и уйти в него». Сам критик, однако, далеко не всегда выполнял это требование. Объясняется это, в первую очередь, спором с модернизмом: он был убежден, что искусство рождается не из ближайшего заказа века, не из модных поветрий. Здесь он – единомышленник Бунина, но языческое чувство жизни оценено им негативно. Проблему автономии эстетики он осмыслил с позиции традиционного православия, опираясь на категорию *долженствования*: «Искусство имеет

свое измерение, измерение духовной глубины и художественного строя. Именно это измерение обязательно для всякого художественного критика»⁵.

Пафос Ильина-критика – подчинение искусства задачам социальной реконструкции страны. Этим объясняется резкая тенденциозность его оценок. Однако внеэстетический подход он декларативно отверг: «Задача литературного критика не состоит в том, чтобы измерять художественные произведения нехудожественными мерилami, чуждыми искусству...». Но православный публицист осудил и художническую критику как крайность. Саркастически говорит критик о чете Мережковских как о двуголосом авторе: «мужественно-рассудочная Гиппиус» только оттеняет «истерическую женственность» Мережковского. На взгляд философа, псевдоним З. Гиппиус – Антон Крайний – вполне мотивирован «резкостью, нелюбезностью и некоторой храброй пустотой суждений и оценок», и в целом это «образцовая бесплодность». Гиппиус может высказать «даже сильные отвлеченно-схематические мысли», а вот «глубина предмета искусства остается для нее совершенно недоступной».

Критик решительно отверг символизм, основное течение искусства Серебряного века, о футуризме тем более он не счел нужным говорить всерьез. Но если судить по статьям «Основы христианской культуры» и «Россия в русской поэзии», неприемлема для его аскетического вкуса «дионисийская» лирика Блока и А. Белого, не говоря уже о Цветаевой. В поэзии Блока он видел недостаток темперамента, волевого начала. Попытки зафиксировать нечто недоступное чувству и разуму «туманны, вымучены, художественно неубедительны» и, главное, «родят чудовищное: Бог и кабак, Мадонна и проститутка, разнузданная чернь и Христос» – и всё это нераздельно, не оценено в духовной перспективе. Эпоха «восставшей тьмы», по его мнению, отразилась прежде всего в поэзии. Образы поэмы «Двенадцать» Ильин назвал *святотатственными*, и это не был случайный всплеск болезненного времени, - поэма подготовлена «предшествующей “ресторанной” лирикой». В этом осуждении выдающегося поэта у Ильина всего один союзник – Бунин, чью поэтику критик, впрочем, также отверг.

В целом модернистскую лирику критик оценил как духовно дезориентированную и оторванную от естественной человеческой потребности. Консервативно-утопическая картина будущего русской литературы изложена в статьях «Россия в русской поэзии» и «Когда же возродится великая русская поэзия?» (1954). На грани XIX–XX вв., говорит философ, центральное место заняли «эротически-декадентствующие поэты»; «Поэзия последнего предреволюционного периода почти уже не поет:

она выдумывает вместе с Брюсовым и мечтает и декламирует в стихах Бальмонта, безвкусно лепечет и лопочет вместе с Андреем Белым, беспредметно и туманно фантазирует вместе с Александром Блоком, несет эротическую “тредьяковщину” вместе с Вячеславом Ивановым, пытается утвердиться на “железной воле” вместе с Гумилевым...». Вывод: оторвавшись от православной почвы поэты «не умели различать добро и зло». Изживание этого наследия, «атмосферы большого искусства и большой мистики», – такова установка православного мыслителя. Удивляет в этом контексте довольно высокая оценка лирики Ф. Сологуба, в которой он заметил не только «негатив»: по Ильину, «никто не выразил этой естественной школы любви, этого сродства между русской природой и христианскими основами русской души, как Сологуб». Такая трактовка певца мироотрицания – явное свидетельство непоследовательности философа-публициста, он почему-то не замечает мотивов сатанизма, прославивших автора «Навях чар». Апология эта идет вразрез со всем мировоззрением Ильина и объясняется, вероятно, какими-то человеческими связями двух литераторов. Ведь «грехи» Сологуба, с христианской точки зрения, куда очевиднее, чем у Блока и Бунина.

Самые резкие выпады критик сделал против Мережковского, доказывая, что у него «всё двусмысленно и фальшиво». Книгу «О тьме и просветлении», внутренний сюжет которой подчинен восходящей линии, Ильин мог бы начать с Мережковского, но портрета богоискателя в ней нет. Поскольку Мережковский считался в ту пору ключевой фигурой модернизма, публицист увидел в нем противника, по разрушительности едва ли не равного большевикам. В статье «Творчество Мережковского» (1934) он первым делом развенчал его схематические романы, назвав их «бессвязными агрегатами состояний, слов и поступков». По оценке Ильина, это предельный случай духовной безответственности, полное безразличие к исторической правде. На почве безверия возможна лишь игра в глубину и значительность: «что ни схватишь в темноте, всё будет тайна». Персонажи-схемы, иллюстрирующие теософскую схоластику, окружены весьма приблизительными декорациями. Критик охарактеризовал веру богоискателя как моральный релятивизм: «Добро есть не что иное, как зло. Зло есть не что иное, как добро. Бог и дьявол – одно и то же. Христос есть Антихрист. Антихрист есть Христос <...> Ложное истинно. А истинное ложно». В софистике, в размышлении истины и веры Мережковский, по Ильину, пошел дальше всех: «Ведьмовство смахивает на молитву; молитва – на колдовское заклинание. А откровение божественное призвано давать людям сомнение». Таким образом, зачинатель модернизма предстал главным «антигероем»

новейшей литературной истории, больше других повинным в разложении. По мнению Ильина, старший символист предельно выразил порок беспочвенной интеллигенции – «готовность окончательно провозглашать – то, что окончательно не узрено и не удостоверено ... а потом зашуметь о другом, об обратном...». Философ квалифицировал мировоззрение Мережковского как дуалистическое, т. е. не теоцентричное, ибо для него дух и плоть, грех и безграничная свобода – равноположные величины. Это важный вывод, ведь Мережковский считался, а многими признается и теперь христианским мыслителем.

Книга «О тьме и просветлении», законченная в 1938 г., издана была только через 21 год, уже после смерти публициста. Творчество трех крупнейших прозаиков эмиграции рассмотрено в ней как отклик на господствующую в XX в. духовную тьму. Образный строй прозы Бунина, по Ильину, вырастает «из тьмы додуховного инстинкта», мир Ремизова – «из тьмы муки, страха и жалости», и только мир Шмелева – «из просветления от этой тьмы». Первые два писателя остаются во власти язычества, и лишь Шмелев добивается христианского просветления читателя. В художественном мире трех крупнейших художников философ видел отражение национального опыта пореволюционных десятилетий.

Негативную оценку прозы Бунина можно понять лишь как осуждение возврата к язычеству. Но это предвзятая оценка: прозаик-лирик представлен как мастер *внешней* изобразительности, искусный «микроскопист элементарно-родового инстинкта» и писатель философски поверхностный. Человек у него – «орудие первобытного родового инстинкта – инстинкта размножения, наслаждения, хищничества». А инстинкт слеп и бессердечен, и критик говорит о холодности Бунина, об искажении облика человека, что для него – знак одержимости духом тёмной эротики. Впрочем, всю современную культуру эта последовательно христианская позиция осуждает как *индустрию наслаждений*, не христианскую, а языческую в своих предпочтениях. Преувеличивая бунинский эвдемонизм, Ильин доказывал, что писателем завладел «страстный и скорбный демон, жаждущий наслаждения и не знающий путей к Богу». Особенно спорна оценка сборника «Тёмные аллеи» (всё – «о преступлениях и прелюбодеяниях»), высказанная, правда, в частном письме. Критик считал, что секуляризованная культура сводит жизнь человека к инстинктивно-животному началу и тем самым отбрасывает всю историю. Надо согласиться с исходной посылкой И. Ильина: без христианства исторический процесс, действительно, выглядит абсурдным.

Хотя критика и восхищает в прозе Бунина «близость к простонародной крестьянской стихии», вывод его все же негативный: слишком захваченный стихией земли, Бунин не смог вырваться из ее плена. С одной стороны, она дала ему те качества, которые «образуют самую субстанцию русского народного духа», с другой же – «голос инстинкта слышится ему сильнее и достовернее, нежели голос духа». Предмет бунинского искусства сведен к бестиальному и половому началу, поэтому, на взгляд критика, писатель «знает тьму, но не верит в свет», не достигает просветляющего катарсиса. Что-то из буддийского стоицизма Бунина уловлено здесь пронизательно, но нет оснований говорить о разносторонности и диалогичности понимания. Можно лишь констатировать, что Ильин – более твердый, чем сам Бунин, антимодернист, но, как носитель утопии возврата (реставрации), он не был ни циклистом-космистом, ни апокалиптиком.

Не приняв синтетический реализм Бунина, вобравшего кое-что из опыта модернистов, критик взял в качестве меры, точки отсчета наивный реализм Шмелева. В отличие от большинства современников, он не считал Шмелева писателем внешней изобразительности, певцом языческих радостей жизни. И. Шмелев также считал, что для культуры опасно обнажение животных корней человеческой природы: революция как раз и явила картину озверения людей. Бунин же вслед за Л. Толстым был убежден, что телесно-эротическое в человеке подлинно, а все сублимации рано или поздно отвергаются как жеманная литературщина. Ильин аскетичен, как ранние христиане, гедонизм ему совершенно чужд, и он не признает в произведениях Бунина то, что обеспечивает им жизнь в большом времени и в разных культурах.

Но нельзя сказать, что бунинский художественный мир совсем не открылся Ильину. Он интересен критику как «последний дар дворянской помещицкой усадьбы, дар ее русской литературе», а это был «столетний отбор крови и культуры». Характеристика справедливая, но не полная: Бунин для Ильина остается в прошлом, тогда как это, пожалуй, больше касается столь любимого им Шмелева. Бунин, на экклезиастовский лад воспринимавший историю («время всякому делу под небесами»), скептически воспринял шмелевскую утопию реставрации России.

Наиболее интересна вторая часть книги – «Творчество А. М. Ремизова». Ремизов прочитан критиком также в свете оживления язычества, и, в сущности, за истекшие десятилетия так и не появилось более глубокого истолкования этого парадоксального художественного мира. По мнению критика, Ремизов, как и Бунин, захвачен духами земли, но замечает в человеке не столько счастье чувственной страсти, сколько

«ожесточенную злобу неудачливого инстинкта». Содрогнувшись от ужасов мира, он, по мнению критика, ищет «утешение в фантастических играх с персонифицированными обрывками мрака», в его произведениях нет места христианской надежде, человек обречен на безысходное мучение. Критик признавал непревзойденное мастерство Ремизова-стилизатора, но не принимал в его прозе пренебрежение художественной необходимостью: схематичные характеры вставлены в разрыхленные фабулы, все подчинено «необузданным, самодовлеющим выходкам фантазии», художественное завершение никогда не достигается.

И. Ильин решительно отверг религиозную стилизацию как лукавство, дьявольскую подмену, а Ремизов очень далек от христианского понимания искусства. Его «сновидческий» метод, по Ильину, не только откровение «изгвожденного сознания», прячущегося от абсурдной реальности, но и темное *наитие*, т.е. одержимость. Говоря о глубинах национального духа, критик обошел молчанием коренное русское двоеверие. Религиозный дуализм Ремизова сказался в предпочтении зверовидных химер: не найдя рядом с собой человека, он населил мир чертенятами (это есть и у Блока, а дальше всех символистов по этому пути пошел Ф. Сологуб). Но эти писатели стали «изобразителями восставшей тьмы и разлившейся скорби», они не стремятся преодолеть их, как положено христианину, а только узаконивают, как язычники. Критик, таким образом, считал Ремизова самым крупным сторонником возрождения язычества и выделял в его мире «образы, которыми полна испуганная душа первобытного существа, склонного олицетворять всё». С позиции утопии реконструкции Ильин негативно оценил ремизовскую *утопию бегства*. Вместе с тем эта часть книги наиболее диалогична, здесь много стилистических наблюдений.

Органическую связь с национальной традицией Ильин нашел только в прозе Ивана Шмелева. Об этом, «русейшем из русских», писателе написаны самые обстоятельные и пристрастные его статьи: «Искусство Шмелева» (1933), «Творчество Шмелева» (1933), «Православная Русь» (1935), «Святая Русь. “Богомолье” Шмелева» (1935), «И.С. Шмелев» (1948), он же – ценностный центр (выражение М. Бахтина) книги «О тьме и просветлении»: «Шмелев показывает нам православную Русь – сквозь искренность, чистоту и нежность младенчества. О, если бы все умели так видеть и постигать свою Родину!» Но критик исходит в оценке скорее из идейных задач, преследуемых Шмелевым, нежели из художественно-эстетического уровня произведений, анализирует скорее тематику и пафос, чем многомерное художественное целое. По мнению критика, прозаик закрепил в памяти поколений то, чем была православ-

ная Русь и к чему надо возвращаться: «Русский народ утратил всё это сразу, в час соблазна и потемнения, – и близость к Богу, и власть над страстями, и силу национального сопротивления, и органическое единомыслие с природой... И как утрачено все это сразу, вместе, – так вместе и восстановится...». Для одних это – свидетельство политической наивности, для других – твердая христианская позиция. По преимуществу это внеэстетический подход, хотя и со знаком, противоположным марксизму: высшая оценка выставлена за консервативную («контрреволюционную») тенденцию. Еще Достоевский отметил, что каждый критик выбирает главного художника эпохи, в диалоге с которым и сам духовно растет. И. Ильин толкует Шмелева как единственного подлинного продолжателя русской классики, отыскивает в искусстве не художественные открытия, а *иллюстрацию* известной идеи. Как указали его оппоненты, новую Россию он видит только как повторение старой.

Исходя из категории *долженствования*, критик склоняется к *нормативизму*. Этот подход и проявился в статьях о Шмелеве, составивших целую монографию о прозаике. Критик поставил перед собой задачу: осветить его творчество как залог национального возрождения. В «Солнце мертвых» он увидел «один из самых значительных исторических памятников нашей эпохи», обвинительный акт безбожному человеку. «Богомолье», по его мнению, традиционно и вместе с тем в новом свете выразило красоту воцерковленной русской жизни. Эстетическая позиция критика выражена теоретически в книге «Основы искусства. О совершенном в искусстве» и в статье «Творчество Шмелева» (Возрождение. 1933. 28 июня). Шмелев в его представлении – почти единственный писатель, творящий в *светлой одержимости*, по-христиански размышляющий «о последних основах и тайнах земного бытия», «он сам – и направление, и школа». Такую позицию следует квалифицировать как почвенническую. Критик даже склонен поставить Шмелева рядом с Достоевским: «Шмелев раскрывает самые истоки и самую ткань нашей собственной судьбы»; «он страдает не о своих героях, а в них самих, их страданиями...». Истолкование повестей Шмелева апологетично, диалога между автором и критиком нет. Сравнение с Достоевским натянуто: в мире Шмелева нет драмы идей, и сюжеты его статичны. Он прощает Шмелеву, как и Достоевскому, бедность, монотонность картин природы. Новая Россия Ильина неотличима от старой, зашедшей в глубокий кризис, а прозу Шмелева некоторые эмигранты называли «литературой как ни в чем не бывало». Но критик предупреждает: читателю, безразличному к бедам России, лучше воздержаться от суждений о Шмелеве.

Две опасности видел идеолог национально-государственного возрождения в современной культуре: механистический конструктивизм и скептическое мироотрицание. Коллективная одержимость в советской России им понята как механическое соединение людей, доведенных до озверения. Известная глухота к природным факторам истории сделала его резким противником евразийства: он не признавал, что революция свидетельствует о глубокой деструкции народа, о нисходящей стадии национальной жизни. Критик искал высшую ценность – надбиологическую и надкультурную, наибольшую опасность видел в том, что культура лишается абсолютных ориентиров. Не во всем удовлетворяла его и чисто реалистическая линия в литературе (Толстой и Чехов), он сторонник *духовного реализма*. Мир И. Шмелева высоко оценен критиком именно как антипод модернизма, как преодоление безверия и язычества (космизма).

Если Бердяев обосновывал модернизм в искусстве, исходя из философии персонализма, если Бунин видел смысл жизни в самой жизни, то Ильин считал этот путь религиозно порочным. Самодостаточный интерес к художественной форме, к эксперименту над словом критик исключает. Для него творческая свобода модернистов – самообман и опасный соблазн. Он, конечно, не допускает одержимости словом, выше всего ставит сознательную установку писателя и волевой самоконтроль. В тхэбе о русском наследии это фотографическое закрепление прошлого быта имеет большую, но все-таки не абсолютную ценность.

Хотя современность Ильин характеризовал как культуру, сбившуюся с пути, в его мировоззрении нет апокалиптических мотивов. Он считал, что революция очистит жизнеспособное в российском государстве, «страдания и унижения русского народа должны умудрить и очистить его, открыть ему новые горизонты и новые небесные высоты, пробудить его и укрепить его волю».

Итак, первопричину социальных катастроф философ-критик видел в секуляризации культуры и, в отличие от Бунина, активно боролся за восстановление православной империи. Этой задаче как единственно значимой после революции он подчинил все труды и дни. Своей логикой философ покорила А. Солженицына: крушение империи не может быть случайностью, оно – следствие духовного падения народа, и для спасения русской культуры надо отказаться от космополитической западной демократии.

Иван Ильин, в сущности, не вписывается в так называемый религиозно-философский ренессанс, в котором доминировал гностицизм. Публицистика его – апология консервативного течения в русской литерату-

ре, замечателен он как критик модернизма, в первую очередь религиозного. Подход И. Ильина можно назвать православной герменевтикой. Он употреблял слова «предмет», «эстетический акт» и т. п., но это все же видимость терминологии: самовыражение в пределах заданной тематики – разновидность герменевтического подхода, не нуждающегося в терминах. Популяризатор наследия Ильина Н. Полторацкий заключает, что талант критика-философа «состоит в органическом соединении чисто эстетического (и даже формального) анализа с анализом духовно-философско-религиозным». Здесь, однако, надо сказать о давлении политической установки на критический метод, в соответствии с которым искусству отводится служебно-подчиненная роль. Идеал продиктовал своего рода партийную идеологию, противоположную большевистской. В зеркале искусства «правое» становится «левым» и ведет к эстетическому минимализму. Из крупных философов XX в. полная сосредоточенность на православии как основе русской культуры свойственна, пожалуй, только Ильину.

Контрольные вопросы

1. Различаются ли понятия «философская критика» и «религиозно-философская»? Что такое софиология, гностицизм? Есть ли прямая связь между модернизмом в искусстве и богоискательством?

2. Какие направления и журналы активно обсуждали русскую идею и как понимал ее В. Соловьев? Как относился он к западникам и славянофилам? Принимал ли он идею научного прогресса? Что подразумевал Соловьев под пророчеством русских писателей? Как понимал он избранничество поэта и почему осудил поэзию Лермонтова? Принимал ли Соловьев установки «артистической» (чисто эстетической) критики и какова причина его отталкивания от раннего символизма? Можно ли считать его статьи модернистскими по пафосу?

3. Какую форму прогресса одобрял Бердяев? Что оказалось сомнительным и что перспективным в его интерпретации художественного мира Достоевского? Приемлемы ли бердяевские оценки Л. Толстого? Как отнесся он к Мережковскому и Розанову? Можно ли считать глубоким его понимание символизма? Верно ли понял Бердяев истоки авангарда и его влияние на культуру? С кем из крупных культурологов перекликается он в своем понимании культуры и цивилизации?

4. Что такое философский традиционализм? Как оценил Ильин богоискательство и символизм? В какой степени приемлема его трактовка прозы Бунина и Ремизова? Можно ли считать историософию Ильина циклической, исходя из его понимания художественного мира Шмелева?

5. К какому общественно-политическому и к какому философскому направлению примыкал И. Ильин? Как относился он к модернизму? Изменились ли его взгляды в 30–50-е гг.? Отличается ли он в трактовке мира Л. Толстого и Бунина от Мережковского и Бердяева?

Рекомендуемая литература

История русской философии: Учебник для вузов. – М., 2001; Ермичев А.А. Три свободы Н. Бердяева. – М., 1990; Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2., ч. 2. – Л., 1991; О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М., 1990; Н.А. Бердяев: Pro et contra. Антология. – СПб., 1994.

СИМВОЛИСТСКАЯ КРИТИКА

Литераторы, публиковавшиеся в журналах «Северные цветы», «Мир искусства», «Новый путь», «Весы», преподнесли читателю мифологизированную историю культуры, ставили историософские вопросы, и это привело к господству субъективистской публицистики. Русский символизм первоначально продолжал импрессионизм позднего Фета, но после В. Соловьева все это было подчинено идее духовного преображения России. В символистском движении была явная ставка на творческую элиту, хотя культ народа и проявился позднее в так называемом религиозном народничестве Мережковского. Отзвук народнического романтизма слышен и в идее Вяч. Иванова возродить народ средствами мифотворчества, реконструировать обывательскую массу в целом – в творящий народ. Внешне, формально символизм декларировал возвращение к средневековому пониманию искусства – подчинение его религиозному сознанию. Объявлено было, что художниками будущего овладеет идея религиозная. Самые видные критики символистского направления – писатели, они постепенно оттеснили «профессионалов».

Романтический вызов религиозному традиционализму не устраняет непримиримость жизни и искусства, а доводит ее до предела. Конфликт творца с реальностью представлялся старшим символистам естественным, но за ним открывается немотивированное мироотрицание. Это бунт против незстетичной жизни, момент перехода от импрессионизма к собственно модернизму. Мир понимался как «иероглиф», который можно толковать сообразно субъективным склонностям. Уход от реальности обернулся и бегством от себя, реального, к «масочности». Вначале эта критика не искала обоснования оценок в анализе формы и лишь в малой степени опиралась на историко-литературную традицию.

Может быть, самое интересное в «новом религиозном сознании» с его пафосом релятивизма – богоискательская критика. Характерное явление времени – книга Н. Бердяева «Духовный кризис интеллигенции».

В ней автор высказался от лица всех богоискателей: «Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовет и привлекает нас не только Бог страдающий, умерший на кресте, но и бог Пан, бог стихии земной, бог сладострастной жизни». З. Гиппиус опубликовала стихотворное обращение к Богу: «Я не могу покоряться Богу, Если я Бога люблю». Еще дальше пошел Брюсов: «И Господа, и Дьявола хочу прославить я».

Ранним манифестом символизма была книга Николая Минского (Виленкин, 1855–1937) «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (1890) – размышление о тленности земного и устремленность к несбыточному как оправдание творчества. Свое философствование поэт и публицист основал на понятии небытия (меон). «*Меонизм*» Минского повлиял на новое религиозное сознание: далее Н. Бердяев развил учение о творчестве из ничего как состязании человека с Богом-творцом. У Минского теория творческого вдохновения превратилась в мироотрицающую экстатическую религию. Этот пафос религиозного синтеза, система обратных ценностей, поклонение небытию и резкая критика «несуществующих святынь» были первым словом так называемом декаданса, – с современной точки зрения, ранней фазы символизма. «Религия внутреннего откровения, – писал Минский, – освещает новым светом то, что было истинного и вечного в прежних религиях. <...> Нет основания сомневаться, что религия внутреннего откровения со временем заменит все многочисленные религии, основанные на вере, чуде и предании, и объединит человечество. <...> Религии во множественном числе умерли, религия в единственном числе рождается. Религии многих умерли, религия одиноких рождается» («*Меонизм*» Н.М. Минского в сжатом изложении автора)¹.

Эстетический порыв к трансцендентному, творчество как мистическое откровение и уход от обыденности – эти положения остались неизменными и у младосимволистов. Утверждение неподлинности видимого мира, доступного рассудку, и недостижимости запредельного (истинного), то есть философия мироотрицания, толкала творчество на путь пессимизма, создавала проблему эстетического принятия мира, т. е. оправдания его творчеством, духовным преображением. Н. Минский был одним из основателей Религиозно-философских собраний, цель которых – повернуть интеллигенцию к религиозным темам. Еще в статье 1884 г. «Старинный спор» Минский начал наступление на эстетику утилитаризма (в юности он был связан с народничеством). В 1905 г. вышла его книга «Религия будущего (Философские разговоры)». Здесь размыты границы между верой, знанием и творчеством: идеал автора – «метафизика, которая, начинаясь теорией познания, заверша-

лась бы легендой и молитвой». В своих литературно-критических выступлениях (собранных в изданной в 1922 г. в Берлине книге «От Данте к Блоку») Минский соединял эстетизм с богоискательством, сделал акцент на демонической одержимости подлинных поэтов. Поэзия как преодоление земной скверны и порыв к несказуемому – в этих положениях «меонизма» проступает древнее гностическое мироотрицание. На этой почве сложилось и характерное для «гражданской» поэзии Минского времени первой русской революции увлечение революционными идеями. В 1905 г. Минский основал газету «Новая жизнь», в которой печатались главным образом эсеры и эсдеки (не только меньшевики, но и большевики, в том числе Ленин). Многие символисты первоначально также отождествляли социальную революцию с духовно-религиозной. Однако умер Н. Минский в эмиграции непримиримым противником марксизма. А. Белый назвал Минского одним из своих учителей (статья «Отцы и дети русского символизма»). Первым из критиков-историков Минский разделил декадентство и символизм (в коллективном сборнике «Проблемы идеализма»).

За Минским осталась роль пионера-первопроходца в разработке эстетики мироотрицания. Этот момент перехода от декадентства к символизму негативно оценил Н. Бердяев, внимательно следивший за эволюцией поэта-философа: «Религия *меоническая* – вот характерное изобретение опустошенного сознания современного тоскующего человека, продукт полной потери реализма, реального ощущения бытия и разрыва с живой историей мира, с истиной прошлого. Меонизм, который так искусно и искусственно защищает Н.М. Минский в своей “Религии будущего”, и есть опыт человека, порвавшего всякую связь с реализмом истории, потерявшего всякую надежду, опыт выдумывать религию, прийти к религиозному экстазу независимо от мировых реальностей...» («Новое религиозное сознание и общественность»). Это был общий тонус эпохи, Бердяев и сам не был свободен от этого «поветрия». В большом историческом масштабе богоискательство – это ощущение кризиса гуманизма (антропоцентризма) и попытка создать идеальную религию из духовного опыта разных народов. Завершился этот процесс переходом к экзистенциализму, как богоискательскому (Н. Бердяев, Л. Шестов), так и атеистическому (Л. Андреев).

Несомненная заслуга деятелей «религиозного ренессанса» – их борьба против агрессивного атеизма и прогрессистского утилитаризма, превращавшего человека в средство, в материал для социальных экспериментов. Главными моментами нового искусства критики этого направления объявили мистическое содержание, расширение художест-

венной впечатлительности (т. е. новую эстетическую потребность) и символизацию стиля. На смену погрессистскому рационализму и утопизму приходит интуитивизм, в центр литературной жизни постепенно выдвигается идея полной независимости творческой личности (говоря современным языком, «дискурс свободы» сменил «дискурс общественного служения»). Миф о художнике, одиноком творце неслыханной свободы, замещает миф о прогрессе, основанном на социальном равенстве.

Дмитрий Мережковский

Более 30 лет Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866–1941) был в центре литературной борьбы, споров о вере и безверии. Он оставил обширное литературное наследие: 24-томное дореволюционное собрание сочинений и около 20 книг, изданных в эмиграции. С современной точки зрения, критика составляет наиболее интересную часть его наследия. Оригинальной философской системы Мережковский не создал, шел за В. Соловьевым, во всем преследуя принцип синтеза, соединения далеких начал. Как пишет М. Ермолаев, «романы у него – историософские, исследовательские штудии – субъективные, биографии – творческие, публицистика – религиозная»². Эклектическое соединение Соловьева, Достоевского и Ницше он принимал за духовный синтез. Для христианской церкви его религиозное реформаторство разрушительно, а с историко-культурной стороны – это размывание тысячелетней почвы России.

Им рано овладела мысль об исчерпанности европейского исторического пути: «Дальше идти некуда: исторический путь пройден, дальше обрыв и бездна, падение и полет – путь сверхисторической религии». Этот тезис – от В. Соловьева. Но «надисторический» путь поэт-критик понимал как соединение эллинизма и христианства, прославлял нищенский идеал сверхчеловека. Критику этого типа можно назвать как субъективной культурологией, так и субъективным богословием. Свое главное детище, журнал «Новый путь», Мережковские уступили группе Бердяева, превратившей его в чисто философское издание – «Вопросы жизни». В пору кризиса журнала чета Мережковских отвергла идею Дягилева объединить журналы «Мир искусства» и «Новый путь». В «Новом пути» дебютировал А. Блок («Стихи о прекрасной даме»), печатались почти все символисты и философы-богоискатели. Д. Философов, соредактор, писал, что в «Новом пути» эстетика сразу была отодвинута на второй план, так как редакторов занимали прежде всего религиозные вопросы. Д. Мережковский опубликовал здесь статьи о путях русской классики, акцентируя в ней романтико-мистическое начало.

При всей пестроте тем, эпох и героев его прозы, Мережковский всегда подчеркивал единство своего творчества. В предисловии к собранию сочинений (1914) он указал, что все его книги надо читать как «звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна – об одном». Поэтому историк читает его книги и как автокомментарий, и как самоистолкование русского неоромантизма. Единство этого текста – в мифотворчестве, понятом как создание завершающей религии: язычество – тезис, христианство – антитезис, новая религия – синтез. Попытки представить Мережковского мастером философской критики несостоятельны: у него нет ни одной статьи, раскрывающей цельную, сложившуюся систему. Спасти мир должна, по его программе, *новая вера*, пророком которой он себя ощущал. В литературе он выше всего ставил пророческое начало и в конце жизни (в статье «О мудром жале») резюмировал: «Русская литература извне наименее, а внутри наиболее критическая, потому что наиболее пророческая».

Первые статьи критика – о Чехове (1888), Короленко (1889), Гончарове, Г. Успенском. В ранних статьях Мережковский, придерживавшийся принципов критики А. Дружинина и В. Боткина, уже обосновывал эстетико-субъективистский подход, главным образом, в борьбе с субъективно-социологической народнической критикой. В «Автобиографической заметке» критик сообщил, что в студенческой юности дружил с поэтом-предсимволистом С. Надсоном, болевшим наследственной чахоткой, писавшим больше всего о смерти. Студент Мережковский намеревался «пойти в народ», стать сельским учителем, однако пошел изучать сектантов. В 1892 г. он издал сборник «Символы», а через год – книгу «О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе» и начал романную трилогию «Христос и антихрист».

Знаменитая статья «О причинах упадка...» была отмежеванием от наивного реализма, позитивизма и материализма в эстетике: «Никакие позитивные выводы, никакой утилитарный расчет, а только творческая вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное может разжечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков». В восприятии современников эта статья, давшая название книге, была обоснованием платформы раннего символизма. Если народники порицали молодого критика за субъективизм, то для символистов в этом и заключалась ценность его статей. По мнению Мережковского, претензии «исключительно научной, критической, разлагающей мысли» в области литературы ведут к разложению цельного мировосприятия и к умалению творческого начала в человеке. Русская критика, с его точки зрения, представляла собой явление и антинаучное, и антихудожественное. Критик от-

ставал право, проникая в субъективное «я» творца, выражать свои субъективные пристрастия, демонстрировать собственные творческие искания. Если околонучная критика ищет окончательный приговор, понимаемый как истина, то субъективно-творческая критика беспредельна, т.е. мыслит себя как незавершимую дискуссию. В предисловии к книге «Вечные спутники» (1897) Мережковский утверждал, что критик может только показать, «как действовали на его ум, сердце и волю любимые книги», «найти неожиданное в знакомом, свое в чужом», и «читателю мало-помалу откроется не внешняя, а субъективная, внутренняя связь в самом Я». Только имея лично-творческое понимание Толстого и Достоевского, можно браться за книгу о них, и только о своем восприятии критик имеет право говорить, поскольку выводы «научной» критики тоже субъективны. Это была декларация нового субъективизма.

Впервые миф о поэте Мережковский предъявил в статье «Пушкин» (1896), где сосредоточился на синтезе языческого и христианского начал. Поэт предстал и как одинокий гений, противостоящий толпе, и как соборная личность, символизирующая нацию, критик наделил его и мудрым смирением перед жизнью, и показал сверхчеловеком, способным преобразовать жизнь. Приемы антитезы лучше всего видны в статье «Иваныч и Глеб». В шизофрении писателя-народника (раздвоении личности на «свинью» и «ангела господня») Мережковский увидел символ русского сознания – расколотость на Запад и Восток, на христианство и язычество, на подвижничество и цинизм: «Глебу Ивановичу Успенскому во время предсмертной душевной болезни казалось, что он состоит из двух личностей – “Глеба” и “Иваныча”». Методом символизации, укрупняя портретные черты современников, критик добивался широчайшего обобщения, ставил диагноз состояния общества: «Болезнь Успенского – зараза; он заболел ею первый, но не последний; в большей или меньшей степени заражены ею мы все: во всех нас борется Глеб с Иванычем. Глеб хочет превратить Иваныча в свинью, что делают “Вехи”; Иваныч – Глеба в сумасшедшего, что делают противники “Вех»»; «...мы видим в народе только две фигуры: Платона Каратаева (святого Глеба) и хищника (Иваныча-свинью)». Обоснованность этих обобщений, захватывающих библейские и фольклорно-мифологические мотивы, – слабое место в публицистике писателя: «...бесплотная духовность церкви угрязла в бездушную плотность государства; церковь отдала Россию на “съедение старому порядку – старому хрычу”. Глеб-Касьян – весь в отвлеченной святости, а Иваныч-Микола – весь в грязи, но не в святой, а в свиной грязи, черносотенной». Любопытно отметить, что

жизнь эмигранта Мережковского закончилась интересом к фашизму – как силе, способной противостоять большевизму.

В отношении Мережковского к Чехову сохранился внеэстетический подход, которым страдала народническая публицистика. Оценивая прозу с позиции «религиозного неонародничества», критик разделил Чехова и «чеховщину», причем «чеховщина» якобы стала легкой добычей и опорой реакционера Суворина. Скептик Чехов, по Мережковскому, болел за человека (ст. «Брат человеческий»). Парадоксальна концовка этой статьи-некролога: «В последние годы жизни Чехова я его не видел. Мы разошлись незаметно и окончательно. Не одно несходство человеческое разделило нас. Я с годами все больше любил его, потому что все больше понимал». Вот это «двоение мысли», эта манера утверждать, отрицая, раздражала современников Мережковского больше всего. Но если следовать его методу символизации, то здесь характерная для эпохи амбивалентность мышления и фетишизация культуры укрупняют образ человека, усталого от ее чрезмерной утонченности. Как выразилась через полвека Н. Берберова, гибель пришла через расцвет, «некоторые цвели и разлагались».

Эстетизированное богоискательство – основа книги «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902). Мастер «фантастического реализма» и «тайновидец духа» Достоевский подается в ней как «противоположный близнец» Толстого, «ясновидца плоти». В подтексте это смена язычества христианством. В мире Достоевского бред и болезненное состояние ума оборачиваются ясновидением, открытием «бездны духа». Противоречивость позиции Мережковского видна в том, что, будучи практически деятелем возрождения язычества, писатель обличает «ясновидца плоти» Толстого и возвеличивает на его фоне христианина Достоевского. Можно сказать, что Толстой отдан в жертву оппозиции ангельское/звериное: «зверобожеское “я” поглощает все, что “не я” и что хочет быть иным». Толстой терпим для критика только там, где он – союзник в разоблачении «исторического христианства». Мережковский судит о Толстом, еще живом, как бы из будущего, свысока: «Вот чего Л. Толстой не понял и до сей поры не может или не хочет понять». То же сверхзнание – и в суждениях о Достоевском: «Большой тайны, чем эта, для него не было...». «Разгадать или погибнуть» – вот к какому пределу, по Мережковскому, пришла Россия через своих гениев: разгадать последние религиозные вопросы или перестать быть страной со своей культурой.

Трактовка двух русских классиков встретила возражения и корректировки, одна из самых интересных среди них – книга В. Вересаева «Живая

жизнь» (1909–1914), подчиненная противоположной ценностной систематике. Вересаев также исходит из тезиса о контрастности двух русских гениев: «Трудно во всемирной литературе найти двух художников, у которых отношение к жизни было бы до такой степени противоположно, как у Толстого и Достоевского; может быть, столь же еще противоположны Гомер и греческие трагики». Достоевскому в книге Вересаева посвящена часть под названием «Человек проклят», а Толстому – раздел «Да здравствует мир!». Толстой Вересаева – «светлый и ясный, как дитя, идет он через жизнь и знать не хочет никакого трагизма», а мир Достоевского – «жуткая безгласная пустота», где «в муках недовершенности дергаются и корчатся странные, темные, одинокие существа». Вересаевская трактовка, с позиции философии жизни, тоже субъективна: для него Достоевский – талант, зашедший в пустоту, противопоставивший себя жизни. Близко к вересаевской оценке и в полную противоположность Мережковскому писал о Толстом и Достоевском Бунин.

В статье 1906 г. «Пророк русской революции» Мережковский говорит об авторе «Бесов» как о провидце, предсказателе потрясений России и вместе с тем отмежевывается от монархизма и православного традиционализма, очевидных в «Дневнике писателя». По мнению критика, великий прозаик здесь не был на уровне современных либеральных идей. Эстетическая ревизия христианства связана в публицистике Мережковского 1900-х гг. с отрицанием монархии. Вместе с тем он объявил Достоевского провозвестником богоискательства. Как выразился Н. Бердяев, «Мережковские всегда имели тенденцию к образованию своей маленькой церкви. <...> У них было сектантское властолюбие». Критик первым высказал мысль о тяготении романов Достоевского к трагедии: «Роман Достоевского – не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий». Далее, в статье «Лев Толстой и революция», одной из лучших в его критическом наследии, Мережковский впервые обозначил противоположность монологического и диалогического сознания. Каковы причины упорной нелюбви Толстого к Шекспиру? Мережковский не понял, что в истоке здесь – отвращение к «театральности», условности. Он увидел только просветительское морализаторство, противоположное эпической объективности: «...все герои Шекспира живут помимо него, сами для себя. Без Толстого нет Левина, без Шекспира Гамлет есть; Толстой заслоняет Левина, Шекспир заслоняется Гамлетом»; «Толстой – самовластнейший, Шекспир – свободнейший из гениев». В этой статье нет речи о Достоевском, поэтому приписывать Мережковскому открытие романной полифонии нельзя. Следующим шагом будет статья Вяч. Иванова «Достоевский и Роман-трагедия», действительно повлиявшая на

концепцию М. Бахтина. После революции, вместе с Бердяевым, критик-богоискатель обвинил Толстого в пособничестве разрушению России («Л. Толстой и большевизм», 1921), не замечая, что сам как деятель «религиозной реформации» разрушал церковь. Пристрастность здесь стала иступленной: «Вопрос о мере насилия для него не существует. Во всяком случае, мерую нравственной мы не отделим его от большевиков и не привлечем его к себе».

В нашумевшей статье «Гоголь и черт» (1906) Мережковский вскрывает мистическую подоплеку гоголевского гротеска, которую не понял Белинский. Болезненную исповедальность Гоголя критик объясняет тем, что писатель, всю жизнь рисовавший себя, боролся со злом в себе. Автор «Вия» снял романтический костюм с черта и «первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине...». Прозаик, по Мережковскому, выявляя темное начало в себе самом, преследовал главную цель (цитируя Гоголя): «чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом». Но черта писатель понимал язычески – как существо, тогда как, по Мережковскому, это символ мистического злого начала, разлитого в мире. В этом тайна религиозности Гоголя, которая приводит критика-интерпретатора к сомнению в реалистичности его письма. Если черт есть вечное зло, отрицание Бога как бытия-блага, то Гоголь боролся с мистическим началом небытия, мироотрицания, но ему трудно давалось жизнеутверждение, да и метод (смех) он избрал неадекватный предмету: «Гоголь как художник при свете смеха исследует природу этой мистической сущности; как человек оружием смеха борется с этим реальным существом: смех Гоголя – борьба человека с чертом». Но черт – это пошлость жизни (Хлестаков – генералиссимус и Чичиков – Наполеон). Позднее гоголевское отречение от мира дает пищу для богоискательских обобщений. Сожжение второго тома «Мертвых душ» Мережковский толкует как победу священника Матвея (понимай – церкви): «в ту минуту, когда Гоголь сидел у печки и смотрел, как буквы тлеющих рукописей рдеют, точно кровью наливаются ... не узнал ли он под этой последнею, самую соблазнительною маскою того, с кем боролся всю жизнь оружием смеха? Борьба была окончена, совершилась «Страшная месть»: не-человек победил человека, посмеялся над тем, кто думал над ним посмеяться». Заметно, что к Пушкину Мережковский относился прохладно, и бросается в глаза подтекстовая параллель, которую, впрочем, критик не высветил: Гоголь – Пушкин, Достоевский – Толстой. И Гоголя, и Достоевского трудно или даже невозможно было любить по-человечески, но они как никто до них

вскрыли тайну духовного бытия. Схематизм особенно виден в финале статьи, где критик говорит о лице мертвого Гоголя: «И ни одной тени того «черного христианства», которым пугал его о. Матфей, в сияющей белизне этого лица: это «белый» свет Христа Грядущего – не смерть, а светлое воскресение». Таким образом, виновницей духовной драмы Гоголя объявлена церковь (в лице духовника больного Гоголя). Заканчивает Мережковский вызывающим вопросом, за которым чувствуется позиция человека, уже знающего ответ на главный вопрос: «Гоголю на вопрос этот церковь ничего не ответила. Может быть, тогда еще не исполнились времена и сроки. Но теперь они исполнились. Пусть же церковь ответит. Мы спрашиваем». Это «мы» так называемых религиозных народников противопоставлено народу, тогда еще не поднятого против церкви.

Угроза бездуховной мещанской культуры – тема статьи «Грядущий хам». Тон предостережения делает эту статью исторически важной: «Хама грядущего победит лишь Грядущий Христос». Но шаткость религиозной ориентации критика видна в его суждениях: «Когда Белинский восстал на Гоголя за то, что в “переписке с друзьями” Гоголь пытался освятить рабство именем Христовым, то Белинский, Христа “ругавший”, был, конечно, ближе к Нему, нежели Гоголь, Христа исповедовавший». В этом же духе публицист-богоискатель заявлял, что иные террористы ближе к христианству, чем ортодоксальные церковники. Исходная идея Мережковского – возродить влияние христианства на общественную жизнь – делала его критику нетерпимой к «нейтральной» литературе. А. Белый сказал, что главное у Мережковского – попытка «преодолеть» литературу: «Направление, в котором он идет, за пределами литературы; литература все еще форма. А Мережковский не хочет искусства; он предъявляет к ней требования, которые она, как форма, не может выполнить». Мережковский оказался в числе резких критиков сборника «Вехи», содержавшего предостережение о близящейся национальной катастрофе.

Отношение Мережковского к социальной революции было резко отрицательным: она, с его точки зрения, только отдаляла решение духовного кризиса. О духовно-творческом начале как силе, преображающей жизнь, он говорит в статьях «Грядущий хам» и «Цветы мещанства». Критика современной литературной моды – в статье «В обезьяньих лапах». «Громадные фальшивые бриллианты» Л. Андреева, в сочетании с оглушительной славой, говорят о том, что этот средний талант стал жертвой критики: «Обезьяна, подглядев, как мать ласкает ребенка, украла его из люльки и заласкала до смерти. <...> Когда я думаю о судьбе таких русских писателей, как Максим Горький и Леонид Андреев, то

мне вспоминается ребенок в обезьяньих лапах». Заметив, что для Андреева кощунство стало религией, Мережковский угадал, что «революционность» заласканного славой писателя – дань моде и, в сущности, предсказал его поворот на сто восемьдесят градусов: «Если бы Андреев был последователен и правдив до конца, он отрекся бы от революции и предался бы реакции».

Мережковский был непримиримым противником М. Горького, видел в его громкой славе знак падения вкусов и бескультурье, в его богостроительстве – сотворение идолов. В 1913 г. Горький выступил с резким возражением против постановки «Бесов» Достоевского на сцене двух театров. Критик справедливо утверждал, что Горький даже не встречается с Достоевским, ибо «все вообще попытки преодолеть Достоевского вне религии – покушение с негодными средствами». Борясь с метафизической силой реакции, Горький сам впал в реакционность, заразился ею, и это очень опасный симптом духовной бестиализации: «Человек – Бог или зверь, – говорит Достоевский, Горький не слышит первого, и остается второе: человек – зверь»; «Мнимая свобода босяков – не свобода, а своеволие»; «Что такое босячество, как не стремление от культуры к дикости и варварству?»; «Человек – это гордо, человек – Бог, я – Бог, где стану, там сейчас место божье и все дозволено» («Горький и Достоевский»).

Статья «Несвятая Русь (Религия Горького)» написана как рецензия на повесть «Детство». Здесь критик вновь прибегает к своему излюбленному приему антитезы: в бабушке находит дионисийское начало, а в деде Каширине – аполлоновское: «Любовь к миру – религия Бабушки – религия Горького»; «Бабушка – Россия, но не вся, потому что у России – “две души”, по вешему слову Горького, может быть, из всех его слов самому вешему. <...> У Бабушки – добрый Бог – «такой милый друг всему живому»; у Дедушки – злой. Если Бабушкин Бог – настоящий, то Дедушкин – не Бог, а дьявол». Вывод критика – всеохватен: «У России – две души – азиатская, восточная, и европейская, западная. На Востоке господствует религия, на Западе – наука»; «Россия гибнет или находится на краю гибели, потому что колеблется между двумя душами – восточной и западной». Это сочувственный отзыв (сильно удививший Горького), однако ценит критик то, чего в повести, скорее всего, нет, – богоискательство автора: «За Толстым никого – или Горький»; «как пророк “сверхчеловеческого” босячества Горький, действительно, кончился. Но кончился один Горький – начался другой». Заметим, что богостроительский пафос повести «Лето» Мережковского оттолкнул как образец грубой идолатрии.

Эклектичность позиции Мережковского критиковали и «справа» и «слева», разнородные отклики вызвали его эссе «Пушкин» и «Лермонтов – поэт сверхчеловечества». Poleмика вокруг них возобновлялась даже после революции. Смещение ницшеанских и христианских идей особенно очевидно в статье о Лермонтове. Она направлена против известной статьи В. Соловьева, обличавшего «ницшеанца до Ницше» как поэта мироотрицания, певца демоники. «Сверхчеловечество» для Мережковского – это и есть идеальное человечество будущего, уравновесившее все взаимоисключающие начала. Мережковский отождествил соловьевское богочеловечество со «сверхчеловечеством» и тем, как ему казалось, примирил Соловьева и Ницше. Лермонтов как предтеча ницшеанства объявлен основным предвестником символизма и богоискательства («от Лермонтова начнется это будущее религиозное народничество»), которое, заметим, реабилитирует демона. Хотя Лермонтов никогда не упоминает Христа, критик ставит звание поэта рядом со званием святого или даже выше, а его богоборчество толкует как залог сотворения богочеловечества.

Субъективизм такой трактовки оценил лучший знаток Соловьева – А.Ф. Лосев. Он говорит о том, что Мережковский намеренно пошел против общего мнения символистов, «но путь этот, мы бы сказали, не очень удачен потому, что преследует скорее цели эффекта и сенсации, чем цели серьезной объективности». Вразрез с общим мнением Мережковский отнес экумениста Соловьева к славянофилам: «Это именно “безобидная дурь”, безумная влюбленность в прошлое, реставрация, искусственное восстановление павшего, то есть, в последнем счете, реакция, пусть невинная, даже святая, но все-таки подлинная реакция, и есть сущность всякого донкихотства, которое в русском переводе значит славянофильство» («Немой пророк»). Здесь неминуемо возникает вопрос о постоянстве оценок критика. В конце жизни, в эмиграции, Мережковский примкнул к крайне правым, профашистским направлениям в публицистике. Парадоксы любой ценой – такова установка его сенсационных «открытий». Но важно понять, что Мережковский не развенчивает Соловьева, а приписывает ему те качества, которые, очевидно, ценил в себе. Здесь нельзя не вспомнить высказывание о Мережковском православного философа И. Ильина: «... он злоупотребляет историей для своего искусства и злоупотребляет искусством для своих исторических схем и конструкций».

Спорное толкование путей русской литературы мы находим в статье «Две тайны русской поэзии», где автор вновь прибегает к своему излюбленному принципу «двоения»: «Тютчев и Некрасов – воплощенное

отрицание и утверждение русской общественности – это, в самом деле, два полюса, которыми определяется вся грозная сила, все магнитные токи русской поэзии, может быть, и русской действительности». И «посюсторонний» Некрасов, и «потусторонний» Тютчев, по Мережковскому, – части тайны русской души. Но, будучи западником, критик-парадоксалист развенчивает христиански мыслящего пантеиста Тютчева и славит атеиста Некрасова. Здесь видно желание пойти «против течения» декадентско-символистской публицистики, ожидавшей от него совсем другой акцентировки. Virtuозность свою критик показал в том, что обнаружил в конце концов христианскую религиозность Некрасова, верившего будто бы в мужицкого бога, и скептическое безбожие Тютчева: «Он заглянул туда, куда почти никто не заглядывал. И все-таки решил: там ничего нет – ни бога, ни дьявола». Столь произвольному прочтению критик не стремится придать даже видимость обоснования. Но, как всегда, Мережковский заканчивает вызывающим резюме: «У Некрасова – религиозное народничество революционное, во имя России будущей; у Тютчева – консервативное, во имя России прошлой». В данном случае хорошо видно, насколько безбрежно исходное понятие «религиозное народничество».

Мережковский, мастер субъективно-художественной критики, охотно прибегает к оппозициям: разум/сердце, плоть/дух, Христос/антихрист. Он либо навязывает классикам (Гоголю, Лермонтову, Достоевскому) собственные идеи, либо клеймит их (Толстого, Чехова) за отсутствие религиозных чаяний. Поэтому современники говорили о субъективно-декадентской трактовке мира Достоевского: таково, например, мнение, будто сопряжение «идеала Мадонны» с «идеалом содомским» – начало возрождения личности. Это соответствует заявлению З. Гиппиус, что для духовного просветления человек должен пройти падение, что восхождение возможно только после нисхождения. Но в полемике с Мережковским раскрывали философское содержание сочинений Достоевского Н. Бердяев, Л. Шестов, Вяч. Иванов.

В споре о будущем символизма (1910) Мережковский сделал выпад против младших символистов, найдя идейное единство в «декадентстве» и революции. Инициатор движения вовсе не сожалел о кризисе символизма, для него «вопрос о том, “быть или не быть русскому символизму”, напоминает вопрос подпольного героя: “миру провалиться или мне чаю не пить”. Ал. Блок, по-видимому, решает – не пить; Вяч. Иванов – пить» («Балаган и трагедия»). Сам критик в духе соловьевской стратегии всеединства считал, что все пути ведут к духовному преобразению, он верил: «вино будущего зрело в декадентском тихом и темном

подполье» поэтому ирония его касается формы, а не существа проблемы. Выпад он сделал и против «веховцев», высказавших трезвое предупреждение о возможной национальной катастрофе: «Для Булгакова, Бердяева, Гершензона революция – хуже, чем балаган, – “хулиганское зверство”, “интеллигентская бесовщина”. И для декадентов так же? О, если бы хоть в этот свой час покаяния перестали они говорить надвое...». Пафос этот может вызвать сочувствие, вот только позиция самого критика – точно такова же: сам он постоянно говорил «надвое». Верный своему принципу, он принимает «декадентское» движение за революцию, и революция для него, в сущности, – эстетическая проблема.

Запомним: на предостережение «веховцев» Мережковский отреагировал нервно негативно, что говорит о его политической недалекости. Но летом 1917 г., после июльской попытки большевистского переворота, он напечатал статью «Есть Россия!», выразившую опасение глубокой национальной катастрофы: «Мы должны понять раз навсегда: не Россия для революции, а революция для России; не революцию надо спасать сначала, а потом уж Россию, а сначала Россию и потом уж революцию». Последняя книга, выпущенная Мережковским на родине, называлась «От войны к революции. Невоенный дневник» (Пг., 1917). Если в начале войны позиция Мережковского была близка к пораженчеству интернационалистов (об этом говорит пафос его книги 1915 г. «Было и будет. Дневник 1910–1914 гг.»), то большевистский этап революции всколыхнул в нем национально-патриотические чувства.

Неуравновешенность публициста сказалась в его солидарности с крайне правыми течениями в эмиграции. О назначении критики как самосознания движущейся литературы Мережковский писал в статье «Две тайны русской поэзии», а также в заметке эмигрантского периода «О мудром жале». «Жало мудрых змеи» литературе необходимо, говорит он, поскольку качество культуры без самоконтроля понижается, в прогрессивнейшем веке «с волею к мысли борется тайная, темная, но очень упорная и жадная воля к безмыслию». Касаясь ситуации в Советском Союзе, критик-эмигрант размышляет: «Десять тысяч «поэтов» и ни одного критика. Что это, хороший знак? Нет, очень плохой. <...> Без критики мы так и не узнаем, сколько в числе десяти тысяч Смердяковых и сколько Данте». Путь самопознания оборван вместе с Россией, вместе с нею же будет и восстановлен. Мысль о том, что в Советском Союзе литература существует в «ситуации отсутствия критики», была верной и своевременной. Но Мережковский не мог удовлетвориться каким-то одним делом. Н. Бердяев, едва ли не первым признавший его одним из лучших критиков, заметил: «Мережковский не чистый художник и не

чистый мыслитель, у него часто не хватает художественного дара для творчества образов и мыслительного дара для творчества философских концепций. <...> Это особый тип гностика нашего времени ... и в религиозном сознании своем он идет по пути революционному». Но глубже всех чуждость Мережковского русскому менталитету чувствовал В. Розанов, написавший о нем статью под примечательным названием: «Среди иноязычных». Блок также назвал чету Мережковских «обасурманенными».

В эмиграции критик-богоискатель продолжил поиски универсальной религии. Этому посвящены книги «Тайна трех. Египет и Вавилон», «Рождение богов. Тутанхамон на Крите», «Мессия», где варьируются мысли о рождении христианства из древнейших религий Востока. Как высказался Г. Адамович, «само стремление соединить в них науку с красотами поэзии не удовлетворит ни подлинных ученых, ни сколько-нибудь требовательных поэтов» («Одиночество и свобода»). Завершающей на этом пути стала его книга «Иисус неизвестный» (1932–1933 гг.), в которой автор верен неправославному пониманию Христа. Христианские мыслители В. Зеньковский, Г. Флоровский, Г. Федотов, И. Ильин назвали эту книгу беспочвенно-декадентской. В ней, впрочем, больше мотивов апокалиптики, чем во всех предыдущих, но автор занял позицию превосходства над пророками и апостолами: «Верно ли мы угадали тайну Запада: “Атлантида – Европа”; верно ли прочли на грозно-черном и все чернеющем, грознеющем небе огненными буквами начертанное слово: конец? С каждым днем, увы, все меньше можно сомневаться, что верно ... Маленький, внутренний, свой “конец мира”, маленькую, внутреннюю, свою Атлантиду – бездонный провал в пустоту – более или менее переживает каждый из нас...».

Оценка наследия Мережковского – предмет современной полемики: оно притягательно для людей с размытым религиозным чувством и разрушительно в исторической перспективе, ибо национальная культура скрепляется религиозными символами. Здесь мы касаемся темы «модернизм и национальная идентичность»: аккультурация начинается с отказа от религиозного традиционализма. Приведем отзывы двух философов. Н. Бердяев, в прошлом активнейший участник религиозно-философских собраний, единомышленник и оппонент Мережковского, в 30-е гг. сравнительно мягко отозвался о его кружке: «Они жили в литературно-религиозных схемах и не замечали процесса разложения и беснования в России». И. Ильин, оппонент не только Мережковского, но и Бердяева, отметил, что все исторические герои для богоискателя – только «вешалки», или «манекены», на которые теоретик примеривает свои субъективистские «выкройки», не считаясь ни с научной, ни с религи-

озной традицией. Равным образом и к литературным персонажам он обращается для иллюстрации идей религиозного синтеза.

Неомифологизм, доминирующее качество символизма, в реальности оказался разновидностью модернистской стилизации, игровая эклектика вытеснила серьезное отношение к вере. Это и есть главный признак *секуляризации культуры*. А.Ф. Лосев сказал о безжизненности теософских призывов к так называемый метарелигии: «интеллигентские рационалистические выдумки, вырастающие на отсутствии конкретного и живого религиозного опыта ... указывают на чистейший формализм мысли и полное неумение проникнуть в существо как вообще религии, так и каждой религии в отдельности». Позиция Мережковского-критика в контексте символизма интересна тем, что он декларативно принес принцип автономии искусства в жертву отвлеченным религиозным схемам, однако удержаться на высоте этого задания не смог. Он считал, что идет путем Достоевского, но и оппоненты его, и единомышленники писали о бесконечном «двоении» и о химерности его построений, – такое впечатление создает поспешный синтез верований.

Критическая и редакторская деятельность Зинаиды Николаевны Гиппиус, в замужестве Мережковской (1869–1945), – наименее изученная часть ее творческого пути. «Масочность», многоликость характерны не только для ее лирики. Две грани ее лирического героя-героини – «Мадонна-дьяволица» и «Прекрасный андрогин» – характерны и для критической публицистики: смена псевдонимов означала поиски трансцендентного двойника. Как критик она публиковалась под мужскими псевдонимами: Антон Крайний, Товарищ Герман, Алексей Кириллов. Творческая энергия Гиппиус проявилась в негативном самоутверждении: оригинальность достигается за счет отвержения природно-биологической основы личности и народной религии. Ее оценивали как декадентски претенциозного критика, называли ее «белой дьяволицей» и «сатанессой», но для младших символистов она была «классной дамой», введшей в новую литературу немало талантливых учеников. Эллис в книге «Русские символисты» назвал ее «исключительно чутким и проницательным критиком»³. А по мнению Н. Бердяева, З. Гиппиус перешла от декадентства к роли эпатурующей дамы, разрушительницы канонов и создательницы новой этики и эстетики.

В своих мемуарах З. Гиппиус заявила, что идея религиозно-философских собраний принадлежит ей («В “Мире искусства” ... задолго до их открытия была напечатана моя статья о смысле и желательности таких собраний»). Д. Мережковский также сообщил в автобиографии: «Тогда же, в конце 90-х годов, открылись религиозно-фило-

софские собрания. Первая мысль о них принадлежит не мне, а З.Н. Гиппиус. Ею же основан журнал «Новый путь». Многие современники полагали, что в семье Мережковских «генератором идей» была жена, а муж мыслил экстенсивно и развивал эти идеи в циклы романов и книг-трактатов. В журнале «Новый путь» опубликовано 20 ее статей, здесь она выступала в двух амплуа – поэтессы Зинаиды Гиппиус и критика Антона Крайнего. Именно литературно-критические статьи, а не стихи и рассказы журнала «Новый путь», вызвали большой общественный резонанс.

В статье «Нужны ли стихи?» поэтесса заявила: поэзия – это форма, которую молитва принимает в современной душе. В таком случае молитва оценивается чисто эстетически, и канон отвергается. С этой позиции А. Крайний обвинил Чехова в позитивистском безверии, в отсутствии глубины (понимай – метафизики). Две статьи 1904 г. посвящены Чехову и Достоевскому: «Еще о пошлости» и «Быт и события». Чехова Мережковские толковали как художника мелочей, пророка «отрицания жизни» духовной. Если Достоевский связан с бытием, с высшей жизнью, то Чехов – с трагедией человека в мелочах быта. Достоевский «больно и мучительно продергивает нас сквозь всю землю до самого нижнего, второго неба, Чехов тянет нас ... в неглубокую, мягкую дыру». В Чехове заключена, по мнению А. Крайнего, сила, заставляющая «страдать» и «скучать»; если быт – отдых от духовного служения, его надо разрушать. Разрушителем быта-уютя назвала она Блока. Статья о нем – последняя из опубликованных ею в «Новом пути».

Итак, творческая манера Гиппиус-критика сложилась в журнале «Новый путь». Затем в брюсовском журнале «Весы» в первую очередь она напечатала очерк «Светлое озеро» – о низовом, народном вероискании: новая религиозная общественность, подлинно революционная, по ее мнению, сменила прежнее народничество. В смуту 1905 года она провозгласила: «Самодержавие – от Антихриста!».

В «Весях» многие ее статьи посвящены новому противнику – журналу «Золотое руно». «Роскошь – еще не красота», и «шикарное» оформление этого журнала, по ее мнению, напоминает безвкусно и претенциозно одетую провинциальную даму. Редакции журнала надо еще воспитать современную эстетическую потребность. Но она сделала выпад и против А. Блока, которому редакция «Золотого руна» поручила критические обзоры. По этому поводу Гиппиус писала: «При глубочайшем к нему уважении, как к поэту, – я считаю, однако, все опыты его в критике – ниже всякой критики»; «Хаос не очень вредный – но скучный и досадный». Мнение о прозе самого Брюсова высказано в рецензии на его

книгу «Земная ось»: «У хорошего поэта не может быть совершенно плохой прозы, как у хорошего прозаика-стилиста очень плохих стихов...». Далее критик делает справедливое заключение: Брюсов – «космополит», равно любящий все народы, все страны, «кроме своего, русского».

Эссе «Влюбленность» (1904) – размышления по поводу отклика Д. Мережковского на книгу В. Розанова «В мире неясного и нерешенного» – во многом представляет собою автоинтерпретацию. Н. Бердяев, рецензируя «Литературный дневник» Гиппиус, отметил: «Враждебнее всего А. Крайний Розанову и розановщине, любви родовой, безличным инстинктам в поле». Но в статьях «Кого жалко?» и «Вечный Жид», вызванных кампанией против Розанова, критик утверждает: жалки те, кто травит, страдая от бессилия и ненависти; хотя тут же говорит о «религиозном недуге» В. Розанова и заканчивает в розановском духе: «Нам нужно, во что бы то ни стало нужно освятить пол новою, всеозаряющею святостью». Исследователи высказали догадки о бисексуальности, «андрогинизме» самой З. Гиппиус: любовь для нее обретается в «том, чего нет на свете»⁴. Позиция Мережковского – также неприятие деторождения, которым нельзя «достигнуть апокалиптического разрешения мировых задач».

Ратуя за «истинную культуру», Гиппиус резко высказалась в «Весах» против реалистов, сразу же бросила вызов «созвездию Большого Максима» (характеристика Горького) и его «подмаксимовикам». В статье «О чёрте, корректорах и критиках» резко усилены положения статьи Мережковского «О причинах упадка...». Борьба с Горьким, возглавляющим «полчища босяков», объявлена делом всей жизни, Гиппиус даже назвала Горького пророком-зверем, предлагающим людям освобождение «до дна»: «Нужен резкий толчок, чтобы выкинуть людей сразу в бескислородное пространство, прекратить их человеческие мучения. Этот толчок, несущий человеку смертное освобождение, фонтан углекислоты, – проповедь М. Горького и его учеников». Как художник М. Горький, по ее мнению, – мнимость, и критик ведет борьбу с *общественным деятелем*: «Горький как художник, если и расцветал для кого-нибудь, – отцвел, забыт. <...> К чему же ведет проповедь Горького, если идти до конца? Она исторически необходима, но убийственна для попавших в ее полосу. Она освобождает человека от всего, что он имеет и когда-либо имел...».

О Л. Андрееве Гиппиус пишет как о литературном противнике меньшего ранга (в статьях «Человек и болото» и «Без царя»). Ее отталкивал религиозный нигилизм Л. Андреева, вероятно, из-за него она не оценила и экзистенциалистские искания автора «Стены». По ее мнению, этот «малообразованный претенциозный русский литератор» путается в су-

ждениях и не способен разрешить ни одного вопроса. Критик сокрушается о падении вкусов: ведь «Тьму» Л. Андреева общество встретило с таким восторгом, с каким не встречало «Анну Каренину» и «Братьев Карамазовых». Драму «Жизнь Человека», поставленную театром Комиссаржевской, превознесла не толпа, а цвет критики: «Мистическая обстановка крайне невыгодна для Л. Андреева: вся грубость, вся примитивная его некультурность и вытекающая из нее беспомощность выступают особенно выпукло и резко, как только Андреев хочет оторваться от реальных форм быта». Некультурность – общий грех русских литераторов, по мнению Гиппиус. «Без царя» – отклик на пьесу Л. Андреева «Царь-Голод». В негативной оценке этого произведения сошлись полярно ориентированные Д. Мережковский и А. Луначарский. По мнению Гиппиус, Л. Андреев – средний «беллетрист без царя в голове», но для того, «чтобы решать те вопросы, которые ставит Андреев, необходим и ум, во всяком случае, умственная работа...». В статье «Братская могила» она отметила переплетение в новейшей русской литературе порнографической и революционной тематики.

Таким образом, в роли полемиста, непримиримого к враждебным течениям, З. Гиппиус дала образцы броской, эмоционально-субъективной критики. А. Белый писал: «две-три строчки Антона Крайнего (шелковистый свист искристого лезвия) способны нанести серьезные поранения той или иной вооруженной маститости». Правда, тут же он отметил крайний субъективизм этих «приговоров». Чрезмерно резкий тон Гиппиус-критика часто расходился с позицией редактора, В. Брюсова, и в конце 1908 г. Гиппиус покинула «Весы». Далее интенсивность ее критических выступлений заметно снижается. Н. Бердяев отметил, что в ее «вере» доминировал эстетизм, поглотивший чувство ответственности: «С печалью почувствовал я, что не преодолел еще А. Крайний декадентства, не победил еще в себе декадентского самолюбования и декадентского презрения к миру, не вышел еще из декадентской кружковщины в ширь мировой жизни».

Поздняя публицистика Гиппиус, преимущественно в дневниковой форме, более серьезна и глубока, это документ трагической эпохи. Кроме «Литературного дневника» 1908 г., она издала, уже в эмиграции, «Петербургские дневники» (Белград, 1929). Если раньше прозу она печатала под псевдонимом, то поздние дневники – под своим именем. В статье «Полет в Европу», в трагифарсовых тонах обрисовавшей бегство творческой интеллигенции из России, вновь перед читателем предстал Антон Крайний: «И чашу русской литературы из России выбросили. Она опрокинулась, и всё, что было в ней, – брызгами разлетелось по Европе. <...>

Может быть, неслыханное испытание и не так бесполезно для русских писателей. Во всяком случае, для критика, если он сам уцелел, вовремя пришел в себя и может оглядеться вокруг, – оно полезно: вернее ценишь, яснее видишь...».

Некоторые политизированные обобщения этой статьи («какое имя ни вспомнишь – все здесь») вызвали возражение левой части эмигрантской критики. Но общий тон статьи выражал чувства, близкие всем, бежавшим от красного террора: «Очистив Россию от современной русской литературы, от Арцыбашевых, Буниных, Мережковских, Куприных, Ремизовых и т. д. и т. д., распорядители (как мы знаем) ныне принялись за коренное очищение ее и от всего русского литературного наследия. Кстати и вообще от литературы, от всего, что имеет отношение к культуре духа. <...> Выбросили литературу за окно, окно захлопнули. Ничего. Откроются когда-нибудь двери в Россию; и литература вернется туда. Бог даст, с большим, чем прежде, сознанием всемирности». В этой статье обозначены два полюса тогдашней русской литературы – Бунин и Горький: «Шмелев, как Бунин, весь русский, с головы до пят. Но у Бунина есть, сверх этого, магичность исключительного таланта и сдержанность, собранность; они приближают его к всемирности». У Горького же нет национального колорита, как нет и правды революции: «Цену этого большого, недурно подделанного сердолика я определил лет 20 тому назад; отметил и время, когда он окончательно треснул ... не дико ли мне вдруг взять да и заговорить сейчас о его “художественных произведениях”? Не понятно ли всё само собою? И не лучше ли, если уж нельзя рассказать, как этот удачный проповедник по достижении цели помогал “изъятию” всяческих ценностей, не лучше ли было бы вовсе о нем молчать? Дальнейшие его литературные произведения нам безразличны». Гиппиус нашла снижающий образ: треснувший сердолик, подделанный под драгоценный камень.

В статье «О молодых и старых» она делает обзор новейшей русской поэзии на широком историческом фоне, обосновав циклическую модель смены эпох: «Мне пришлось видеть близко целый кусок истории литературы, наблюдать смену течений, очень у нас быструю, но вначале правильную. Если брать общо, то можно заметить один закон для всех литератур всех времен: период более или менее реалистический – сменяется периодом романтизма; и этот, в свою очередь, новым, опять реалистическим». Она отметила и страшное понижение духовно-морального уровня молодых советских литераторов. Выпады ее против Маяковского и Есенина возмутили М. Цветаеву, М. Слонима и Д. Святополк-Мирского. Будущая русская

литература виделась ей в 20-е гг. только как продолжение литературы изгнанников.

Гиппиус во всем противопоставляла европейскую и русскую литературу советской и в ответ на вызов революции гиперболизировала *миссионерское* начало русской эмиграции. Здесь, впрочем, она развивала свою давнюю концепцию о призвании тех, кого называли «декадентами»: как прежде они не принимали царской России во имя «правды» доступных им духовных откровений, так не приняли они и советской России. Она убеждала беженцев, что падшая, бесоодержимая страна пойдет путем восхождения, и залог его – горький опыт эмиграции. Но затем она заявила, что и эмиграция *не состоялась*, как не состоялись в России христианство, Возрождение, монархия и революция.

«Живые лица» (Прага, 1925) – воспоминания о литераторах-современниках. Эти портреты созданы по памяти: «Мой лунный друг. О Блоке», «Одержимый. О Брюсове», «Задумчивый странник. О Розанове», «Благоухание седин» (о Плещееве, Полонском, Майкове, Л. Толстом). Последний очерк в книге – «Маленький Анин домик» – размышления о фрейлине Вырубовой и Григории Распутине. Ничего настоящего, согласно ее позднему воззрению, не было в России: ни царя, ни Распутина, ни народа, ни интеллигенции, – картина полной духовной фрустрации. Завершает этот цикл литературных портретов книга «Дмитрий Мережковский», толкующая факты очень субъективно. Капризный субъективизм, нередко переходящий в личные выпады, многие рецензенты считали главным пороком Гиппиус-критика. Так, уже в условиях эмиграции В. Ходасевич после нападок А. Крайнего на его статьи, спрашивал: «...кого только не обличала Гиппиус на своем веку именно в этих самых *человеческих* заблуждениях и пороках? Пред лицом истины, ей открытой, кто только не оказывался ничтожен и пуст? Учила она и Фета, и Брюсова, и Белого, и Блока, и Бунина, и Сирина, и многих еще. Так что мне как-то даже и приятнее быть *человечески бездарным* с этими всеми ... за последние годы я (тоже не без огорчения) убедился в том, о чем меня многие предупреждали давно: с мнением и оценками З.Н. Гиппиус всерьез считаться нельзя, ибо они слишком легко меняются в связи с ее настроениями и с житейскими обстоятельствами».

Хлесткая и необоснованная критика вызывала протест многих писателей-эмигрантов. М. Вишняк, один из редакторов «Современных записок», отметил в своей мемуарной книге: «За ум и острое, жалящее перо Гиппиус сравнивали со змием и даже с вульгарной “змеей подколодной”. Гумилев называл ее “больной жемчужиной”. Ремизов – “вся в костях и пружинах, устройство сложное, но к живому человеку никак”. Петербургские иерархи

величали "белой дьяволицей". Даже друзья, сохранившие верность, – "ведьмой"...».

Приведем несколько ее отзывов: «Стихи Цветаевой – конечно, дело вкуса редакции, но на одной странице с моими – это узел, во всяком случае, бесспорное безвкушие...»; «Впечатление какой-то разряженности от алдановской беллетристики. <...> В слишком европейце Алданове есть жидковатость»; «Слишком русский Шмелев так густ, что ложка стоит, а глотать – иной раз и подавишься. Чувства меры не имеет никакого»; «Ив. Бунин ... дает кусок жизни и не только не дает смысла ее (кто мог его дать?), но он – в своих произведениях – и сам доселе не искал его и почти не позволял искать другим». Это можно было бы назвать эмоциональными крайностями писательской критики, если бы не было последовательной позицией, индивидуальным стилем поэтессы-критика, в молодости провозгласившей: «Люблю себя как Бога».

Зинаида Гиппиус завершает так называемое декадентство. По М. Бахтину, это снятие ответственности творчества как общественного действия, как *поступка*. Субъективизм этой критики – последовательный, открытый и принципиальный. В сущности, и прежде, и после революции Мережковские творили эстетическое убежище, «мостик в иное», что обернулось непониманием трагической реальности эпохи. Если Мережковский захвачен грандиозными культурологическими идеями, то Гиппиус основывается почти исключительно на собственном вкусе, дает волю прихотливым ассоциациям, не обременяя себя доводами, чем и загоняет «артистическую критику» в субъективизм.

Валерий Брюсов

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) был одним из самых заметных критиков Серебряного века, роль его в литературной борьбе 1900–1910-х гг. весьма значительна. Термин «символизм» впервые употреблен в России Брюсовым, составителем сборников «Русские символисты», а в журнале «Весы», редактируемом им же, была сформулирована эстетическая программа символизма. Брюсова вполне можно рассматривать как профессионального критика: он публиковал статьи около тридцати лет (с 1893 по 1924 г.) и соединял старших символистов-декадентов с младосимволистами. Но, в первую очередь, это критика субъективно-художническая: собственный творческий опыт дает поэту-критику право избегать пространных мотивировок. Преодолев в значительной мере субъективизм начального декадентства и обнаружив интерес к формальному анализу, он дал, одним из первых, обоснование модернизму. В конце жизни, обдумывая полное собрание своих сочине-

ний, он отвел критике пять томов. При жизни напечатал сборник литературных портретов «Далекие и близкие» (1912). Только в 1990 г. издана запланированная им книга «Среди стихов».

Поэт, считавшийся вождем символизма, был равнодушен к мистике и богоискательству. Создавая культ поэта, он сосредоточился на тайне мастерства, был непревзойденным мастером стиховедческого анализа и в рецензиях отдавал форме преимущественное внимание. Брюсов настаивал на элитарности критики: «Истолкователем художника может быть только мудрец». Доминирующая тема его статей – свобода творчества. Критика Брюсова – в значительной мере продолжение «эстетического сепаратизма» В. Боткина и А. Дружинина. Тем парадоксальнее было его позднее вступление в партию большевиков, после чего некоторые критики-эмигранты усомнились в принадлежности Брюсова к символистам. Так, Ф. Степун писал: «Валерия Брюсова причислить к символистам, конечно, невозможно. То, что Брюсов не был символистом, доказывается косвенно тем, что его наиболее способный ученик Гумилев первым подал знак борьбы против символистских туманов...». Однако Брюсов, вне всякого сомнения, – модернист.

Первый период творчества Брюсова – статьи грани 1890–1900-х гг. – это обоснование символизма и преодоление эстетики импрессионизма («Московские декаденты», «Наши декаденты»). Программный характер имели и ранние статьи «О искусстве» (1899), «Истины. Начала и намеки» (1901). Вопрос о природе искусства Брюсов решает тавтологически: это красота. Она бесполезна в житейском смысле, но касается отдаленных, божественных планов истории, человеческой мысли не доступных. В сущности, ранняя критика Брюсова завершает доктрину «чистого искусства», вернее, корректирует ее с позиции науки и искусства начала XX в. Есть ссылки на успехи психологии, указывающей, что красота – это наше отношение к предметам, что представление о красоте изменчиво. Признаком нового времени критик считает этический релятивизм, перерастающий в принцип относительности всех вероисповеданий.

Второй период критического творчества Брюсова (1904–1908) – редакторская работа поэта. Ранние поэтические сборники «Русские символисты» и альманах «Северные цветы» трансформировались в «Весы». Появившийся в Москве в 1904 г. этот журнал, редактируемый Брюсовым, воспринимался какое-то время как единственно серьезное периодическое издание символистов. Журнал, как было заявлено редактором, преследовал чисто художественные задачи. Издание открывала программная статья Брюсова «Ключи тайн» – критика утилитаризма в эстетике и обоснование собственно символистской платформы: «Современ-

ные художники куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери его “голубой тюрьмы” к вечной свободе». Искусство, понятое как «постижение мира иными, нерассудочными путями», есть то же, по мнению редактора, «что в других областях мы называем откровением». Это прорыв к истинной свободе, освобождение от земного. Идея мистической свободы родилась как гипербола в борьбе с утилитаристами. По складу личности Брюсов вовсе не был ни мистиком, ни иррационалистом, даже прославился позднее своей научной поэзией. Но творчество он ставил выше познания: ученые изобретают динамит, чтобы прорваться в неведомое, взорвать стену очевидности, поэты же куют ключи, которыми открываются двери в запредельное.

Особого внимания заслуживает редакторская статья «Священная жертва», провозгласившая программу модернистского жизнетворчества. Поэты должны сначала творить свою судьбу, затем переносить ее в книги. Это было теоретическое закрепление того модернистского «жизнетворчества», той бытовой театральности, о которой желчно отзывался Бунин как о всеобщей «ряженности». Новое искусство, конечно, могут творить лишь новые люди, однако религиозные проблемы в статье Брюсова отсутствуют, новое сознание мыслится как «расширенное» и обостренное художническое мировосприятие. Практически ее пафос означал неразличение искусства и бытового поведения, зрелищно-игровую «художественность» жизни поэта. Лирический герой, ставший виртуальным двойником автора, подчинял его жизнь, и это стало опознавательным моментом эпохи: появились «маги», «мистагоги», «петербургские демоны» и «московские аргонавты». Склонность к экзотике и другим формам расширения сознания практически приводила к путешествиям в экзотические страны (Бальмонт), наркомании (Брюсов, по сообщениям мемуаристов, употреблял кокаин для написания стихов) или алкоголю и донжуанским приключениям.

Публицистика Брюсова – момент перехода от «декаданса» (позднего мироотрицающего романтизма) к собственно модернизму. Об этом говорят опубликованные далее в «Весах» статьи, которые Брюсов посвятил предтечам символизма: «Поэзия Владимира Соловьева», «Ф.И. Тютчев». Расставание с импрессионизмом было важным моментом становления символизма. Брюсов написал вступительную статью к полному собранию сочинений Тютчева, в которой объявил поэта-предшественника крупнейшим импрессионистом: «Пушкин умел определять предметы по их существу; Тютчев стремился их определять по впечатлению, которое они производят в данный миг. Именно этот прием, ко-

торый теперь назвали импрессионистическим, и придает стихам Тютчева их своеобразное очарование, их магичность». Импрессионизм Тютчева, в отличие от фетовского, по мнению Брюсова, не внешнестилевой, а мировоззренческий. Тютчеву приписана поэтизация зла и гибели («Цицерону»), поэт будто бы влекло все роковое, ночное, он был загипнотизирован тайной смерти и небытия. Найдя предмодернистские мотивы у мастера философской лирики, критик назвал его певцом тайны инобытия. В стихах Фета, говорит критик, импрессионизм откровенный, броский, но он выражает дуализм мировосприятия, проявление романтического двоемирия. Тютчев не удовлетворяется неслиянностью, его двоемирие – момент поиска единства в Боге. В числе главных предтеч символизма Брюсов назвал и Вл. Соловьева, хотя знал, что поэт-философ отмежевался от нового направления. Приписав Тютчеву и Соловьеву «магический импрессионизм», Брюсов нашел великих предшественников, но он, в сущности, отождествлял понятие «импрессионизм» с символизмом.

Программа раннего символизма – отстаивание свободы творчества и самодостаточность эстетического мироотношения. В ситуации кризиса веры панэстетизм символистов играл компенсаторную роль: так пытались восстановить целостность миропонимания. Брюсов был индифферентен к религиозным вопросам, хотя и уверял, что дело искусства – коснуться миров иных. Неизбежным следствием этого было замыкание на собственно эстетических задачах, а затем и поворот к формальной стороне искусства слова. Статьи «мэтра символизма» – это позиция учителя, заранее знающего пути литературы. Впрочем, в откликах и обзорах Брюсов прибегает к ставшей обязательной для символизма стилистике, за которой стояло учение о трансцендентном. Так, в рецензии на сборник Бальмонта «Будем как солнце» он патетически восклицает, прибегая к чужой стилистике: «Еще не скоро осуществится то, в чем ныне нам дается обетование. Еще опять замрут и засохнут ожившие было в нас цветы мистического созерцания. Еще не раз человечество вернется всеми помыслами к ближайшему, к земному. <...> Бальмонт прежде всего “новый человек”; в нем новая душа, новые страсти, идеалы, чаяния...». Однако уже в статьях 1900-х гг. преобладает интерес к форме. Истинный поэт, по Брюсову, должен изучать свое ремесло, знать законы построения хорошего произведения. Итоги размышлений на эту тему он изложил в статье «Ремесло поэта»: «Едва ли надобно разьяснять, что каждое искусство имеет две стороны: творческую и техническую. Способность к художественному творчеству есть прирожденный дар, как красота лица или сильный голос; эту способность можно и должно развивать, но приобрести ее никакими стараниями, никаким

учением нельзя». С одной стороны, это романтическое понимание таланта как дара небес, с другой – предлагается рациональное изучение техники версификации. В конце своего творческого пути, в 1918 г., Брюсов опубликовал книгу «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912 – 1918 гг.)». Книга созвучна поискам формальной школы, уже сложившейся к этому времени.

Позднее Гумилев в «Аполлоне» отозвался так: «История «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле». В первом номере газеты «Речь» за 1908 г. А. Вергежский в обзоре современных журналов писал: «Стихи и художественная проза занимают в “Весях” второе место, а впереди стоит критика. Блестящие, своеобразные оценки новых книг, интересные обзоры западной литературы, которые пишутся западными же писателями, – вот где главная заслуга и ценность “Весов”».» Здесь чувствуется, что В. Брюсов не только поэт, но и библиофил⁵. Петербургским «неохристианам» группа Брюсова противопоставила свою чисто литературную ориентацию, отвергая двойственность «Нового пути», совмещавшего религиозно-философские и эстетические задачи. Однако после исчезновения «Нового пути» началось активное сотрудничество Мережковских в «Весях», и в 1906–1908 гг. журнал Брюсова объединял все группы символистов. Для «литературных битв» редактор пригласил А. Белого, которому была отведена область теории символизма. Белый занял место В. Иванова, увлеченного идеей мифотворчества, противоречившей установкам Брюсова. Журнал ориентировался на традиции западноевропейских модернистских изданий, имел небольшой объем, что отличало его от привычного «толстого» российского журнала. «Брюсовские “Весы” совершили революционный переворот в русской критике в “открытии краткости”, противопоставляя меткие, пунктирные рецензии “статьям-левиафанам” прошлых лет», – отметил Д.Е. Максимов в книге «Поэзия и проза А. Блока» (Л., 1975).

Стиль Брюсова-полемиста проявился в споре с основным конкурентом «Весов» – журналом «Золотое руно». В. Брюсов убеждал читателей, что этому изданию в литературном мире нет места, так как оно лишь дублирует, притом в худшем варианте, «Весы»: «“Золотому руно” не за что бороться. Его путь – это тот, который в течение тридцати лет проторяли французские поэты и который вот уже более десяти лет ведут их русские сотоварищи. Все те мысли, которые разделяет “Золотое руно”, были в свое время твердо обоснованы в “Северном вестнике”, в “Мире искусства”, в “Весях”». Г. Чулков в своих мемуарах уверял, что В. Брюсов «больше всего был озабочен тем, чтобы построить литературную

фалангу так, как ему казалось это исторически нужным», поэтому и шел на крайнее обострение.

Поскольку идея «религиозной общественности» была Брюсову чужда, в 1906 г. наметилось разделение двух школ: выделились индивидуалистическая школа В. Брюсова и «соборная» (только по названию) – В. Иванова. Мистический анархизм вызвал целую критическую кампанию. Первым откликом была статья В. Брюсова «Вехи. V. Факелы». Он обыграл ситуацию в стиле анекдота. А. Белый, З. Гиппиус и немного позже Эллис высмеяли «мистиков-анархистов», в число которых некоторое время входил и Блок.

Третий период деятельности Брюсова-критика (1908–1917, после закрытия журнала «Весы») – время полемики о символизме и реализме. Лучшие статьи этого периода: «Новые течения в русской поэзии», «Александр Блок», «Игорь Северянин». В полемике о символизме Брюсов оказался оппонентом В. Иванова и Блока, его статья «О “речи рабочей” в защиту поэзии» была опубликована вслед за ними (дискуссия публиковалась в журнале «Аполлон» в 1910 г.). Брюсов отверг их главный тезис – мысль о том, что символизм представляет собою нечто большее, чем искусство, т. е. жизнестроение. По его мнению, «символизм хотел быть и всегда был только искусством», и Блок виновен в измене поэзии. Искусство для Брюсова «автономно, у него свой метод и свои задачи», и поэт-критик отказался подчинять его любым внешним целям, в том числе религиозным: «Быть теургом, разумеется, дело очень и очень недурное. Но почему же из этого следует, что быть поэтом – дело зазорное?». С резким возражением Брюсову выступил А. Белый, принявший сторону Блока и В. Иванова и утверждавший, что сам Брюсов изменил прежним принципам, ранним заветам символизма.

Полемике с реалистами Брюсов начал еще раньше, статьями и рецензиями в журналах «Северные цветы» и «Русская мысль», затем печатал в «Весах» регулярные обзоры «Сборников товарищества “Знание”», но постепенно тон неприятия сменялся более дружелюбным вниманием. Тем не менее, развитие искусства в 1910-е гг. он связывал только с модернизмом. Об этом говорят обзорные статьи: «Сегодняшний день русской поэзии», «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии». Примечателен его отзыв о лирике Бунина: он говорит об ограниченности дарования, слабости философской мысли Бунина и резюмирует: «если можно так выразиться, это – ветхозаветный стих. Вся метрическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения К. Бальмонта, открытия А. Белого, искания А. Блока) прошла мимо Бунина».

Циклы статей о современной поэзии собраны в его книге «Среди стихов» (1912). Из года в год Брюсов печатал обзор «Новые течения в русской поэзии». Наиболее интересны в книге «Далекие и близкие» литературные портреты Бальмонта, Блока, З. Гиппиус, Ф. Сологуба. Брюсов доказывал, что путь Блока – отход от «блоковщины», ранней соловьевской мистики: «Это – путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. <...> над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры он переходит к скептическому пессимизму». Резюмируя довольно расплывчато: «Блок занимает вполне определенное положение», критик выше него поставил Мережковского.

Формалистические тенденции, а также «вождизм» Брюсова, не терпевшего чужой независимости, были причиной неприятия поэзии Блока, Бальмонта, Цветаевой. Рядом с ними он выступает как Сальери, порицающий моцартианское импровизаторство. Поэзию Ахматовой он не разглядел в силу общего неприятия акмеизма («Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время, – тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово»). В лирике Ахматовой поэт-критик видел, как и во всей молодой поэзии, роковую оторванность от жизни: «...есть певучие строфы г-жи Ахматовой; но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются...» («Новые течения русской поэзии. Акмеисты»). Обвинение в оторванности от жизни он предъявил стихам Мандельштама и Цветаевой.

Отношение Брюсова к футуризму, напротив, было комплиментарным. Он написал хвалебную статью о сборнике Игоря Северянина «Громокипящий кубок», сразу выделил в положительном смысле и кубофутуризм. В год бурного дебюта футуристов критик опубликовал статью «Новые течения русской поэзии. Футуристы» (Русская мысль. 1913. № 3), где повторил свою восторженную оценку: «...Петербургским футуристам посчастливилось: среди них оказался поэт с дарованием, бесспорно, выдающимся: Игорь Северянин. <...> Дар певучего стиха, дар тонкой иронии, находчивость в выборе образов – слишком подкупают в стихотворениях Игоря Северянина, и мы невольны как бы не замечаем в них приемов и принципов футуризма». Даром угадывать рост поэта по первой книжке Брюсов не обладал. Пути искусства он связывал с успехами технической цивилизации и потому объявил эска-

пады футуристов соответствующими духу эпохи. От этого репутация его как безупречного ценителя поэзии в глазах многих почитателей была подорвана.

Последний период его творчества (1917 – 1924) – время сотрудничества с большевиками. В статье «Свобода слова» (Весы. 1905. №11) Брюсов выступил с критикой ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература»: «коран социал-демократии» символистам так же чужд, как и «коран самодержавия». Тем невероятнее показалось современникам его вступление в партию большевиков в 1920 г. Настроение его можно было назвать анархическим («Ломать – я буду с вами! строить – нет!»). Конформизм «мэтра» высокой поэзии проявился в его поощрительных отзывах о колченогих стихах литераторов из Пролеткульта (ст. «Пролетарская поэзия»). В статье 1920 г. «Смысл современной поэзии» он говорит уже на марксистском жаргоне и, в сущности, расправляется не только с символизмом, но и со всей старой культурой. Брюсов читал пролеткультовцам лекции по теории стиха, выступил наставником ранней советской литературы, чем и заслужил высокую оценку в советской публицистике: вплоть до 60-х гг. его ставили выше Блока.

Критическое наследие Брюсова отражает момент перехода от «декаданса» к собственно модернизму. Символизм сложился как религиозно-эстетическая утопия (идея преображения жизни духовным порывом), как идеология гармонизации действительности. Брюсов же, безразличный к идеям «религиозной общественности», направил течение по пути панэстетизма, что и привело к расколу символизма. Интерес «мэтра» стиха к формально-вещественной стороне поэзии подготовил формальные искания А. Белого и Н. Гумилева, а брюсовский урбанизм стимулировал искусство цивилизации – футуризм.

Ведущим теоретиком «младосимволизма», второй волны неоромантизма, в начале века был признан Вячеслав Иванов. Блестящий филолог, по оценкам современников, Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) был романтиком, повернувшимся к классицизму, он сделал многое для отыскания древнейших корней символистского миропонимания. Особенно значительна его трактовка Достоевского как мастера романа-трагедии и современного романа как метаморфозы эллинской трагедии. Эволюцию его взглядов отражает теоретическая трилогия – книги «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1917).

Важным моментом в эволюции символизма была борьба с декадентским индивидуализмом. Это тема цикла статей В. Иванова «Кризис индивидуа-

лизма». Он выдвинул идеал соборного искусства, погружения поэта в стихию народного мифотворчества, предполагалось даже устраивать всенародные площадные «песнеплясы». Ретроспективная утопия эта была обороной против духа цивилизационного модернизма, уничтожающего не только национальную самобытность литературы, но и цельность мироотношения. Далее идея соборности заставила поэта принять сформулированный Георгием Чулковым принцип мистического анархизма: «Течение символизма естественно окрашивается в цвета мистического анархизма, будучи пронизано лучом соборности» («О неприятии мира»). В одном из писем Брюсову Иванов указал на точку их расхождения – отношение к мифу: «Мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите – мифотворчество...». Здесь программная установка второй волны символизма выражена с редкой для Иванова прямоотой: категория ответственности снята, мифотворческое искусство не ищет критериев во внешней реальности. Тем не менее, В. Иванов прокламировал мистическую сверхреальность: «от реального – к реальнейшему», под последним подразумевалась сокровенная (гностическая) сущность явлений. К началу 1910-х гг. младосимволисты размежевались на группы: В. Иванов отделился со своей идеей «соборности», из которой родился высмеиваемый «весовцами» мистический анархизм, отдельную линию вел А. Белый, проповедовавший «символизм ясновидения», Блок оказался вне этих групп, говорил о сближении реалистов и символистов.

Идея соборного искусства говорит о сложном отношении «Вячеслава Великолепного» к Ницше, в ком реальный, современный народ, равно как и христиане, вызывали отвращение («Не любовь к ближнему советую я вам – я советую вам любовь к дальнему»). Так и преображенный народ Иванова – плод романтической любви к «дальнему». Защитив в Германии диссертацию, В. Иванов стал на родине главным популяризатором Ницше, однако идея сверхчеловека, индивидуализм его не увлекли. Ранние статьи на эту тему: «Ницше и Дионис», «О веселом ремесле и умном веселии», «Вагнер и дионисово действие». Драматичной оказалась судьба главных теоретических трудов В. Иванова, развивавших мотивы ранней книги Ницше «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Весь тираж монографии «Эллинская религия страдающего бога» (1914) уничтожил пожар, а вторая – «Дионис и праднионисийство» была напечатана в 1923 г. в Баку, куда петербургский «мистагог» переехал жить и откуда эмигрировал в Ита-

лию. В древних «прадионисийских» мистериях поэт усматривал «рассветные сны» христианства – мотив страдания Бога за мир.

Большое значение поэт-критик придавал театру, однако символистский театр явно не получился, не стал влиятельным общекультурным явлением. О театре В. Иванов говорит в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего», это идея театра как повторения далекого прошлого. В древности В. Иванову виделась нераздельность жизни и мифа-слова. Надо было перенести это в современность: «Кто не хочет петь мировую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть, но жить отъединенным не может». Возвращая не только давнюю мифологическую память, но и веру в силу слова-заклинания, поэт-теург формирует из обывательской массы творящий народ, ибо нет народа без мифа. Поэтому вопрос о целях и природе творчества в статьях В. Иванова всегда на первом месте. Надо напомнить мнение М. Бахтина о высоко ценимом им теоретике В. Иванове: «Его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур». От травмирующих встреч с современностью теоретик-мифотворец бежал всю жизнь, но оказалось: уклониться от мировой трагедии нельзя даже в Ватикане.

Охарактеризовать философию Иванова как целое довольно трудно: для него, как и для многих литераторов Серебряного века, характерно совмещение несовместимых начал. В. Рудич, комментатор 4-томного собрания сочинений Иванова, отмечает, что его «платонизм совместился с реализмом и онтологизмом августиновской традиции и окрасился психологическим пафосом немецких романтиков». Но все это подчинено *богоискательской* трактовке христианства, как зрелой и синтетической религии, сформировавшейся из более простого язычества. Как выразился богослов Г. Флоровский, у В. Иванова «религиозная жажда удовлетворялась эстетическими подделками», этика поглощена эстетикой, вера – игрой. Поэт боролся с моральным релятивизмом, однако, как заметил Л. Шестов, в своем интеллектуальном нарциссизме заменял трагедию игровым дистанцированием от жизни.

Теория символа занимает центральное место в эстетике Иванова, и здесь он примыкает к учению В. Соловьева о всеединстве. Символы создает народ, ибо в символе «упакован» древний миф, универсальный духовный опыт, оттого символ и отличается «бездонностью», не может быть выражен никакими конечными высказываниями. Расшифровывать символы – значит «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей»; «рост мифа из символа» – это обратный путь «к родникам былого». На этом пути, полагал поэт-теоретик, преодолевается декадентский индивидуализм и «утонченная

прелесть *цветущего тления*». О символистах-теургах он говорит как о творцах национального будущего: «Истинный символизм должен примирить Поэта и чернь в большом, всенародном искусстве. Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое». Т. е. символистское творчество, понятое как возрождение магии, – это путь по забытым следам, назад, к цельности мировосприятия народа-младенца. Прорывающийся к этому наследию поэт искупает свою роковую отделенность от народного хора. Настоящее искусство понимается здесь как величайшее из возможных *волхвований* – как восстановление народа. «Учителяствуя музыкой и мифом», поэт преодолевает кризис культуры, – такова ведущая мысль статей «Поэт и чернь», «Кризис индивидуализма». С современной точки зрения, критик предлагал выход, изблещавший его как носителя утопии возврата в золотой век. По существу, реальной современной России в стихах и статьях Иванова нет.

В отличие от других неоромантиков, Вяч. Иванов как будто не чуждался принципов мимесиса, но понимал подражание природе по-соловьевски, на неоплатонический лад. Реальность земная ему виделась как покров, сквозь который мерцает высшая реальность. Отсюда – лозунг *«от реального – к реальнейшему»*: «...реалистический символизм – келейное искусство тайновидения и религиозного действия за мир» («Две стихии в современном символизме»). Против этого «кейного» завета возразил Блок, чем вызвал ответную полемику. Символизм Иванов толковал расширительно: «Данте – символист. Что же это значит в смысле самоопределения русской символической школы? Это значит, что мы упраздняем себя как школу. Упраздняем не потому, чтобы от чего-либо отрекались и думали ступить на новый путь: напротив, мы остаемся вполне верными себе и раз начатой деятельности. Но секты мы не хотим; исповедание же наше – соборно». А. Белый расценил эти положения Иванова как «риторические, только риторические»: «Религиозный реализм Иванова является для нас, символистов, попыткой повернуть область теоретических исследований в область грез или, что еще хуже, из грезы сделать новую догматику, еще более узкую, нежели догматики реализма и марксизма. <...> мы впадаем в догматическое сектанство» (Белый. А. «Символизм и современное русское искусство»). Сходным образом оценил теоретизирование филолога-символиста С. Булгаков: «соборность» Иванова не имеет отношения к православной традиции соборности и подменяет ее декадентским эстетизмом.

Так или иначе, В. Иванов не считал борьбу с реализмом стратегической линией символистской критики. Здесь он придерживался соловьев-

ской идеи воссоединения эстетических течений. Творческое состояние понималось как постижение трансцендентного, и в этом опознается принцип двоемирия – основа романтической эстетики. Об этом говорил еще П.Б. Шелли: «Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество». Все природное должно быть озарено творческим порывом. Это означает, что художник, как бы «зачерпнув» трансцендентного, *нисходит* в нижний уровень бытия, чтобы увлечь его ввысь. Здесь просматривается гностическая установка, согласно которой мир сам по себе гадок или не заслуживает интереса, а смысл жизни – в прорыве к божественной полноте бытия (Плероме). «Восхождение» – это эзотерическая практика, а «нисхождение» – всего лишь припоминание акта озарения и оформление его в письме. У В. Иванова обе фазы («восхождение-нисхождение») гармонизированы, тогда как А. Белый уже сделал крен в инструментально-формальную сторону.

В 1910 г. развернулась дискуссия о состоянии русского символизма. Позиция В. Иванова в этой полемике выражена в статьях «Две стихии в современном символизме», «Заветы символизма», «Мысли о символизме». В них реализована его концепция общего кризиса культуры и оценка современного искусства: «Кризис индивидуализма», «Мысли о поэзии», «Религиозное дело Владимира Соловьева», «Старая или новая вера?». По В. Иванову, и Пушкин, и Гоголь, и Достоевский – себя не опознавшие гении. Россия вообще – поразительно оригинальная страна, но ей всегда не хватало самосознания, так как сознание ее – соборно-хоровое, дорефлективное. Из долгих раздумий над соборно-синтетическим и индивидуальным творчеством и родилась идея романа-трагедии («Достоевский и роман-трагедия»), повлиявшая на бахтинскую концепцию полифонического романа: «Толстой поставил себя зеркалом перед миром, и все, что входит в зеркало, входит в него: так хочет он наполниться миром, взять его в себя»; «Иной путь Достоевского ... выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни: ему нужно не наполниться, а потеряться. <...> Трагедия Достоевского разыгрывается между человеком и Богом ... вследствие слепоты оторванного от Бога человеческого познания возникает трагедия жизни. <...> В новой истории трагедия почти отрывается от своих религиозных основ и потому падает...». Основная тема Достоевского, по Иванову, – духовное выздоровление, и в этом он – наставник наш. И в этой работе, самой перспективной в его наследии, отправляясь от проблемы трансцендентального, поэт-филолог приходит к главенству эстетического, погружается в анализ формы романа-трагедии.

Таким образом, «реалистический символизм» и «соборность» – ключевые понятия эстетической доктрины поэта. С рецензиями на новейшие произведения В. Иванов выступал сравнительно редко, как правило, это были отклики на книги символистов. В сборнике «Родное и вселенское» обращает на себя внимание его отзыв о романе А. Белого «Петербург». Критик уловил рубежный характер произведения, ощущение изжившего себя поколения и завершившейся культуры: «Современная культура должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога, с надписью на плитах: “Ужас”. – этого порога, с которого властительно срывает завесу, обнажая тайники утонченного сознания эпохи, утратившей веру в Бога, – русский поэт метафизического Ужаса».

«Очарование отраженных культур» (выражение Бердяева) сделало Иванова больше теоретиком и пропагандистом, чем первооткрывателем в искусстве. Желание преодолеть условную природу искусства, придать ему онтологический статус – эта неоклассицистическая тенденция предвещала акмеизм. Руководимая И. Анненским и В. Ивановым Академия стиха подготовила Цех поэтов. Вячеслав Иванов искал сближения с реальностью, но понимал ее идеалистически: реальнейшим слоем бытия был для него запредельный, коснуться которого можно лишь в творческом экстазе. Идея духовного преображения мира объясняет его отношение к социальной революции («Наш язык», «Макиавеллизм и мазохизм», «Революция и народное самоопределение»).

Таким образом, мифотворческое теоретизирование В. Иванова основано на отвлеченно-утопических предпосылках. Исторически убедителен и конкретен он в «Переписке из двух углов» (с М. Гершензоном, 1920 г.). Впрочем, и здесь поэт-теоретик говорит о религиозно-мистической подоснове истории, о судьбах гуманизма в эпохи социальных катастроф, ведет спор об историзме-морализме (внесении в исторические суждения духовно-моральных идеалов) и историзме-эстетизме (оправдании жизни творчеством). Творческий путь В. Иванова – это цепь увлечений и отречений, как бы перебор позиций в границах неоромантизма. Н. Бердяев, когда-то, в период «башни», друживший с поэтом-филологом, в конце жизни отозвался о нем резко неприязненно: «Он был всем: консерватором и анархистом, националистом и коммунистом, он стал фашистом в Италии, был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозной ортодоксии, мистиком и позитивным ученым». Здесь есть некоторое «сгущение красок», тем не менее, нарисован типовой портрет символиста-богоискателя. Сам же поэт-теоретик в конце жизни сохранил веру в память-культуру, в восхождение и просветление человечества. Трагическим оптимизмом полны его «Зимние сонеты» и

«Римский дневник 1944 года», ставший основой последнего сборника стихов «Свет вечерний» (опубликован посмертно, в 1962 г.) О цельности мировоззрения Вяч. Иванова можно говорить лишь предположительно. Однако панэстетизм и игровое понимание истории, прежде не позволявшие осмыслить трагедию родины, ушли в прошлое, ясность понимания как определенность душевного состояния – сильная сторона позднего творчества поэта. Но с возвращением к поэтическому творчеству исчез интерес к опережающему теоретизированию.

Александр Блок

Литературно-критическое творчество Александра Александровича Блока (1880–1921) не было по достоинству оценено современниками. Символисты считали его слабым аналитиком, слишком эмоциональным, не умевшим систематизировать свои взгляды. Ему, действительно, не давались обзорные статьи, он чувствовал отвращение к абстрактно-теоретическим трактатам («Я не хочу теорий ... они сбоку»). Конечно, Блок-поэт «лучше», интереснее Блока-публициста, но нет серьезных оснований считать, что, печатая статьи, он «ронял себя» как поэта. Оценки и наблюдения Блока оказались более надежными и долговечными, чем у его оппонентов. Д. Максимов, автор книги «Поэзия и проза Ал. Блока», заметил: «в прозе Блока, в отличие от его стихов, “личная тема” формально отсутствует, но все темы звучат лично и лирически». Блок резко избирателен в рецензировании: он опубликовал больше ста рецензий, но на сочинения среднего уровня откликнулся неохотно. Раздражал символистов и блоковский интерес к социальным проблемам, здесь они усматривали его зависимость от «чужих». Пройдя «распутья», Блок требовал от писателей духовной трезвости и «служения». Теорию Вяч. Иванова Блок назвал «лирической философией», можно считать это и автоаттестацией: основные статьи Блока в жанровом отношении – лирико-субъективные портреты.

С современной точки зрения, Блок – публицист, скорее завершающий символизм, чем «преодолевающий» его. Он предстает не эклектиком, а человеком сложного мировосприятия, обнаружилась полигенетичность не только его образов, но и идей. Во-первых, в прозе Блока видна традиция импрессионистской критики: за малым исключением, все это – лирический дневник читателя. Это тип критики «артистической»: публицист не доказывает и не объясняет, а заражает своими эмоциями; условно-образный язык в его статьях преобладает над понятийным, интуиция нередко заменяет логику и, надо сказать, в обосновании оценок он не силен. Но поэт чувствовал ограниченность критики

«сиюминутного отзыва», и в мир философских идей входил через соловьевский неоплатонизм. Наконец, этот соловьевский идеализм, фундамент символизма, у него корректируется началами «органической» критики, что и привело его к циклической историософии. В отличие от Соловьева, Блок не искал системы цельного знания.

Поэтическое и критико-публицистическое творчество Блока соединялось по принципу дополнительности: статьи и рецензии он публиковал в «лирические паузы», максимальной продуктивности в стихах соответствовала минимализация критических выступлений. Больше всего статей он написал во второй, «скептический», период, названный им «антитезисом». Концептуальные статьи его имеют параллель в стихах. «Теургическим» статьям («Поэзия заговоров и заклинаний», «Краски и слова» и «Безвременье») соответствуют стихотворения «Русь» и «Осенняя воля»; циклу «Страшный мир» – статьи «О лирике», «Памяти Врубеля», «Стихия и культура»; поэмы «Двенадцать» и «Скифы» окружены статьями «Крушение гуманизма», «О назначении поэта», «Интеллигенция и революция». Средний период творчества Блока, наиболее плодотворный критически, – это полемика о современности: «О реалистах», «О лирике», «О театре», «Литературные итоги 1907 года», «Письма о поэзии», «Вопросы, вопросы и вопросы». В разгар дискуссии 1910 г. он опубликовал в «Аполлоне» (№ 8) статью «О современном состоянии русского символизма». Позиция Блока в этой полемике не была понята даже символистами, его взгляд на литературную современность не был однозначным, в отличие от Брюсова или В. Иванова.

Традиция органической критики видна в статьях «Душа писателя» и «Судьба Аполлона Григорьева». Категория «пути» (роста) – осмысление посылок, высказанной любимым им А. Григорьевым. Блок отмечает: «Писатель – растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, – так и душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души» («Душа писателя»). Это не случайно оброненная метафора, а ключ к пониманию его центральной идеи, характеризующей не только художников, но и народы, государства, культуры. Путь, «рост души» проходят и литературные направления, у них, равно как и у великих национальных культур, есть время рождения, расцвета и угасания. Поэтому Блок яснее других видел односторонность символизма.

В связи с пятидесятилетием со дня смерти Аполлона Григорьева поэт написал большую вступительную статью к им самим составленному сборнику сочинений «почвенника». По замечанию В. Жирмунского,

статья «Судьба Аполлона Григорьева» написана очень лично и характеризует больше мировоззрение самого Блока. На взгляд Блока, контрастный, смятенный А. Григорьев – лучший выразитель русской души, которую «пора перестать прозевывать». Человек «не смеющейся эпохи» (как и Добролюбов), Григорьев не был склонен ни к утопически-прогрессистскому теоретизированию, ни к ироническому отстранению от русской истории, жизнь он видел в трагико-лирическом свете, но его мироощущение, предвещающее символизм, не было понято современниками. В неслышанности этой Блок усматривал закон циклической смены поколений и, по другому поводу, высказался так: «Произведение искусства оживет в следующем поколении, пройдя, как ему всегда полагается, через мертвую полосу нескольких ближайших поколений, которые откажут ему в понимании». Поставив Григорьева выше Белинского, Блок высказал свое понимание хорошей критики: не партийно-пристрастная публицистика, а сотворчество, искреннее самовыражение.

Как и все символисты, Блок негативно оценил отзывы Белинского, Чернышевского и Добролюбова о Григорьеве: «Белинский, служака исправный, торопливо клеймил своим штемпелем все, что являлось на свет божий. Весьма торопливо был припечатан и Аполлон Григорьев. <...> русское воззрение успело расшатать некоторые догматы интеллигентской религии, и Белинский уже не всем кажется лицом неприкосновенным». Линию Лермонтова, Гоголя прервали, по Блоку, Белинский и его последователи, далекие от стихии-музыки, хранителями подлинной культуры были Достоевский, А. Григорьев, Фет. В символизме эта линия возрождается, и А. Григорьев понят, таким образом, как предтеча Ницше и символизма. Сочувственно, как характеристику своего собственного поколения, цитирует Блок запись Григорьева: «Мы люди такого далекого будущего, которое купится еще долгим, долгим процессом. Околеем мы бесславно, без битвы, – а между тем мы одни видим смутную настоящую цель».

Блок высоко оценил сосредоточенность Григорьева на «вопросе о нашей умственной и нравственной самостоятельности»: и отдельный человек, и народ-художник могут не успеть развиваться до самостоятельного миропонимания («Судьба Григорьева повернулась не так, как могла бы повернуться, – это бывает часто...»). У Григорьева еще нет мотива вырождения культуры, очевидно, Блок унаследовал его от К. Леонтьева и других, хотя леонтьевский «классицизм» (желание сохранить, хоть на время, «цветущую сложность») поэту чужд. По Блоку, за «красивые уюты» сложной культуры цепляется только «интеллигент», но не «артист». Примечательна антитеза: «тот интеллигент, который сидел в Григорьеве, так и не был побежден до конца Григорьевым-поэтом». «Ин-

теллигент» – пленник тепличной культуры, «поэт» же уходит от этого в цыганщину, стихию-жизнь предпочитает «высокой культуре». Таким образом, в финале статьи о Григорьеве поэт обнажает оппозицию «стихия/культура», самую важную для его философствования. Русское чувство – непобедимость хаоса – Григорьев нес в себе, по Блоку, как никто из его современников. Вот эту сопримродность, которую имел в своей душе А. Григорьев, русская интеллигенция, ведомая ложными вождями, никогда не понимала. Григорьев противостоит общему потоку «интеллигентской» продукции, лишенной подлинного артистизма.

Далее в статьях «Герцен и Гейне», «О назначении поэта» Блок говорит, что усилиями учеников Белинского насаждались начала потребительски-рассудочной и нетворческой цивилизации, теряющей связь со стихийной основой живой культуры. Конечно, в этом нельзя не заметить дух аристократически-индивидуалистического бунтарства, за который Блок любил Ницше. Об этом писал критик Эллис в своей книге «Русские символисты»: «Этот аристократический индивидуализм является самым горячим и самым ярким заветом всех без исключения основателей и первых поборников символизма, нашедшего самого крайнего и самого прекрасного выразителя в лице Фридриха Ницше». Однако финал пути Блока, его «скифство», говорит о преодолении индивидуализма.

Мотив стихии сближает Блока с авангардом; примечательно, что, отвергнув акмеизм, он с интересом отнесся к футуризму. Правда, культ машины ему совершенно чужд, и в стихах Хлебникова и Маяковского его могла увлечь, пожалуй, лишь поэтизация хаоса, разрушения старого. Он возразил Маяковскому, призывавшему разрушать музеи, нетворческое («безмузыкальное») варварство его отталкивало. Синоним стихии в публицистике Блока – музыка. Этот образ-символ означает волю к жизни и дух цельности, это и «мировая душа»: «Музыка дышит, где хочет, – в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде». Традиционное противопоставление культуры и стихии, по мнению Блока, не верно: «Стихии не посягают на подлинную культуру: они обрушиваются лишь на тех, кто ей изменил». Внутренне омертвелую культуру спасти нельзя ни в каких музеях, а цивилизация – окаменелая, безмузыкальная культура. Так начинают звучать в публицистике Блока руссоистские мотивы. Сошлемся здесь на мнение Д. Максимова: «Согласно взглядам Блока, сформулированным в последний период его жизни, “цивилизация” – это культура, пережившая свою творческую молодость, одряхлевшая превратившаяся из живого организма в мертвый механизм ... это бессмысленный практицизм, своекорыстие, продажная пресса ... проявление разъедающей иронии, мелкого

эстетства, беспринципности, безыдейности в искусстве...» («Поэзия и проза Ал. Блока»). Несомненно, современный цивилизационный масскульт не мог вызвать одобрения поэта.

Негативно отнесся Блок и к излюбленному средству романтиков – к иронии. В статье 1908 г. «Ирония» он говорит о «разлагающем смехе», об эпидемии всеядной иронии, превращающейся в «падающую иронию гибели». Всеохватная интеллигентская ирония, неотъемлемое качество модернизма, превращается, по мысли Блока, в самоотрицание жизни: «И все мы, современные поэты, – у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Тою безмерною влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых». Это негативное отношение к романтической иронии говорит о приверженности поэта к органической культурологии: преобладание иронии – знак близкого конца утонченной культуры. Главное же, что он понял: в модернистском сознании ирония замещает трагедию и эпос, исключает активное участие в жизненной драме. Еще иенские романтики говорили о «шутовстве истории», Блок этот уход из истории не принял, однако в 1908 г. не указал и выхода из тупика авторонии. Выход этот позднее обнаружился в катастрофическом циклизме: грозная стихия сметет поколение тепличных ироников, и – всё с начала («вечное возвращение», по Ницше). Люди последней фазы европейской культуры лишены исторической проекции, эпического самосознания: «ведут хороводы – на краю вулкана».

Таким образом, господство иронии для Блока – знак безжизненной культуры, лишенной музыкально-волевого начала: на место героического эпоса молодых культур приходит ирония: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним». В этом аспекте интересно сопоставить позиции Блока и М. Булгакова: для Блока ироническое отношение к революции немислимо, неразличение балагана и трагедии стало темой драмы «Балаганчик». Блок считал, что к всеядной иронии интеллигентов ведет разложение наследия Возрождения: «дух цельности, дух музыки покинул их», теперь оживить одряхлевшую европейскую культуру могут только варварские народы и массы («Крушение гуманизма»). Органическая культурология породила мотив «скифства», дальше эта доктрина развивалась как евразийство. Евразийцы охотно ссылались на Блока, считали его мировоззрение «своим», идеализируя степных кочевников, столь же негативно относились к самоцельному иронизированию.

Сложным оказалось отношение Блока к наследию Вл. Соловьева. Даже отходя от мистицизма, он сохранил благоговейное отношение к этому по-

эту и мыслителю, о чем свидетельствуют статьи «Рыцарь-монах» (1911) и «Владимир Соловьев и наши дни» (1920). Во всех литературных портретах поэт сначала набрасывает эскиз-портрет и пунктир пути и только тогда переходит к частностям. Для Блока важен Соловьев-человек, и он спорит с публицистами-истолкователями наследия философа: «Ни один стан публицистов не примет Соловьева без оговорок <...> Вл. Соловьев – критик? Он не заметил Ницше, он односторонне оценил Пушкина и Лермонтова. Вл. Соловьев – поэт? И здесь приходится уделить ему небольшое место, если смотреть на него как на “чистого” художника. Остается Вл. Соловьев – человек. <...> Я сделал выбор из худшего, что говорят и думают о Вл. Соловьеве. Образ крупного мыслителя и блестящего человека от этого не померкнет» («Рыцарь-монах»). Для Блока важно, какое будущее видел Соловьев, пророчивший катастрофы: «...новый мир стоит уже при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух, столь несхожих веков». В отличие от Соловьева, Блок благосклонно, с большим интересом относился к Ницше, ставил его в ряд самых великих имен («У нас за плечами – великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского»). Ницшеанским оказалось в конечном счете блоковское отношение к Христу. В. Соловьев не принял ницшеанское человекобожие, позитивную демонию, характерную для «последнего романтика», как называли Ницше. Блок же, следуя как раз этим путем, допустил смешение божеских черт с дьявольскими в поэме «Двенадцать».

По-видимому, Блок изначально был равнодушен к соловьевской идее богочеловечества, а в зрелости изжил и гностическую мистику Софии-премудрости. Следовательно, захватывал его соловьевский катастрофизм, но и последний был переосмыслен в соответствии с «органической» историософией: после расцвета культуры – катастрофа, и вновь сначала. В этом смысле примечательно почти одновременное появление статьи «Крушение гуманизма» и книги О. Шпенглера «Закат Европы», содержащих близкие идеи. Вспомним, что Соловьев был не согласен с идеями книги Н. Данилевского «Россия и Европа», отсюда легко сделать вывод, как отнесся бы он к книге Шпенглера. «Закат Европы» Блок не читал, и выводить его позднее понимание цивилизации надо из Ницше и Вагнера. Об этом доказательно говорил К. Мочульский в своей книге «А. Блок» (Париж, 1949). Мотив катастроф преобладает в блоковском понимании цивилизации: «Неустанный рев машины, кующей гибель день и ночь», – это заместитель «дракона», образ-символ повседневного зла, губящего все живое.

Блок видел все углубляющееся разделение литературы на элитарную и массовую и оценил этот процесс негативно: «Большинство – тупеет и звереет, меньшинство – хиреет, опустошается, сходит с ума». Очевидны мотивы философии жизни и историософский циклизм в его поздних обобщениях: «Мировая жизнь состоит в непрерывном созидании новых видов, новых пород». Отсюда блоковское понимание революции-катастрофы, отличающееся от соловьевского мотивом повторяемости. Современность поэт понимал как торжество мещанской мини-культуры: «Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие» («Вл. Соловьев и наши дни»). Влияние софиологии Вл. Соловьева отразилось также в статьях «Три вопроса», «Молнии искусства». В свете этой историософии антитез надо читать и важнейшие статьи: «Стихия и культура», «Народ и интеллигенция», «Крушение гуманизма».

Значительное место в прозаическом наследии Блока при всей его нелюбви к теоретизированию занимают проблемные статьи: «Краски и слова», «Безвременье», «О театре», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура», «Интеллигенция и революция». Хроникально-обзорные статьи представлены несколько меньшим числом: «О лирике», «О реалистах», «Литературные итоги 1907 года», «Письмо о поэзии». Блок написал также больше 120 рецензий и откликов на новейшие произведения. Большею частью они посвящены сочинениям символистов, отклики на «чужое» сравнительно редки. Тем очевиднее в них отказ критика от узко-направленческих оценок, предпочтение объективных суждений. Скажем, блоковская оценка стихов реалиста Бунина беспристрастна: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения “Листопад” признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии». Блок способен был (в отличие от Бунина) доброжелательно оценить писателя другого направления: «это – настоящий поэт, хорошо знакомый с русской поэзией, очень целомудренный, строгий к себе, с очень ценной, но не очень богатой психикой»; «Так знать и любить природу, как умеет Бунин – мало кто умеет». Как о недостатке Бунина сказано об однообразии, об «отсутствии мятежных исканий» и о «бедности мировоззрения» (при богатстве мировосприятия). Среди символистов Блок оказался самым доброжелательным критиком Бунина. Брюсов, заметивший использование Буниным некоторых открытий символизма, отверг это как пример вульгаризации.

Как и другие символисты, Блок был недоволен современной критикой («критики у нас нет»), хотя брался за перо публициста с неохотой, после долгих просьб и уговоров. В статье «О современной критике», вызвавшей раздражение всех, в том числе и символистов, он говорит о низком качестве рецензий и обзорных статей. Поэт обвинил современную критику в интеллектуальной безответственности: «Текущая критика, в общем, изумительно бессильна; оно и понятно: для оценки текущего момента нужно вдохновение, которого нет даже у критикуемых, – откуда же добыть его критикам?». Еще резче о современной критике он говорит в письме: «знаем, что ее нет у нас; знаем, что в ней господствует либо профессиональный кретинизм, либо – “бутербродное” начало». Из всех критиков 1900-х гг. поэт выделил молодого, подававшего надежды К. Чуковского, правда, тут же сказал о его беспочвенности, газетной легкости его фельетонных обзоров, об отсутствии больших идей – масштаба для понимания эпохи.

В дискуссии 1910 г. о символизме Блок выступил как противник разделения на группы и течения. Тезис в его статье «О современном состоянии русского символизма» – напоминание о «теургическом» подъеме, антитезис – констатация кризиса, синтез – объединение, преодоление всякой «келейности» и отъединенности. Блок видел укрепившийся символизм синтетическим направлением, вбирающим в себя лучшие достижения культуры. Соглашаясь в Вяч. Ивановым в том, что духовного преображения жизни не получилось, а получилась только литературная школа, поэт выразил сомнение: может ли на этом пути родиться литература большого стиля. Он все напряженнее ждал «возмездия» истории, катастрофы перезрелой культуры, после которой можно ожидать возрождения жизненно полноценного («музыкально-волевого») искусства. Поэтому реализм менее вреден, чем ядовитый модернизм (механистическое декадентство, поклонение машине). Блока не устраивает «келейность» (которая у В. Иванова сочеталась почему-то с соборностью), верность искусственно выработанным критериям оценки, беспочвенность, порождающая мнимые дискуссии. Он – сторонник синтеза в искусстве, преодоления крайностей, это и продиктовало пафос его выступления в дискуссии о символизме: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты. <...> Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха...». Это соловьевское по духу обобщение вызвало протесты символистов: Блока заподозрили в симпатиях к наивному реализму. Однако такое обвинение не имело под собой почвы, высказывания поэта на этот счет были известны: «Солнце наивного реализма зака-

тилось, осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены огнем и духом символизма»; «Символист есть синоним художника».

Масштаб блоковским размышлениям о современной литературе уже задавала циклическая историософия. Символисты считали, что он зовет их «назад», и эта смесь (декаданс плюс толстовское опрощение) разрушает основы школы. Блок же о себе говорил, что он «позднее декадентства», т.е. время декадентского мироотрицания минуло, приближается эпоха волевого искусства, драматического возрождения жизни через самоликвидацию культуры «красивых уютов». При этом машинную цивилизацию он понимал как обывательский идеал житейских удобств и забвение духовно-религиозных основ культуры. По Блоку, гуманистическое движение, начатое в эпоху Возрождения, зашло в тупик, поскольку исчезает природно-жизненная основа культуры: «Знаете ли вы, что каждая гайка в машине, каждый поворот винта, каждое новое завоевание техники плодит всемирную чернь?»; «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно...». Массовый человек, основной фигурант цивилизации, для Блока – вырожденный тип, существование которого поддерживается искусственно, при том за счет опустошения природы. Россия в стороне от европейского прогресса, и сейчас Русь-тройка должна смести с дороги интеллигентов-европейцев, судьба их – погибнуть вместе с индивидуализирующей культурой. Мотива «катакомб» в блоковском творчестве нет: «культуру спасти нельзя», ее спасут только сами же варварские массы. В публицистике третьего периода творчества («Интеллигенция и революция», «Крушение гуманизма») уже нет месссианского понимания искусства, но усилился мотив демонической одержимости. Революцию Блок осмыслял через «дионисийское» понимание стихии: «Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте революцию». Демонизация хаоса и продиктовала финал творческого пути поэта. «Хмель» революции владел людьми недолго, а «похмелье» (послереволюционный спазм) Блоку уже не дано было пережить.

Историософия Блока уравнивает катастрофизм и циклизм. Некоторые критики-эмигранты объясняли согласие поэта с большевиками как следствие его декадентской политической невменяемости. Даже Бунин, придерживавшийся циклической модели истории, не придал значения поздним высказываниям поэта: «Один из основных мотивов всякой революции – мотив о возвращении к природе...». Здесь русская революция предстает лишь первым моментом крушения западной цивили-

зации, после чего – жизнь в слиянии с землей, а этот мотив близок и Бунину.

Поэтому, в отличие от В. Брюсова и А. Белого, Блок резко отверг формалистические тенденции в эстетике: он считал, что они не соответствуют духу молодого русского народа, еще не закончившего формирование своего национального мифа. Формализм, по Блоку, – достояние старых народов-рационалистов, а для русских он означает преждевременное умственное старение. С этой точки зрения он отдает предпочтение интуиции как средству целостного миропонимания и скептически высказывается об успехах инструментальной науки. Резким выпадом против формалистического овеществления поэзии была его статья «Без божества, без вдохновенья», в которой он отделил от акмеистов Ахматову. Пафос этой поздней статьи (1919 г., опубликована в 1925-м) – синтез: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не дано быть "специалистом". <... > Так же, как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры». Последнее замечание особенно важно: поэт обеспокоен процессом стандартизации, требующей именно специалистов, но исключающей творчество, растущее на многовековой традиции. Равнодушен был он и к стиховедению А. Белого, в котором увидел дух «сальеризма».

Роль современной критики Блок связал с кризисом культуры. Он предпочитал прослеживать «рост души» писателя, и его статьи тяготеют к типу портрета-обзора. Для него люди важнее идей, а самое интересное в человеке – его жизненный путь. Так, не видя в творчестве К. Бальмонта пути исканий, динамики роста, Блок опубликовал в 1907 г. резко критическую статью «Бальмонт»: «Рано или поздно про Бальмонта скажут и запишут: этот поэт обладал совершенно необыкновенным, из ряда вон выходящим отсутствием критической и аналитической способности...»; «Очевидно, он будет все больше компрометировать себя каждой новой стопой печатной бумаги, – в своей автобиографии он обещает издать 93 тома сочинений». Поэт, идущий по одному и тому же кругу образов и мотивов, – таков, по мнению Блока, этот баловень славы, «исписавшийся» уже после первых книг. Интерес Блока вызывали «артисты», всю жизнь преодолевавшие себя. О них написаны его литературные портреты и близкие к ним этюды: «Михаил Александрович Бакунину», «Творчество Вячеслава Иванова», «Творчество Федора Сологуба», «Солнце над Россией» (к 80-летию Л. Толстого), «Генрих Ибсен», «Рыцарь-монах», «Памяти Леонида Андреева», «Памяти Вру-

беля», «Судьба Аполлона Григорьева». Эти *исповеди чужими текстами* не раз вызвали обвинения в субъективности, излишней пристрастности суждений. На это Блок отвечал: «И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирическое “по поводу”. Таково мое восприятие».

В статье «Творчество Вяч. Иванова» критик размышляет о русском «александризме» – об эпохе ученой поэзии, синтезировавшей культуры Востока и Запада. О Сологубе («Творчество Федора Сологуба») он говорит как о литераторе, стоящем особняком и своим «трагическим юмором» отражающем чудовищное в современной жизни. Почти неизменными остались оценки стихов Вяч. Иванова и В. Брюсова, хотя к последнему он заметно охладел к концу 10-х гг., а В. Иванова осудил после большевистского переворота. Не одобрил Блок и антропософию Белого, поссорился с Мережковским и Гиппиус, назвал их «обасурманившимися», т.е. чуждыми народному духу. Но, настаивая на «служении» (и этим отличаясь от других символистов), он фактически подавал руку реалистам, что и вызвало раздраженный выпад А. Белого. С другой стороны откликнулся Горький («Блоку верьте...»), и после революции наблюдалось их временное сближение. Впрочем, Блока оттолкнул партийно-идеологизированный роман «Мать». Резко негативно, даже в издательском духе, откликнулся на блоковскую статью «О реалистах» Д. Мережковский (ст. «Асфодели и ромашки»). В литературных портретах Блока звучит двойной мотив, характеризующий его отношение к завершенной культуре: «чем лучше, тем хуже». Путь художника он запрещает отождествлять с житейским путем, возражает против модернистского смешения жизненного плана с творческим: «Ведь это же о человеке, а не о писателе вы говорите, Товарищ Герман» (отклик на очередной личностный выпад Гиппиус). В конце своего пути Блок разошелся со всеми символистами, из этого факта советские историки сделали вывод о переходе его на позиции реализма. Вряд ли это справедливо: Блок остался неоромантиком.

Поэт рано уловил, что новая власть хочет отнять у художника свободу. В речи о Пушкине он сказал о грозящей опасности духовного гнета: «Они могли бы изыскать средства для замутнения самих источников гармонии; что их удерживает – недогадливость, робость или совесть – неизвестно». Большевикам было не до литературы во время Гражданской войны, но средства для тотального управления искусством уже изыскивались. «Поэтическая философия культуры» и лирические портреты – главное в наследии Блока-критика. Переоценка ценностей, «артистизм», понимание критики как сотворчества, негативное отношение

к перезрелой культуре – это и общие положения младосимволизма, и завершение начальной стадии русского модернизма.

Андрей Белый

В статьях и публицистических книгах Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева, 1880–1934) мы находим иное, не менее своеобразное, обоснование эстетики символизма. «Орфей безумного века», как его называли современники, одним из первых предложил разделение декадентства (как бегства от жизни) и символизма (как жизнетворчества). А. Белый – фигура не менее противоречивая, чем Розанов, причем антитезы и контрасты достигают у него кричащего выражения. Он до конца своих дней оставался мистиком-магом и формалистом-технократом. Эту химерность современного сознания он даже объявил законом новой культуры: «Я знал: над человечеством разорвется фейерверк химер». Наглядно подтвердил он предсказание К. Леонтьева о последней фазе национально-органической культуры – времени искусственного синтеза, создающего гротескные конструкции. Установки А. Белого-критика: адогматизм, принцип магии слова и учение о форме, ставшее началом механистической поэтики формализма.

Его ранние увлечения, когда Б. Бугаев был еще студентом-математиком, – Достоевский, Соловьев, Шопенгауэр, затем Ницше. К этому прибавилось знакомство с «декадентами» (старшими символистами) – Брюсовым, Бальмонтом, Мережковскими. Изначально порицавший упадок жизни (философию мироотрицания) поэт всегда был настроен мистически. В 1903 г. сложился кружок московских «аргонавтов»: Эллис, С. Соловьев, к ним примкнул петербуржец Блок, Белый играл здесь главенствующую роль. Мифологизация жизни (жизнетворчество – стирание грани между искусством и бытом), понимание веры и поэзии как неразделимого единства – таков пафос поэзии и критики «аргонавтов». Уже в статье 1902 г. «Формы искусства» виден дуализм Белого-теоретика. Идейно-содержательная сторона искусства не может быть описана точно, поскольку религиозную символику каждый реализует по-своему. А вот форма искусства (сюда, однако, не относится символ) поддается математически точному описанию, она и есть предмет рационального анализа. Символизм как высший тип творчества есть лучший метод преобразования человека. Заветная идея жизнетворчества высказана Белым ясно, чего нет у других символистов: «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже соиздание личного бессмертия, т.е. религия» («Искусство»)⁶. Вслед за В. Соловьевым

он пытался создать всеобъемлющую теорию, которая объясняла бы природу и культуру и восходила бы к «пределу пределов», к верховному смыслу.

Критико-публицистические статьи Белого собраны им самим в три сборника: «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911). Книга «Символизм», начатая статьей «Проблема культуры», свидетельствует, что мировоззрение Белого не религиозно в привычном смысле, скорее антропоцентрично. Исходная посылка: «цель культуры – пересоздание человечества» – резко отделяет А. Белого от формалистов, считавших его своим предтечей. В статье «Смысл искусства» предложено основать эстетику на «способе выражения», т.е. на изучении формы: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой»; «ряд технических приемов – вот наиболее узкое понятие о форме; за ними сквозит будто бы содержание; между тем специальное содержание оказывается целесообразной связью этих приемов...». Здесь почти оккультное понимание соединено с «инженерным». Принцип двоemiрия здесь определяющий. С одной стороны, «Искусство есть временная мера: это тактический прием в борьбе человечества с роком», с другой – формальную сторону искусства надо изучать математически. А. Белый почти всегда доказывает сразу несколько тезисов, полифония превращается у него в игру антитезами.

В 1909 г. опубликована большая статья «Эмблематика смысла», в которой критик занят поисками методологии; как ему казалось, он отделил свою позицию от модных тогда адогматизма и солипсизма. Видя исчерпанность пути Мережковского, Белый двинулся в направлении антропософии, соединяющей науку и мистику. Напомним отзыв Н. Бердяева, считавшего, что Белый вплотную подошел к *богостроительству*: «В книге “Символизм” есть изумительная, местами гениальная глава “Эмблематика смысла”, в которой А. Белый развивает своеобразную философскую систему, близкую к фиктеанству, но более художественную, чем научную. В этом своеобразном фиктеанстве чувствуется оторванность от бытия и боязнь бытия. А. Белый обоготворяет лишь собственный творческий акт. Бога нет как сущего, но божествен творческий акт, Бог творится. <...> Нет путей к бытию, которые лежали бы через пустые бездны, нужно изначально пребывать в бытии, чтобы двигаться в нем ... Творчество А. Белого оставляет в той же безысходности, что и творчество Гоголя» (ст. «Русский соблазн (по поводу “Серебряного голубя” А. Белого)»). Бердяев верно констатировал: Белый сам был заражен теми пороками, с которыми боролся, – релятивизмом, «иллюзионизмом» игровой апокалиптики.

Следующая статья – «Лирика и эксперимент» – готовит почву для формализма В. Шкловского и Б. Эйхенбаума. Чтобы искусство-молитва овладело миром, поэт не должен пренебрегать орудийно-формальной стороной творчества. Последняя статья в сборнике – «Будущее искусство» – развивает идею художника-специалиста, против которой возразил Блок. Современный индивидуализм, по мнению Белого, порождает техническую специализацию, «художник настоящего все более и более превращается в ученого». Есть в ней положения, которые полностью повторяют формалисты 20-х годов: «Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более подменяет собой понятие о живом смысле искусства». А пафос финала статьи – вполне футуристический: «мы во власти дорогих мертвецов ... мы думаем, что это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы. <...> Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя». Концепция А. Белого не является «чистым» формализмом, она *дуалистична*, основана на противопоставлении идеи-мысли и формы-материала. Смысл вносится не только автором, но и читателем через посредство символа, последний для Белого – стихия религиозно-музыкальная: «Из символа брызжет музыка. Он минует сознание. <...> Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» («Символизм как миропонимание»).

Вместе с тем А. Белый видит развитие искусства под знаком углубления индивидуальности творца, он – враг шаблонизации. В статье «Штемпелеванная калоша» он саркастически отзывается как раз о «масово-производственной» стороне модерна, соединяющейся с мистикой: «В Петербурге привыкли модернисты ходить над бездной. Бездна – необходимое условие комфорта для петербургского литератора. Там ходят влюбляться над бездной, сидят в гостях над бездной, устраивают свою карьеру над бездной, ставят над бездной самовар»; «Жену, облеченную в солнце, мистики богоспасаемой столицы превратили в калошу. И окружили калошу воззрениями действительно замечательных мыслителей». Это в какой-то мере автоирония, самокритика символизма, хотя, ближайшим образом, речь идет о полемике московской группы с петербургской. Духовное строительство нового человека вскоре привело Белого в круг последователей антропософа Р. Штайнера, и «маг-аргонавт» предстал в роли алхимика, экспериментирующего над словом. В статье «Театр и современная драма» А. Белый также развивает концепцию

жизнетворчества: «Люди станут собственными своими художественными формами».

К марксистскому наукообразному пророчеству А. Белый относился непримиримо. Статья 1908 г. «Литературный распад» (рецензия на сборник, составленный А. Луначарским) – резкий выпад против марксистской критики: «Аттилы грозным нашествием устремляются на литературу; вы думаете, что они идут громить каких-нибудь Подхалимовых? Нет, они идут “на шарап”, с дреколями обрушиваются на Достоевского, Л. Толстого и В. Соловьева». А. Белый видит, что марксисты судят о литературе, не признавая ее специфики, не понимая «предустановленность» форм современного искусства. Марксисты, говорившие о «литературном распаде», звали назад, в 60-е годы, тогда как искания Белого – это формирование эстетики собственно модернизма. Размышляя о М. Горьком, критик отметил деградацию прозаика после его ранних рассказов. Однако, по его мнению, в повести «Исповедь» «просыпаются вновь лучшие стороны дарования Горького». При этом он отмечает и безвкусицу («на любой странице встретим мы эстетически неприемлемые фразы»), и приблизительное знание автором народных религиозных исканий; сам А. Белый их изучал для работы над романом «Серебряный голубь».

В прозе А. Белый – несомненный продолжатель гротескно-фантастического стиля Гоголя. В статьях о нем поэт-критик выделяет, прежде всего, мистику в смеси с дикой дионисийской силой вдохновения: «Гоголь – гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму, следовательно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист – реалиста. <...> Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске; и здесь, и там идет дикая пляска странного веселья, странного забвенья». Раздумья эти завершились в его предсмертной книге «Мастерство Гоголя» (1934). В ней критик, по существу, отказался от идейно-содержательного анализа и занят изучением формы. Однако и Чехова Белый объявил провозвестником символизма, пьесу «Вишневый сад» истолковал как мистическую, утверждал, что «в чеховском творчестве заложен динамит (!) истинного символизма».

В отличие от Мережковского и Вяч. Иванова, Белый чтит Л. Толстого и раздраженно отзывался о Достоевском. Особенно интересны его отзывы о прозе символистов, поскольку сам он достиг здесь исключительных высот. К прозе Брюсова автор «Симфоний» отнесся сдержанно-скептически. В 1907 г. он рецензировал роман А. Ремизова «Пруд» (первую редакцию): «Ремизову не удался “Пруд”. И не то чтобы ярких

страниц здесь не было. <...> Но схватить целого нет возможности: прочтешь пять страниц – утомлен; читаешь дальше, ничего не поймешь <...> Я понимаю, когда передо мной небольшая акварель. Что вы скажете об акварели в сорок квадратных саженей?» («Ремизов»). Критик Р. Иванов-Разумник резонно указал, что это, скорее, самохарактеристика, чем анализ чужого произведения, но это было, конечно, и раздумье о путях неоромантического эпоса. Здесь Белый осуждал и свои ранние, аморфные прозаические опыты, ведь для эпического сознания нужна героизация определенного человеческого типа. Не разделяя ретроспективных утопий, А. Белый чуждался и стилизации, искал черты совершенно нового, небывалого стиля. В прозе он футурист, поэтому почти все его отзывы о новейшей прозе негативны. Он близок к выводу, что символизм не создал своей прозы, ибо его собственная проза – начало футуризма.

Однако в дискуссии о символизме он не разделял мнение о безысходном кризисе этого течения. Когда Блок объявил, что символисты «покидают келью», двигаясь на встречу с реалистами, А. Белый поспешил отлучить его от направления: «Г-н Блок, ведь вы дитя... Келья нужна как рабочая комната, хотя бы для того, чтобы в уединении привести в порядок впечатления. <...> признаем необходимым считать вас выбывшим из фаланги теоретиков и критиков нам любезного течения». К концу десятилетия Блок и Белый разошлись не только житейски, но и теоретически. Парадоксально, что Блок, завершающий, в сущности, направление, говорил о кризисе символизма, а Белый, художник уже более позднего модернизма, отрицал существование этого кризиса. Зато его конкретные оценки пути Гиппиус, В. Иванова, Блока резко негативны.

Мережковскому А. Белый посвятил цикл статей в 1906–1908 гг.: «Силузэт», «Трилогия», «Гоголь и Черт». Критик определил мировоззрение основателя русского символизма как религиозный дуализм. От статьи к статье оценки старшего символиста понижаются, Белый приходит к выводу, что Мережковский сделал значительный вклад в критику – и только («ценный вклад в историю русской критики, искупающий дефекты все же несколько вялых диалектических упражнений нашего любимого писателя»). Вывод: книга называется «Не мир, но меч», а в ней – только отвлеченная риторика. Еще менее уважительно относился Белый к Антону Крайнему, копируя стиль субъективистской критики З. Гиппиус, он разоблачает изнутри «форсированную небрежность», необоснованность выводов: «Тяжба, затеянная когда-то задорным А. Крайним с декадентами, – увы! – она решена не в его пользу. <...> В руках капризного субъективизма рапира сверхиндивидуальной публицистики

годна лишь для малограмотной оравы кулачников или для неуклюжего стрельца из пищали». На вызов он отвечал вызовом: «Мы твердо верим, что З.Н. Гиппиус наконец снизойдет до литературы, мимо которой она все проходит».

Особенно поучительно его отношение к Блоку. В 1907 г., рецензируя сборник «Нечаянная радость», Белый воскликнул: «Нам становится страшно за автора. Да ведь это не “Нечаянная радость”, а “Отчаянное горе”! В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. <...> Как удивительно соединен тончайший демонизм здесь с простой грустью бедной природы русской...». Отмечена важнейшая антитеза блоковского художественного мира: демоническое мироотрицание и нежность к земному. Далее в статье «Обломки миров» (1908) критик попытался оценить творчество Блока в целом и выразил глубоко негативное отношение к нему: «Блок – талантливый изобразитель пустоты: пустота как бы съела для него действительность (ту и эту). Красота его песен – красота погибающей души: красота оторопи, а не красота созидания ценностей». Критик считал, что эстетизм далеко завел Блока, и заострил внимание на его романтическом негативизме: «Но когда облел покров его музы ... самой ядовитой гусеницей оказалась Прекрасная Дама (впоследствии разложившаяся на проститутку и мнимую величину...)». Свидетельство частичного отхода от основ неоромантизма – статья «Против музыки» (1907), объясняющая истоки несогласия его с поэтикой Блока. Критик считал, что Блок изменил заветам символизма, т. е. жизнетворчества, и впал в духовное беспутство, ведущее к проклятиям миру. С этим положением спорили, не вникая в мысль Белого: в неоромантизме Блока жизнестроительный пафос вытеснен мироотрицающим. Второе положение приглушено в речи, посвященной памяти Блока (1921). Здесь поэт-ровесник поставлен в ряд мировых классиков: Гете – Пушкин – Блок, отмечено национальное своеобразие его лирики. А. Белый первым истолковал «Двенадцать» как апокалиптическую поэму, обратил внимание на символику цвета: «в белом венчике из роз» – это Христос Второго Пришествия. Однако критик остался в недоумении: Спаситель это или погубитель, ведь евангельский Христос не может нести символ братоубийства – красное знамя. В своих мемуарах Белый вновь создал саркастический портрет Блока, что вызвало возмущение Н. Бердяева, откликнувшегося статьей «Мутные лики». Таким образом, А. Белый, написавший целую книгу о Блоке, не был беспристрастным, но во многом дал опору эмигрантскому и постсоветскому блоковедению.

Полемика с Блоком и В. Ивановым была несколько торопливым поиском спасительных для искусства путей. В статье «Литератор прежде и теперь» Белый говорит о критиках XIX в. как о людях с твердой жизненной позицией, с честными и ясными политическими идеями и равнодушных к эстетике. Современный же критик сосредоточен на эстетике, искусен технически, но у этого «тленнообразного эстета» жизнь и искусство оказались в непримиримом противоречии. Так, в статье «О критических перлах» он доказывал, что Блок – талантливый поэт, но никудышный, путаный критик: «Примером этой путаницы служит его фельетон “О современной критике”, где слияние символизма с реализмом объясняет он, так сказать, по-домашнему: реалисты-де тянутся к символизму, потому что они возжаждали тайны, а символисты идут к реализму, потому что им опостылел “спертый воздух келий”. Просто и ясно: стоило ли являться Ницше, Метерлинку, Пшибышевскому, ежели работали они в спертom воздухе?..». Однако о путанице в статьях самого Белого не раз писали его современники, говорили и о неопределенности его пафоса. Он отрицал законченные системы: «Точек зрения не существует, есть непрерывное течение, метаморфозы, изменяющийся поток явлений. В этом потоке я плыву. Какая же может быть точка зрения?» Белый не был популяризатором, в отличие от В. Иванова, равно как и популистом-искателем славы, как Брюсов, просветительство ему чуждо, как и Блоку. В нем попеременно торжествовали то интуитивизм, то рациональная аналитичность. Он глубже многих современников понял черту, разделившую старое и модернистское искусство. С точки зрения «заветов старой русской интеллигенции», символисты предстали «мертвецами, призраками, изменниками», но для будущих поколений они станут «проповедниками, пророками иного».

Ко времени революции А. Белый осознал, что цели символизма слишком высоки для современности, и хотел как-то сочетать их с социальной реальностью. Антропософия (разновидность человекобожия) была также религиозной утопией, но поэт не занимался критикой церкви и, тем более, ее реформаторством. Его искания во всем прошли мимо церкви и соборности. Отсюда его скептическое отношение к проповеди Мережковского и Гиппиус, у которых маски общественных деятелей заслонили душу поэта. Божественное начало в поздних статьях Белого замещалось культурой, а культура – техникой. А. Белый-прозаик, как никто другой из символистов чувствовавший могущество машинной цивилизации, стал первым русским футуристом и пророком машиноцентричного искусства. Но при этом он настаивал, что «искусство – кратчайший путь к религии». «Литературный дневник» – цикл рецен-

зий и портретов – занял центральное место в самой объемной критической книге «Арабески». В ней А. Белый также много говорит о кризисе культуры и новом синтезе искусств. Этому посвящен цикл его статей времени революции и гражданской войны: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», «Кризис сознания», «Лев Толстой и кризис сознания». Утопические представления о будущем проявились в статьях «Настоящее и будущее русского искусства», «Революция и культура». О противоречиях А. Белого в понимании русской революции сказано много, он ожидал религиозного преображения России и не сразу разглядел бездуховный характер событий. Идеалистическая настроенность поэта мешала этому. В 30-е годы он создал три мемуарных книги: «На рубеже веков» (1931), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934). Литературные портреты современников в них – важный источник для историка литературы. Белый умел концентрировать мысль в лаконичных эссе, заменявших фундаментальные исследования.

Вопреки общему мнению, А. Белый, а не Блок, завершает символизм. Блок считал Белого даже в пору ссоры с ним самым проникновенным критиком, а его статью «Формы искусства» назвал гениальной. Завершить – значит вступить в иное ценностное пространство. Белый – полуфутурист и мистик – у последней черты Серебряного века, т. к. футуризм не столько продолжение, сколько отбрасывание сложной культуры. Формалисты признали его своим учителем, он стал и теоретиком, и практиком более позднего модернизма. Не случайно им восхищался В. Набоков. Белый открывает то направление, которое назвали постсимволизмом, не классическое течение его, а напротив, авангардное. Его влияние на раннюю советскую прозу совершенно очевидно. М. Цветаева сказала, что Белому нельзя подражать, но ему подражали, особенно в 20-е годы. Основной контраст Белого как человека эпохи – пестрота увлечений, зигзаги исканий, с одной стороны, и постоянство тем – с другой. Логика антитез, игровая апокалиптика, мистика в сочетании с инженерным пониманием слова, прогрессизм и ужас перед будущим – все это и делает Андрея Белого одной из характерных фигур Серебряного века.

Контрольные вопросы

1. Какое из определений начала XX в. кажется более основательным: культурный ренессанс, преддверие национальной катастрофы, серебряный век русской поэзии? Можно ли считать всех символистов прямыми приемниками В. Соловьева? Чего больше в статьях и книгах

Мережковского и Гиппиус: программно-установочных положений или текстуального анализа? Различаются ли они в этом аспекте?

2. Можно ли с равным основанием отнести статьи Мережковского, Гиппиус и Брюсова к критике вкуса? Что такое панэстетизм и религиозно-эстетическая утопия? Кто из символистов использовал, хотя бы частично, традиции импрессионистической критики? Различаются ли программные установки и художественная практика символистов? Кто из младосимволистов в большей степени причастен к созданию программно-теоретических основ модернизма?

3. Можно ли разделить все статьи старших и младших символистов на «дионисийскую» и «аполлоническую» тенденции? Кто из критиков этого круга испытал влияние Ф. Ницше?

4. Как относились старшие и младшие символисты к теории прогресса? Что подразумевалось под духовным преображением общества? Что понимали Блок и А. Белый под культурой и цивилизацией?

5. Можно ли говорить о смысловой неопределенности статей А. Белого и Блока? Расходились ли они в понимании критики? Почему символисты не приняли акмеизм и почти все приветствовали футуризм?

АКМЕИСТЫ-КРИТИКИ

Группе поэтов-акмеистов был отпущен небольшой срок существования. Акмеистская критика как целое остается недостаточно изученной, нет даже ясного понимания, является ли акмеизм течением модернистским. Р. Тименчик отметил, что нет надежного определения акмеизма, а есть «принципиальные трудности или даже невозможность составления подобной дефиниции». Мнения об этом течении можно расположить между двумя полюсами: «школка», рожденная претензиями кружка Гумилева (Брюсов и Блок) и – творческая программа, отличная от символизма и футуризма, «новая семантическая поэтика» (современные исследователи)¹.

В. Жирмунский в книге «Преодолевшие символизм» истолковал акмеизм как антипод неоромантизма. Б. Эйхенбаум затем возразил, что «преодолевшими символизм» оказались исторически не акмеисты, а футуристы, акмеизм же был всего лишь ответвлением символизма. Но, если учитывать враждебное отношение символистов к течению неоклассики, то акмеизм следует все же считать принципиально другой эстетической программой. В. Брюсов, повлиявший на Гумилева своей теорией высокого мастерства, акмеизм не приял: цели этой школы ему показались мелкими, а дух нового классицизма – несвоевременным. Не принял идею «акме» и В. Иванов, чей интерес к классической древности был устойчивым, он назвал программу Гумилева «бегством от жизни и подменой жизнотворческих задач формотворчеством» («Борозды и межи»). Если символизм, как и весь романтизм, восходит к барокко, то акмеизм – к классицизму, но без идеи служения государству. В отличие от классицизма Буало и Ломоносова, «неоклассики» много внимания отдавали творческой свободе мастера. Следовательно, в смене ведущих направлений Серебряного века повторилась давняя закономерность: деканонизирующее искусство сменяется канонизирующим. Надо учитывать, что акмеизм и футуризм возникли практически одновременно и были двумя разными ответами на кризис символизма: «назад к класси-

ке» и «долой классику». Для футуристов противостояние символистов и акмеистов – «война в мышеловке».

Журнал «Аполлон», уже названием своим противостоявший «дионисийскому хаосу», с 1910 г. стал, в сущности, печатным органом формирующейся группы и сразу же повел огонь против брюсовских «Весов». Таковы статья Н. Гумилева «Поэзия в “Весях”» (1910, № 7), статья Г. Чулкова «“Весы”. Некролог» (№ 9), затем статьи М. Кузмина «О прекрасной ясности», С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Акмеисты требовали «здорового искусства», большей трезвости, тогда как сильная сторона символизма – в предощущении катастрофы. Это «здоровье» предполагало интерес к дикости, *адамизм* парадоксально уживался с классицизмом: «Как адамисты мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что есть в нас звериного, в обмен на неврастению» (Н. Гумилев). Проблема приятия мира стала одной из важнейших. Как заявил С. Городецкий, «мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий». Автор понимался не как маг или медиум, а как мастер, специалист. Инструментальная сторона творчества сразу понята как определяющая художественный уровень, тогда как для раннего символизма важнее было «что», а не «как».

В акмеизме «вертикальная» модель мира сменяется «горизонтальной»: место божественного, абсолютного начала заняла культура. Идеал религиозного преображения человека акмеисты заменили эстетическим воспитанием. Акмеизм стал эстетической программой, *антиавангардной* по духу. Второе название течения – «неоклассицизм» – это акцентировка традиционализма. Если под модернизмом понимать не классически ориентированное искусство, тогда акмеисты – противники модернизма. Защищая высокую культуру, дух классики в современной поэзии, они заняли круговую оборону против искусства машинной цивилизации – футуризма и масскульта. В этом основной пафос неоклассицизма. Однако «адамисты» (В. Нарбут и М. Зенкевич) соприкоснулись с авангардом своим влечением к стихии, грубой природе, да и сам Н. Гумилев сохранил неоромантический интерес к экзотическим странам и культурам. А вот манеру позднего Мандельштама некоторые критики назвали *лефоакмеизмом*. Итак, акмеисты, ориентируясь на классические формы, отошли от неоромантизма, защищали культуру от крайностей авангарда и предостерегали против тяжелых провалов, которые и стали трагедией России в XX в.

Пионером, или одним из главных предшественников «неоклассицизма» признан Михаил Кузмин, выдвинувший в литературной борьбе

1900–1910-х гг. требование высокого вкуса. Поэт и критик, организационно не входивший в акмеизм, Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) предложил в качестве доминирующего для нового искусства принцип *кларизма*. Статья «О прекрасной ясности. Заметки о прозе», напечатанная в журнале «Аполлон» (1910, № 4), была репликой в споре о символизме. Кузмин возразил против иррационализма, мироотрицания, идеализации хаоса. «Кларизм» (прозрачность форм, ясность мысли) следует понимать как одну из граней акмеизма, это ориентация на высокое, классическое искусство, хотя отношение критика к завершенности неоднозначно: «всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец». Но в главном это идеал рафинированной, индивидуалистической культуры, не принимающей всерьез идею соборности.

«Аполлон» был последним журналом Серебряного века, а М. Кузмин – один из организаторов и главных авторов этого издания, ставшего акмеистским. Однако он декларативно отмежевался от группы акмеистов, хотя они считали его «своим»: «Такая неорганическая, а выдуманная и насильственная школа, как акмеизм, с самого начала лезла по швам, соединяя несоединимых Гумилева, Ахматову, Мандельштама, Зенкевича». Его отталкивало доктринерство Гумилева, его нормативистское теоретизирование, и в этом он сходил с символистами: «Школа всегда – итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить, что заботы о теоретизации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству». Таким образом, Кузмину не нравился рационализм программы Гумилева, так сильно напоминающий классицизм. Драматические события революции подтвердили его правоту: последние стихи Гумилева – явное отступление от собственных программных заявлений: возвращение к хаосу, двоимирию, «звездному ужасу».

В цикле статей «Условности» Кузмин высказал концепцию «пристрастной критики», для которой, однако, требуется всестороннее обоснование. В публицистике Кузмина заслуживает внимания неприятие теоретической заданности статей. Он справедливо заметил, что в этой школе, нашедшей претенциозное самоназвание, теория предшествует практике, и потому это разнородное течение «трещит по всем швам». Организационно не вошедший в состав акмеистов, Кузмин считался наставником Ахматовой и некоторых других «цеховиков». К «Цеху поэтов» Кузмин отнесся иронически, но, как и акмеисты, в своих статьях размышлял об адресате («собеседнике»), уклонялся от темы трансцен-

дентного начала, высшей ценностью бытия считал творческое самовыражение.

Николай Гумилев

Ведущий критик и теоретик акмеизма Николай Степанович Гумилев (1886–1921) до создания журнала «Аполлон» (1908) печатал заметки о поэзии в разных изданиях, в том числе в брюсовских «Весах». Как критик Гумилев учился у Брюсова, от него заразился желанием выглядеть мэтром, руководить не группой, а литературным направлением. Из рецензий, опубликованных в 10-е годы, сложилась книга «Письма о русской поэзии». Пройдя школу, правда, недолгую, в Академии стиха И. Анненского и Вяч. Иванова, Гумилев организовал Цех поэтов, в котором и сформировался круг акмеистов. По воспоминаниям И. Одоевой, Гумилев говорил начинающим поэтам-«цеховикам»: «Я не обещаю вам, что вы станете поэтами, я не могу в вас вдохнуть талант, если его у вас нет. Но вы станете прекрасными читателями. А это уже много». Гумилевская критика имела «обучающий» характер, в ней, по мнению современников, было много «рецептурного», в чем и опознается дух классицизма, основавшего «пиитику» на риторике. Критика и есть искусство чтения, и оно для Гумилева опережало искусство сочинения.

В ходе дискуссии о символизме Гумилев опубликовал статью «Жизнь стиха» (Аполлон. 1910. № 7), в которой поэтическое творчество поставлено в ряд практических занятий, но тут же критик переходит к иной аргументации: «А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм». Далее следует выпад против эстетики символизма: «Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши». Главный аргумент автора не нов: у книг своя судьба, объясняющаяся мерой совершенства.

Гумилев не без удовлетворения говорит далее об исчезновении журнала, в котором он сам печатал рецензии: «На днях прекратил свое существование журнал “Весы”, главная цитадель русского символизма». Критик смотрит на символистскую поэзию как на явление завершенное, о котором уже можно высказывать исторические суждения: «Русский символизм, представленный полнее всего “Весами”, независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Гьорького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям рус-

ской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным...». Через три года на поставленный вопрос Гумилев ответил недвусмысленно: акмеизм пришел на смену символизму.

Литературный манифест группы акмеистов – «Наследие символизма и акмеизм» – означал поворот от неоромантизма к классике. Начав с темы кризиса символизма, лидер новой школы высказал весьма высокие претензии: «...чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы». Резкого разрыва с символизмом в программной статье нет, да и лирический герой Гумилева – тот же, что и у символистов. Это не столько конкретная творческая программа, сколько уверенность в том, что акмеизм сложнее символизма, поскольку появился позднее: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню». Гумилев во всем строил программу как противоположность «дионисийству», стихийно-безвольным установкам символизма: «Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанное очарование музеев». Отсюда – высокая оценка «александризма» Кузмина, насыщенности акмеистских произведений темами Эллады и Рима. Важнейшее положение – отказ от темы трансцендентного, от мифотворчества: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма». В дальнейшем Гумилев конкретизировал это положение: религия обращается к коллективу, поэзия – к личности. В последующих статьях Гумилева тема религиозных исканий снята: искусство – это ремесло, пусть высокое, но прежде всего ремесло. Идеальное понимается как оформленное совершенным образом, а за этим встает проблема нормы-канона.

В статье 1912 г. «Читатель» он утверждает, что «читатели разделяются на три основные типа: наивный, сноб и экзальтированный». Гумилев отмежевался от импрессионизма («Нравится – значит, хорошо»), критика должна искать *метод* анализа. В качестве такового он предлагал учение о форме, убеждал читателя, что трудная форма – свидетельство высокого качества текста. Получалось, что акмеистам надо сформировать новый тип читателя: критик не ориентируется ни на потребителя наивного реализма, ни на «экзальтированного», т. е. поклонника символизма, ни на сноба: «Однако может быть иной читатель, читатель-друг. <...> Только при условии его существования поэзия выполняет

свое мировое назначение облагораживать людскую породу». Это пафос приобщения читателя к мировой литературе: современное произведение не мыслимо без носителя высокой культуры. О читателе-собеседнике писал и Мандельштам. Взамен зыбкости и музыкальности символистской поэзии он также выдвигал требование «упругости», «архитектурности».

В числе программных акмеистских трактатов должна быть названа статья Гумилева «Анатомия стихотворения», вызвавшая саркастические отклики. Поэзия понимается здесь как искусственный язык, с более высокой степенью условности, чем язык прозы: «Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений...»; «Теория же прозы ... может быть только индуктивной». Правила поэзии задаются рационально, и в этом чувствуется свойственная классицизму опора на риторику, на законы логики. При этом Гумилев заявил, что акмеисты покончили с риторической поэзией. Теорию поэзии поэт делит на 4 части: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию (учение об образе). Только тот поэт, кто учтет все четыре уровня законов искусства слова: «Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы». Это положение возмутило А. Блока узостью понимания творчества. Формалистические тенденции в стиховедении акмеистов Блок назвал «переродившейся брюсовщиной», но и Брюсов обвинял Гумилева в отгораживании от жизни. Все доводы Гумилева – в кругу книжных ассоциаций.

Блок уловил основное противоречие акмеизма: идеализируя прошлое, новая школа своим «техницизмом» выражала дух машинной цивилизации, которой, хотя бы декларативно, противостояла. Гумилев же мотивировал свое внимание к форме так: «...теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перещеголять друг друга оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и роднящий их с драгоценными заветами старины». Это можно понять как самооборону высокого искусства против агрессивного натиска малокультурных авангардистов. Эстетика акмеизма имеет элитарный характер, противопоставит рыночной культуре («восстанию масс»). Гумилев подчеркивал на собраниях Цеха поэтов, что никакие правила не превратят бездарность в поэта, но талантливого человека делают мастером.

«Письма о русской поэзии» выдвигали некоторые положения акмеизма еще до того, как направление оформилось. Уже в первом отклике (на сборник стихов М. Кузмина) очевидны установка на каноничность формы, интерес к композиционному равновесию образов, удовлетворенность тем, что поэт идет по пути наибольшего сопротивления. Здесь привычные для символизма мифологические отсылки: «Его глубина чисто языческая, и он идет по пути, намеченному Платоном, – от Афродиты Простонародной к Афродите Урании». В книгу «Письма о русской поэзии» автор включил 43 отзыва, расположив их в хронологическом порядке. Как и Брюсов, Гумилев рецензировал все появлявшиеся сборники, но статьи о самых интересных поэтах-современниках – Брюсове, Сологубе, Бальмонте, Белом, Иванове, Городецком, Анненском, Бунине, Цветаевой – по объему значительно больше других. По этой хронике можно проследить разрыв с Брюсовым. Первоначально ученик защищал учителя от нападок: «Последнее время часто слышатся нападки на Брюсова из самых противоположных лагерей. Его упрекают в гордости, в самомнении. В этом нет ничего удивительного. Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте». Однако постепенно комплиментарность исчезла, Брюсов стал фигурой умолчания.

Критик придерживался *четырёхуровневой* методики анализа уже в рецензиях начала 10-х годов. Так, он рассуждает о стихах Ахматовой, противопоставляя их более звучным виршам Городецкого: «В “Четках” Анны Ахматовой, наоборот, эйдологическая сторона продумана меньше всего. <...> Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает. <...> Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией». Следует согласиться с Блоком: дух сальтеризма время от времени проявлялся в нормативно-рецептурных суждениях критика Гумилева. Отзывы Гумилева о современной прозе малочисленны и случайны. Здесь следует выделить его отклик на роман Ремизова «Пруд»: упрек в рыхлости композиции, однообразии приемов, невыгодно отличающих роман от таких вещей, как «Посолонь», «Лимонарь».

По сравнению с символизмом, предлагаемый Гумилевым творческий принцип ближе к мимесису: свет миров иных уже не сквозит за видимой оболочкой вещей, признаков двоemiрия в его теоретизировании нет (в поздних стихах – есть). Диалог с эпохой давался Гумилеву трудно, но постепенно абстрактно-схоластическое теоретизирование отступало на второй план, хотя он сохранил верность идеалу «акме» до конца². «Остепенившимися романтиками» акмеистов называли потому,

что они не претендовали на преобразование мира, они его *упорядочивали*. Судьба России, ее драматическое будущее отодвигались на второй и третий план, акмеисты озабочены всечеловеческим культурным достоянием. Бросается в глаза несозвучие этой доктрины революционной диктатуре; в дни Пролеткульта и РАПП эта позиция обрекала поэтов на трагедию.

Осип Мандельштам

Как критик-эссеист Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938) теоретически завершил формирование программы акмеизма. Отзывы его интересны, прежде всего, используемыми в них оценочными критериями: гармонизация, равновесие медитативных и инструментальных сторон творчества. Мандельштам сразу определился как противник импрессионистической критики, он апеллирует к внутренним законам искусства: «Критики как произвольного истолкования поэзии не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии». Однако эту науку еще надо было создать, и в качестве ее обоснования предлагалось учение о культуре. Публицистика Мандельштама культурологична: она ищет эталон для сравнений.

Оппозиция «природа/культура» – исходная в творчестве поэта-акмеиста, но для воспринимающего разума, по Мандельштаму, первична культура. В его лирике нет места поэтизации дикости, культура есть упорядоченность, и на природу современный человек смотрит через призму культуры («Природа – тот же Рим...»). Несмотря на адамистский призыв к природе, который, очевидно, следует понимать как невольную дань романтизму, природа у многих акмеистов – парковая или изображенная (олеографическая). В историческом контексте позиция Мандельштама – попытка «цементировать» культуру, спасти ее от погружения в хаос. Статья «Утро акмеизма» (написана в 1912-м, опубликована в 1919-м) – неоклассическое понимание задач искусства: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как для символистов – музыка». Возвращение к классически ясному искусству («вчерашнему дню») предсказано Мандельштамом в загадочно звучащем положении: «Я говорю: вчерашний день еще не родился»³. Здесь просматривается приверженность поэта-критика циклической историософии («что было, то и будет»). Эта оборонительная реакция неоклассицизма была вызвана крайностями авангарда.

Предел, до которого дошел романтизм в идеализации творящего хаоса, – саморазрушение культуры, вот почему акмеисты сразу заявили себя противниками романтизма. Дело поэзии – бороться с забвением как

полной смертью, отсюда – аналогия: «Еще раз я уподобляю стихотворение египетской ладье мертвых». Сложность программы акмеизма – в отношении к символу, к условности искусства. Мандельштам толкует неоромантизм как избыточную театральность. Символизм, говорит критик, открепил слова от их первоначального значения, но человек в нем не живет как дома и говорит всегда на котурнах. Теперь нужно возвращение к реальности, которую поэт понимает вовсе не традиционно-реалистически. Ценностно реальна для него долговечная культура. В 1922 г. он развил эту мысль: «Акмеизм возник из отталкивания: "Прочь от символизма, да здравствует живая роза!" – таков был его первоначальный лозунг. <...> Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственными для символизма» («О природе слова»).

Это полемическое заявление требует исторического комментария, и он уже дан исследователями, правда, мнения их разделились. В. Мусатов замечает по этому поводу: «На самом деле, акмеисты претендовали именно на новое мировоззрение, а следовательно, – на смену культурной традиции»⁴. На новое, добавим мы, как хорошо забытое старое. Вопрос о *новом мировоззрении* остается открытым, ведь сам поэт настаивал: «не идеи...». И надо особо подчеркнуть: акмеисты не имели столь же широкой опоры в философском движении эпохи и, строго говоря, прочных национальных корней. В отличие от символистов, акмеисты довольствовались сугубо эстетическими задачами, решительно отделив искусство от религиозной жизни. Место трансцендентного начала заняла культура, Мандельштам сакрализовал творческий акт. Сравним с известным высказыванием А. Белого: «Религиозный смысл искусства эзотеричен; содержание искусства здесь – содержание преобразенной жизни» («Смысл искусства»). «Литературные школы живут не идеями, а вкусами», – настаивал Мандельштам. То, что символисты ставили задачей – приятие мира, для Мандельштама – решенная проблема: мир изначально принят, правда, не в социально-историческом, а в эстетическом отношении.

Некоторые критики (Брюсов в том числе) обвиняли автора «Камня» в бегстве от современности. Это справедливо лишь отчасти: да, акмеисты до поры до времени творили идиллию, они чувствовали, что встреча с иррациональной современностью обернется трагедией. Но ведь неоклассическое искусство по духу – антипод века катаклизмов. В этом и заключена эстетическая утопия акмеизма. Статья «О собеседнике» (1913) посвящена важной для всех элитарных течений проблеме адресата и читателя. Как точно выразился Н. Бердяев, в эпоху цивилизационного модерна исчезает потребитель классического искусства. Поэт-

критик призывает творить долговечные шедевры: «Любите-существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма».

Хотя можно отметить «нарциссизм» в суждениях поэта, он ратует за диалогичность поэзии: «Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью...» («О собеседнике»). Критик затронул проблему монолога и полилога в поэзии. Она позволяет понять меру народности искусства: фольклорная поэзия тяготеет к хору, модернистская часто склоняется к одинокому испугленному мироотрицанию. Причина создания статьи – натиск футуризма, вывернувшего наизнанку литературно-художественные традиции. Самое страшное в сумасшедшем, говорит далее критик, – его абсолютное безразличие к нам. Это, в свете опыта XX в., воспринимается как предугадывание «критики» типа ЧК-НКВД. После полемически-установочных статей 1912–1913-го гг. критик Мандельштам замолчал на несколько лет, вновь активность его публицистики наблюдается в начале 20-х гг. Тогда написаны статьи «Слово и культура» (1921), «О природе слова» (1922), «Девятнадцатый век» (1922).

Мандельштам предпочитал генетический путь анализа творчества писателя: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан». Его, по-видимому, весьма занимал вопрос: откуда он сам «пришел», ведь своей духовной родиной поэт считал Элладу и Рим. Однако для критика Мандельштама заключение о корнях поэта, о предшественниках – исходный пункт анализа: «Всегда будет чрезвычайно любопытным и загадочным, откуда пришел поэт Блок. <...> Он пришел из дебрей германской натурфилософии, из студенческой компании Аполлона Григорьева, и – странно – он чем-то возвращает нас в семидесятые годы Некрасова, когда в трактирах ужинали юбиляры, а на театре пел Гарция». Поэт вовсе не безразличен к национальным традициям, правда, почти всегда он возводит их к первоистокам искусства, к древности: «Клюев – пришел с величавого Олонца, где русский быт и русская речь покоятся в эллинской важности и простоте. <...> Итак, ни одного поэта без роду-племени, все пришли издалека и идут далеко» («Письмо о русской поэзии»). Основная оценочная категория в статьях Мандельштама – «эллинизм»; когда он хочет высказать похвалу, он говорит об «эллинском духе». Он не говорит о классицизме (вторичном явлении, своего рода культурологической стилизации, когда эпоха облачалась в костюмы другой, далекой, культуры). В классицизме поэт, очевидно, видел не-

свободу, к тому же его отталкивал пиетет перед сильным государством. Мандельштам ценит не внешнюю «эллинизацию», как в лирике Вяч. Иванова, а внутреннее сродство. Поэтому Анненский оказался лучшим переводчиком древнегреческой трагедии, тогда как Бальмонт в своей лирике, по Мандельштаму, – «переводчик без оригинала».

В 20-е гг. поэт высказал мысль, явно провоцируя критиков-большевиков: для литературы теория прогресса убийственна. Утверждаемую футуристами доктрину социального заказа Мандельштам отверг как нетворческий утилитаризм – грех против природы русского слова. Хотя некоторые критики называли метод Мандельштама «лефоакмеизмом», поэт возражал против формализма. Тем не менее, инструментальная сторона творчества стала у него предметом изображения и даже вдохновения. Вместе с тем поэт отстаивал разностильность как основную ценность зрелой литературы: «В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм, в поэзии нужно повышенное чувство образности, машинный ритм, городской коллективизм, крестьянский фольклор...». Это выпад против большевистской установки на однопоточную литературу, против монологизма.

Самым интересным поэтом современности критик назвал Пастернака, хотя относительно его стихов как раз трудно было сказать, «откуда он пришел». В противовес архаистам, он говорит о Пастернаке: «У нас сейчас нет более здоровой поэзии». Более осторожен он в оценке Хлебникова. Он признает, что первопроходец футуризма оставил свой след в языке: «Речь Хлебникова до того обмирщена, как будто никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. <...> Отпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка». Мандельштам отнюдь не был противником новаторства, он протестовал лишь против разрыва с традицией как намеренной установки.

«Заумный язык», т.е. попросту отказ от языка как носителя культурной памяти, вывел футуристов за пределы истории – в хаос, а «представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами», захотели приспособить язык к современности и потому «остались далеко позади языка». Сложным, по преимуществу негативным, было отношение акмеиста к Маяковскому. Мандельштам понимал серьезность его исходной установки и вместе с тем ее антикультурный характер: «Маяковским разрешается элементарная и великая проблема “поэзии для всех, а не для избранных”. Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности, содержательности, поэтической культуры. Великолепно осведомленный о бо-

гатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, основывая свою “поэзию для всех”, должен был послать к черту все непонятное, т. е. предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку).

Антипод Мандельштама в русской литературе, очевидно, Розанов, чье мироотношение акмеист назвал «самым нелитературным». Розанов – выразитель русского, степного, образа мира, который Мандельштам обозначает так: бесконечное ровное пространство и среди равнин – твердый кремль (кремник). Розанов «всю жизнь шарил руками в пустоте вокруг церковных стен» – искал вертикаль в русской культуре. Без этого он не мог обойтись, так как образование получил европейское. Весь домашний и семейный, Розанов, по Мандельштаму, оказался ненужным поколению несемейному, лишенному дома. С другой стороны, розановский приватный и семейный взгляд на историю Мандельштаму нравится, конечно, больше советского, крайне нетерпимого к «обывательскому» неучастию в истории. Но критик индифферентен к пафосу национальной самобытности: «Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другим...». Критик больше озабочен архитектурной *всечеловеческой* культуры. Архитектурные аналогии говорят об установке на тщательное обдумывание построения, о внимании к композиционной стороне сочинения («Строить значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»).

Категория «средневековья» («души готической рассудочная пропасть») в эстетике Мандельштама – синоним рациональности и устремленности к цели. В статье «О природе слова» он славит ремесленника Сальери: «На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец – не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира». В этом антиромантическом выпаде очевидна установка на риторическое начало: «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он не слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию». Мандельштам был гораздо большим «сальеристом», чем застрельщик течения Гумилев. Отношение поэта-критика к форме и формальным исканиям глубже всего высказано в книге «Разговор о Данте». Здесь поэзия понимается как самоосуществление формы, как борьба культуры за себя. Но примечательно, что критик совсем не замечает католического миропонимания Данте. Таковы издержки актуализации: автору «Божественной комедии» приписаны идеалы и озарения автора «Камня».

Если Блок утверждал, что движение гуманизма потерпело крушение, то Мандельштам констатировал: «ценности гуманизма изъяты из употребления». Не случайно, а явно для сопоставления упоминает он древние монументально-бесчеловечные культуры – Ассирию и Вавилон, обращавшиеся с человеческой массой как с дешевым материалом, с глиной, из которой можно наделать сколько угодно кирпичей: «Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон».

В статье «Буря и натиск» Мандельштам высказал скептическое отношение к модернизму в целом. В этой связи интересна трактовка творчества Блока. Статья «Александр Блок» написана в первую годовщину смерти поэта («Мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе»). Отношение к самому крупному символисту при всем внешнем пиетете критическое: «Блок был человеком девятнадцатого века. Ни одного открытого разрыва»; «Поэтика девятнадцатого века – вот где граница могущества Блока, вот где он царь...». Мотивацию негативной оценки находим в статье «Девятнадцатый век». Для Мандельштама минувший век – вовсе не золотой: он прослеживает в нем нарастающее мироотрицание, буддийский пессимизм. Новый век, двадцатый, – «жестоковыйный», еще более иррациональный; здесь Мандельштам солидарен с блоковским пророчеством о «неслыханных мятежах». По темпераменту, по восприятию стихии поэты – антиподы: если основной мотив лирики Блока можно условно обозначить как клаустрофобию (боязнь закрытого пространства), то комплекс Мандельштама – агорафобия, боязнь открытого пространства⁵.

Поэтику Блока, как и всех русских символистов, Мандельштам считал *экстенсивной*. Отсюда странный образ творческого пути выдающегося поэта – «барсучья нора». Блок, как барсук, будто бы искал спасительный запасной путь и «прорыл» ход в новый век. Удачу главной блоковской поэмы критик объясняет своевременным использованием частушки и ее ритма: «Поэма “Двенадцать” – монументальная драматическая частушка». Это решение близко к формалистическому, так мог сказать В. Шкловский, правда, Мандельштам указывает, что Блок ухватил эфемериды улицы («У ней керенки есть в чулке»).

Критик-акмеист высказал глубокое понимание стихов Ахматовой: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века <...> Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» («Письмо о русской поэзии»). Новеллистическая насыщенность стихов

поэтессы говорит, что она восприняла уроки русского романа через прозу ближайшего предшественника – Чехова. Это богатое наследие, спрессованное в малой форме, и воспринималось им как залог большого будущего. Уже в 1916 г. Мандельштам высказал дальнорозоркое предсказание: «В последних стихах Ахматовой произошел перелом к религиозной простоте и торжественности. <...> Голос отреченности крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России».

Полемическое противостояние Цветаевой и Мандельштама – это конфликт романтика-импровизатора Моцарта и мастера-рационалиста Сальери. Критик неприязненно встретил сборник «Версты»: «Для Москвы самый печальный знак – богородичное рукоделье Марины Цветаевой. <...> Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России – лженародных и лжемосковских – неизмеримо ниже стихов Адалис...» В недружелюбном отношении к стихам Цветаевой сказался вкус акмеиста, что повторится далее в отзывах Г. Адамовича. Выше всех современных прозаиков поставлен А. Белый, чье влияние даже на раннюю советскую прозу было подобно гипнозу. Мандельштам считал эту футуристическую прозу конгениальной духу эпохи, но предрекал: «Русская проза стронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого». Правда, квалификация ее в исторической перспективе вызывает сомнения: «Андрей Белый – вершина русской психологической прозы». С современной точки зрения, скорее откат от завоеванных психологизмом вершин, чем сама вершина, но критик хочет отделить ее от символистской мифопоэтики. Парадоксы нередки в прозе Мандельштама: озадачивать читателя – одна из задач критика, чем-то она близка установкам формалистов.

Проза Мандельштама изначально сторонилась идеологической актуализации, и в этом было начало его конфликта с новой эпохой, хотя поначалу поэт вовсе не искал конфронтации: «Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока что не нуждается» (Ответ на анкету «Советский писатель и Октябрь»). В «Четвертой прозе» он причислил себя к пишущим «без разрешения», живущим как бы вне закона; назвал свои стихи «ворованным воздухом» – тем, без чего нельзя жить, но на что наложен запрет.

Итак, признав абсолют лишь искусство, Мандельштам примкнул к традиции эстетической критики: «Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства». Ново здесь

лишь желание смирить социальный хаос средствами высокого искусства. Но такая школа не могла существовать долго в эпоху социальных катаклизмов. В условиях упрощенной культуры утопия реконструкции высокой культуры превратила жизнь художника в драму.

Контрольные вопросы

1. Какая оценка акмеизма справедлива: антиромантическое направление, продолжение романтизма, течение в модернизме или антимодернизм? Как понимали акмеисты назначение литературы, на каких путях видели преодоление ее кризиса? Реально ли оценили акмеисты кризис символизма? Обоснованно ли толкование «дионисийства» и «аполлонизма» как основной антиномии русской культуры XX в.? Чем завершился в XX в. спор неоромантиков и неоклассиков?

2. Можно ли считать акмеистов продолжателями «артистической критики»? Как отнеслись они к импрессионизму в критике? Проявляется ли принцип «кларизма» в статьях Гумилева и Мандельштама? Справедливо ли мнение о перевесе в акмеизме эстетики над этикой и социологией и рассудка над мифом?

3. Можно ли говорить о возвращении к историцизму после историософии неоромантиков? Есть ли в эстетической утопии акмеистов черты циклической историософии (повторяемости форм культуры)? Как Вы поняли выражение Мандельштама: «Души готической рассудочная пропасть»? Чем объясняется его уважительное отношение к Сальери?

4. Насколько корректна характеристика позиции Гумилева как «восточной», а Мандельштама как западной? В чем сходство и в чем различие взглядов Гумилева и Мандельштама на Россию и русскую революцию? В чем коренное отличие от символистского отношения к революции?

5. Каковы реальные результаты деятельности Цеха поэтов? Справедлива ли оценка акмеистской критики как «рецептурной»?

6. Ограничил или расширил Мандельштам задачи критики в сравнении с Гумилевым? Как можно кратко выразить пафос статей Мандельштама «О природе слова» и «Слово и культура»?

7. Выражена ли общественно-политическая позиция критика в статьях Кузмина, Гумилева и Мандельштама? Какое место занимает религия в статьях и стихах акмеистов? Сторонились ли они философствования в критике?

МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА 1900–1920-х ГОДОВ

Русская общественная мысль грани XIX – XX вв. все больше уклонялась в радикализм, и завершилось это ленинизмом. Легальный марксизм, умеренное направление, в России имел мало влияния, а идеологи, усмотревшие в революционном насилии «повивальную бабку» идеального общества, к литературе относились лишь как к инструменту воздействия на массы. Религиозно-этический фундамент новой культуры – миф о преображающем насилии как средстве ликвидации всякого угнетения. В марксизме-ленинизме европейский гуманизм доведен до предела, до тупика самоликвидации. «Согласно европейской парадигме, – отметил А. Ф. Лосев, – ни одна эпоха не имеет смысла сама по себе, а лишь как подготовка и удобрение для другой эпохи, и каждая следующая эпоха тоже не имеет смысла сама по себе, а и она тоже – навоз и почва для грядущей эпохи, а равно и всех возможных эпох; цель же постоянно и неизбежно отодвигается все дальше и дальше, в бесконечные времена...». Победа революционнейшего учения обернулась крайней реакционностью, в литературе это с самого начала сказалось как застой, курс на упрощенную эстетическую потребность.

Основа литературной борьбы XX в. – противостояние утопического и антиутопического сознания. Все эпохи до коммунизма К. Маркс называл предысторией, только с коммунизмом должна начаться подлинная история. Но коммунизм – это общество без противоречий, а значит – без движущих сил прогресса, значит «настоящая история» могла обернуться бесконечным застоєм. Марксизм продолжает мифологические представления о тысячелетнем царстве правды, к которому прийти можно, лишь придерживаясь «единственно правильного» учения.

Генезис и характер воздействия марксистской публицистики на искусство надо знать хотя бы потому, что «утопии возвращаются», – как правило, неузнаваемыми. Вопреки предсказаниям Маркса, ни уровень жизни рабочих, ни уровень культуры после революции не улучшились. Как отметил философ-эмигрант Б. Вышеславцев, «теория обнищания пролетариата Маркса совершенно не оправдалась на опыте. Как раз для

широких масс “капитализм” был особенно благоприятен (если не считать первых моментов индустриализации). Наименее благоприятен он был для интеллигенции, для духовной элиты...». Но здесь надо вспомнить плехановское сравнение восточной деспотии с капитализмом: «Капитализм плох, но деспотизм еще хуже. Капитализм развивает в человеке зверя; деспотизм делает из человека выючное животное. Капитализм налагает свою грязную руку на литературу и науку, деспотизм убивает науку и литературу...». Большевики, захотевшие «катапультировать» из зрелого феодализма в социалистическую идиллию, оставили в стороне не только европейскую гуманистическую традицию, но и христианскую духовность. Все видные критики раннего марксизма – политические деятели. Их программа пролетаризации народа обошлась стране страшно дорого¹. Большевизм не справился с коренными проблемами России – земли (крестьянство составляло почти 9/10 населения) и культуры. Эксперимент над национальной культурой, проведенный с крайней жестокостью, по завершении века видится как зигзаг истории, уничтоживший цвет нации.

Вопреки азам марксизма, отношения идеологии и производства оказались перевернутыми. Подтвердилась концепция М. Вебера: производство – не отправная точка, а продукт всей культуры; стимулы его – в религиозных и этических ценностях эпохи и нации. Русская советская культура, воплощая западный заказ, сразу обнаружила свою восточную ориентацию: люди шли на материальные лишения и готовы были к тяжелейшим испытаниям ради сохранения идеологических стереотипов. Как выразился А. Солженицын, «коммунизм – это христианство с обратным знаком». Марксизм можно понять лишь в результате анализа советского стиля жизни: утопия заменила не только религию, но и реальность. Антиподом ее оказалось не научное (нейтральное), а религиозное сознание.

Мы ограничимся характеристикой ее доминирующего качества и главных имен. В марксистской критике различимы творческие индивидуальности, отмечены в ней и либеральные тенденции, и ортодоксальные. И все-таки она крайне ограничила творческую свободу и гасила новые направления в зародыше. Надо различать этапы эволюции марксистской критики. С 20-х гг. неуклонно шло нарастание нетерпимости и узости понимания искусства. «Акме» марксизма, его высшее проявление, – это сталинское тридцатилетие, когда литературная критика как таковая почти исчезала, была заменена *проработочными* и панегирическими кампаниями. А по мере выхода из тоталитарно-утопического сознания советская публицистика, становясь эклектичной, утратила

специфические свои признаки. Духовный опыт России в XX в. – негативный, «ожоговый», и ценности мирового уровня созданы в СССР не благодаря, а скорее вопреки «всепобеждающему учению».

Георгий Плеханов

Первый русский марксист, Георгий Валентинович Плеханов (1856–1918) немало сил отдал идеологической пропаганде в жанре литературно-критических обзоров. Пропагандистский характер его статей, в которых нет анализа отдельных произведений, бросается в глаза. Плеханов не был критиком по призванию и к этой разновидности публицистики обращался как к подспорью в политическом действии, смотрел на критику как на практическое *общественное дело*. Печатался он не только в зарубежных социал-демократических изданиях, но и в легальной российской прессе – в «Отечественных записках», «Новом слове», «Научном обозрении», горьковском «Современнике» – чаще всего под псевдонимом Н. Бельтов. Еще народовольцем он заинтересовался Марксом, переводил его работы на русский язык, в том числе «Манифест коммунистической партии». Он рассуждал о пролетариате как классе-гегемоне, тогда как заводские рабочие в России составляли меньше десяти процентов, а буржуазия вовсе не была доминирующей социальной силой.

Плеханов повторял, подчеркивая собственную «левизну»: «Я больший марксист, чем сам Маркс». Он игнорировал предостережение Маркса относительно перенесения его учения на Россию с ее восточной традицией и преимущественно «азиатским» производством. Одна из первых акций бывшего народовольца, после создания марксистской группы «Освобождение труда», – сборник рабочих песен, к которому он написал предисловие «Два слова читателям-рабочим» (1885). Он начал с формирования нового читателя и всегда считал это главной задачей критики. Первые крупные марксистские работы Плеханова – «Социализм и политическая борьба» (1883) и «Наши разногласия» (1885) – популяризация учения и размежевание с народниками, вчерашними единомышленниками.

Мировоззрение Плеханова выражено в его книгах «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (СПб., 1895), «Очерки по истории материализма» (Штутгарт, 1896) и «Основные вопросы марксизма» (СПб., 1908). «Отражательное» понимание искусства направляло его эстетические экскурсы на путь наивного реализма. В книгах критик-марксист оценил выше всего информативность, создание запоминающихся типов. Он посвятил цикл обзорных статей беллетристам-народникам: «Г.И. Успенский», «С. Каронин», «Н.И. Наумов» (вошли в

его сборник «За двадцать лет», СПб., 1905). Этих второстепенных беллетристов-социологов критик противопоставил художникам-психологам – Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Гончарову – со знаком «плюс». Высшие достижения русской литературы – Пушкин, Гоголь, Достоевский – остались вне его интересов. Хотя Плеханов признавал, что искусство дворянских писателей-психологов сложнее, публицистическое направление он считал более перспективным. Классический реализм сосредоточен на внутреннем мире личности, народники же, продолжавшие традиции Белинского и Чернышевского, сильны, по Плеханову, социологическим анализом. При этом он противопоставил их западному натурализму (школе Золя), отыскивающему биологические импульсы в поведении героев².

На рубеже веков, в 1899–1900 гг., в цикле статей «Письма без адреса» Плеханов осмыслил генезис мирового искусства в свете исторического материализма. Здесь он развивает мысли последних книг Ф. Энгельса: понятие о красивом и безобразном появляется в результате общественной практики, эстетическая потребность минимально детерминирована природой и максимально – производством. Влияние мифологии на искусство Плеханов игнорировал, поскольку религию он также считал порождением трудовых процессов. В статье «Экономика и искусство», ставшей затем главой книги «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), он заявил: «Психология общества приспособляется к его экономии <...> на почве новой экономии происходит полный расцвет новой психологии <...> направление умственной работы в обществе определяется его отношениями производства». Единственно заслуживающее внимания для Плеханова – классовая *психологическая идеология*. Художник, по мнению первого русского марксиста, не может выйти из круга сословных интересов. Поэтому в начале статей критиков-марксистов – пространнейшие характеристики экономического базиса, а об искусстве – по остаточному принципу, скороговоркой: «Раз дано состояние производственных сил, даны и свойства социальной среды, дана и соответствующая ей психология, дано и взаимодействие между средой, с одной стороны, и умами и нравами – с другой».

Различие поэтики и риторики Плеханов-критик игнорировал. Он и его ученики считали, что с уходом класса с исторической арены теряет информативную ценность и его искусство. Правда, теоретик различал восходящую и нисходящую фазы в истории каждого класса. Даже феодалы, боровшиеся с рабовладельцами, были вначале восходящим классом. И ранняя буржуазная литература (Стендаль, Бальзак, Диккенс), по Плеханову, интересна, ибо несет значительную информацию об эпохе.

Этого уже нельзя сказать о следующих поколениях «буржуазных» художников: их искусство характеризуется как паразитический гедонизм и безысходный пессимизм. Так обрисована историческая перспектива: паразитические классы «нисходят», а пролетариат только «восходит».

Самое значительное произведение Плеханова – «История русской общественной мысли» – осталось незаконченным. В него, в переработанном виде, вошли написанные раньше статьи о русских критиках. В истории русской мысли марксист выделил как единственно прогрессивное революционно-демократическое направление. Истинным родоначальником его он считал Белинского, а Чернышевского – высшим проявлением домарксистской мысли. Плеханов завершал в XIX в. «общественническое» направление в критике, начатое Чернышевским и Добролюбовым и противостоявшее «эстетическому» направлению. В этой книге впервые обозначен марксистский подход к истории критики. Социал-демократ Плеханов еще категоричнее, чем революционные демократы, отводит искусству служебную роль. Считая Герцена родоначальником народничества, он посвятил ему цикл статей: «А.И. Герцен и крепостное право», «Философские взгляды А.И. Герцена», «Герцен-эмигрант», «О книге Богучарского “А.И. Герцен”», «Речь на могиле Герцена в Ницце». По Плеханову, непоследовательность публициста, бывшего «перемычкой» между дворянскими революционерами и разночинцами, стала причиной его драмы. С одобрением подчеркивал критик, что Герцену чужд был интерес к религии. Статьи «Белинский и разумная действительность», «Виссарион Белинский и Валериан Майков», работы о Чернышевском, Добролюбове, славянофилах и западниках – это, по сути, освещение пути России к пролетарской революции. В статье «Добролюбов и Островский» он упрекнул «реальную критику» в недостаточном радикализме, что объяснял отсутствием исторического материализма в мировоззрении Добролюбова. Писарев в своей критике искусства для искусства радикален, но поверхностен, не указывает средства борьбы. На книгу А. Волынского «Русские критики» Плеханов отозвался статьей «Судьба русской критики», в которой, как всегда, охарактеризовал автора только как реакционера: «Его теоретическая философия сводится к совершенно бессодержательным фразам, его практическая философия есть не более как чрезвычайно плохая пародия на нашу “субъективную социологию”». Критические статьи публицист включил также в сборник «За двадцать лет».

В 1908 г., в предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет», Плеханов изложил свое представление о задаче критика: «Первая задача критика состоит в том, чтобы перевести идею данного художест-

венного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления». Это крайне рационалистическое понимание дела: перевод с языка искусства на язык логики невозможен без разрушения художественного целого. Отыскание «социологического эквивалента данного литературного явления» и последний этап – «приговор», подразумевающий классовую оценку, – этот путь породил в дальнейшем *вульгарный социологизм*. Основание оценки для первого критика-марксиста – соответствие формы замыслу. Замысел же, по его убеждению, может оказаться как *ложной*, так и *правильной* идеей: «когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение». Таким образом, к искусству Плеханов прилагал критерий истинности, а это признак натуралистической эстетики, ценившей выше всего публицистические тексты; сложные, условные формы оценивались им как «неверное» понимание жизни. Плеханов исходил из предположения, что «идея» в подлинно художественном произведении дана однозначно. Критик оперировал парой категорий – «идея» и «форма»: «Чем более соответствует исполнение замыслу ... чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее». Узость предпосылок в конечном счете сказалась как обеднение вкусов огромной читательской аудитории. Если Плеханов еще более или менее вникал в тематику произведения, в авторский замысел, то Ленин высказывал только ситуативную политическую оценку.

Доктрина Плеханова отдает аскетизмом: в ней нет места категории «эстетическое наслаждение». Это указывает на ограниченную концепцию человека: все силы отданы производству и социальной борьбе, все интересы вытеснены вовне, а сложный душевный мир отвергается как «буржуазный», остается очень мало стимулов личностного развития. Вопреки пушкинскому мнению, что поэзия должна быть чуть-чуть «глуповата», Плеханов настаивал: дело критика – доводить до полной рациональной ясности замысла художника. Эмоциям же он отвел общественно полезную роль лишь в соответствии с теорией прогресса. Плеханов не признавал специфики искусства ни в материале (тематике и проблематике), ни в идеях: «Разве есть область, составляющая исключительную собственность поэзии? Ведь ее содержание то же, что и содержание философии, ведь между поэтом и философом разница лишь в том, что один мыслит образами, а другой – силлогизмами». Разница эта кажется теоретику незначительной, он не интересовался проблемой художественной формы.

Критик проверяется вкусом, пристрастием к определенным именам. Еще на похоронах Некрасова молодой Плеханов поставил умершего поэта выше Пушкина, далее охотно писал о второстепенных и третьестепенных беллетристах. Исключением в этом ряду оказался Л. Толстой, которому критик-марксист посвятил семь статей в связи с его юбилеем и затем смертью. Но Плеханов далек от целостного восприятия художественной прозы Толстого, он не говорит о сильной стороне ее, о глубине и полноте художественного видения, национальной самобытности толстовского мира. Иными словами, искусства Толстого критик не видел или пренебрег им. В статьях «Симптоматическая ошибка», «Карл Маркс и Лев Толстой», «Заметки публициста “Отсюда и досюда”», «Еще о Толстом», «Смешение представлений», «Толстой и природа», «Толстой и Герцен» он говорит о мировоззрении писателя и, главным образом, обличает толстовство – этическую систему, в которой, кстати заметить, марксисты отнесены к типу паразитов, борющихся за власть с другими паразитами внутри одного общества, в корне несправедливого. К революционерам Толстой обратился с суровой отповедью: «ваша борьба с правительством есть борьба двух паразитов на здоровом теле, и для народа одинаково вредны обе борющиеся стороны. И потому говорите о своих интересах, а не о народе, не лгите, говоря о нем, и оставьте его в покое» («Обращение к русским людям, к правительству, революционерам и народу»).

Плеханов не признал за Толстым права выступать от имени народа, доказывал, что писатель не мог выйти из круга дворянского понимания жизни. Дальше «дворянского покаяния» Толстой, по Плеханову, не продвинулся, а проповедь покаяния им оценена как реакционная, отвлекающая от борьбы, а значит – примиряющая с угнетением: «Не будучи в состоянии заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми, – иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых, Толстой, естественно, должен был направить свои главные усилия на то, чтобы нравственно исправить угнетателей, побудив их отказаться от повторения дурных поступков». Критика интересуется в данном случае лишь политическая эффективность толстовской проповеди, и он делает неожиданный и ничем не подтвержденный вывод: «Нравственная проповедь гр. Толстого вела к тому, что, – поскольку он занимался ею, – он, сам того не желая и не замечая, переходил на сторону угнетателей народа». Так сказывается социологический метод: граф не мог выйти из круга тех сословных ценностей, источник которых – в эксплуатации, в присвоении чужого труда. На взгляд Плеханова, Толстой обречен был биться в противоречиях: значение его творчест-

ва – только в «изображении той эксплуатации народа, без которой не могут существовать высшие классы». Но мог ли существовать без присвоения прибавочной стоимости сам теоретик-марксист? Обязательного для литератора вопроса о личном моральном оправдании марксист не затронул ни разу. Заметим, что Ленину даже такая критика показалась либеральной: «Плеханов тоже взбесился враньем и холопством перед Толстым...».

К собственно критическим выступлениям Плеханова следует отнести его борьбу с декадентами и апологетические статьи о Горьком. Основной объект плехановской критики – современное упадочное искусство и богоискательство (статьи «О так называемых религиозных исканиях в России», «Еще о религии», «Евангелие от декаданса»). Понимание символизма Плехановым нельзя признать адекватным исторической ценности этого явления мировой литературы. Так, в статье об Ибсене он заявил, что к символам прибегают лишь художники, не способные проникнуть в глубину социальной жизни, не понимающие истории, так что символизм – «нечто вроде свидетельства о бедности», он заражает пессимизмом, характерным для позднего буржуазного искусства. Бедность восприятия Плехановым стихов З. Гиппиус также очевидна: худший вид критики – когда интерпретатор говорит только о том, чего в стихах нет. Это теоретическое предубеждение характерно и для последующих поколений марксистов: для них модернизм стал «врагом номер один». Согласно схеме, позднее буржуазное искусство может быть только гедонистическим и насквозь индивидуалистическим, а поскольку индивиду предстоит исчезновение, неизбежен безысходный пессимизм. «Искусству разложения» противопоставлены сочинения прозаиков-самоучек или опусы первых пролетарских поэтов.

В творчестве Горького критик усмотрел новый, пролетарский, этап литературной истории. Критика интересуется, что сказано, а не как, проблемно-тематический аспект, но не стиль и жанр. Он занимает позицию вождя «читательских масс» и заранее знает, чем завершится история. Эта позиция исторического финализма порождает безапелляционность суждений. Утопическое доктринерство считает свои собственные выводы недискутируемыми, всякое толкование, расходящееся с марксизмом, отмечается как реакционное. Принцип «отсюда и досюда» применен и к Горькому. Высоко поставив публицистическую пьесу «Враги», Плеханов резко негативно оценил повесть «Исповедь», содержащую богостроительские идеи. Роман «Мать» оценен им также негативно: он справедливо усмотрел в нем ленинскую концепцию ускорения пролетарской революции в России. Сам он считал, что российский пролета-

риат еще не сформировался, страна не вошла еще в капиталистический этап истории. Ленинскую идею внесения революционных идей в пролетариат Плеханов считал новой вариацией учения о героях и толпе.

Критика-марксиста интересует психология общественных групп и движений, а личность – лишь как социальный тип. Во всяком случае, ни один из новых писателей не заслужил уважительного внимания Плеханова, и главный критерий отрицательной оценки – религиозные темы и мотивы. В них марксист увидел только свидетельство разлада писателя со средой и уход от реальности. Публицистика Плеханова исходит из утопических предпосылок, но в ней не следует видеть одно лишь заблуждение. Ведь критик описывали реальный процесс упадка нравов, понижения уровня эстетики. Иными словами, в ныне прославленном Серебряном веке марксисты видели его оборотную сторону. О кризисе культуры писали такие его современники, как К. Леонтьев, В. Короленко, В. Соловьев, В. Розанов, Д. Мережковский, Н. Бердяев, правда, причины и перспективы неблагополучного развития каждый понимал по-своему. Плеханова не интересовала непублицистическая поэзия, Ленин же сделал дальнейший радикальный шаг: «Долой литераторов беспартийных!». Обличавший предшественников за либерализм, Плеханов сам был заклеен как либерал-рэнегат, предавший интересы пролетариата в решающий момент истории. Ленин радикально сформулировал содержащуюся в статьях учителя посылку о двух культурах в национальной культуре и призвал к полному уничтожению «верхней», эксплуататорской, культуры. При всем их тактическом разногласии, оба сохранили отношение к Марксу как к величайшему мыслителю-пророку и к борьбе классов как к средству приближения идеального будущего. В сравнении с Лениным Плеханов – кабинетный теоретик, еще интересовавшийся собственно философией, историей критики, эстетической мыслью. Панполитизм ленинского отношения к искусству – это второй, собственно революционный, этап, завоевание власти, после чего «левая» часть национальной культуры стала уничтожать «правую». Сталинский этап – огосударствление литературы – завершение марксизма.

Утопия реконструкции мира начинается с уверенности, что есть два класса-антагониста и класс-паразит издаст несправедливые законы. Вернувшись на родину после 37 лет отсутствия, Плеханов просто растерялся перед тьмой реальной революции. Он предостерег против сектантского пути, «бредовыми» назвал апрельские тезисы Ленина, но и это можно понять как тактические действия в политической борьбе. Попытка во всем противопоставить Ленина и Плеханова исторически несостоятельна: это два этапа одного политического движения. Путь от

Плеханова к Ленину и Сталину – это развитие марксистских идей в стране, где для них не было почвы. Как выразился этнолог Л. Гумилев, идеи, выглядевшие безобидными на родной для них почве, оказались «чумой» для народов с другим типом культуры. Как и Ленин, Плеханов отказал в праве на будущее земледельческому народу и его традиционной культуре, как и Ленин, прогресс понимал как безжалостное отсечение главной части наследия.

Анатолий Луначарский

В молодости Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933), комиссар просвещения в 1917 – 1929 гг., испытал влияние немарксистских учений. Определенный литературный дар (он писал стихи и пьесы), интерес к модернистскому искусству мешали ему быть последовательным большевиком. Однако этот либерал-большевик, любивший модернистские сложности, почти всегда занимал компромиссную позицию, тут и там уступая ортодоксам.

Еще гимназистом Луначарский изучал «Капитал» Маркса и стал профессиональным революционером в 21 год, восемь раз подвергался тюремному заключению и неоднократно был в ссылках. После побега из ссылки изучал в европейских университетах новейшую философию, психологию и политэкономия. Но революционер переводил сочинения Ницше и, как сам отмечал позднее, «пытался создать эмульсию из Спенсера и Маркса». Ранний сборник «Очерки реалистического мировоззрения» (СПб., 1904), в котором опубликованы и философско-эстетические заметки Луначарского, был попыткой обновления марксизма. Под экономическим базисом автор усматривал базис биологический, однако последовала отповедь большинства марксистов: биологизация классовой борьбы была для них проявлением оппортунизма.

Ницшеанская идея сверхчеловека понравилась молодому Луначарскому, но его оттолкнули индивидуализм и ненависть ко всем формам демократии. Испытывая интерес к философии жизни, крупнейшим выразителем которой и был Ф. Ницше, Луначарский создал близкую к модернизму теорию жизнестроения: «...идеалы всеобъемлющего знания, справедливого строя человеческой жизни и торжества красоты слагаются в одном идеале максимум-а жизни». Эта идея, близкая к эвдемонизму, развита в его книге «Основы позитивной эстетики» (1908). «Ненасытимая» воля к жизни понята в ней через Дарвина – как внутривидовая борьба, ведущая к совершенствованию человека. Повторяющийся мотив: «беспредельный рост мыслящей и чувствующей жизни». Классовая борьба понята как самоорганизация в борьбе за жизнь, продолжение и

завершение борьбы биологической: «Кто понял смысл существования вида не только головою, но всем существом своим, жизнь того переполнена светом, значительностью, упоением творчества, безмерно выходящего за рамки беглого личного бытия, кто не понял и протестует, того история оставляет в стороне с его бесплодным нытьем».

Луначарский хотел расширить марксизм, полагая, что в него впишется и позитивистская теория эмпириокритицизма. В 20-е гг., вслед за Лениным, это направление «скептического критицизма» Луначарский назвал «лазейкой для идеализма» и мистицизма. Из общения с А. Богдановым, теоретиком богостроительства, возник замысел книги «Религия и социализм» (1911), от которой в советское время критику также пришлось отречься. Марксизм в ней назван пятой мировой религией, возникшей из лоно авраамической религии. Это было верное ощущение генезиса: марксизм формировался как замещенная религия. Идея синтеза культур марксизму чужда. Ленин, последовательный атеист, не признавал, что богоборчество здесь превращается в свою противоположность – становится религией. Богостроительство резко критиковали и большевики слева, и богоискатели справа.

Мотивы социал-дарвинизма (особенно статья «Самоубийство и философия») встретили резкую критику со стороны правоверных большевиков. Красоту критик понимал как выражение биологической целесообразности, и это отправной пункт в его борьбе с декадентством, которое он понимал и буквально – как вырождение, как своего рода классовую анемию. Художественное творчество и восприятие, по его мнению, обусловлены биологически: принцип экономии мышления заставляет прибегать к образам, более емким, чем понятия, для передачи опыта поколений. Искусство как концентрация жизненной энергии и сгущенный опыт становится творчеством новой жизни. В отличие от других большевиков, воспитанных на литературе шестидесятников, Луначарский был равнодушен к наивному реализму и неонатурализму.

Литературно-критические статьи он начал публиковать еще во время вологодской ссылки (1902–1904). Напечатанные в провинциальных изданиях статьи «Русский Фауст» (1902), «Трагизм жизни и белая магия» (1902), «Перед лицом рока. К философии трагедии» (1903) поставили задачу: бороться с общим пессимизмом. Значительно чаще, чем большевики-подпольщики, критик печатал свои статьи в легальных журналах, не прибегая к псевдонимам. Статьи «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» (1903), «К вопросу о познании» (1903), «Задачи театральной критики» (1904) вошли в сборник «Этюды критические и полемические» (М., 1905), направленный, главным обра-

зом, против идеализма отошедших от марксизма Н. Бердяева и С. Булгакова. В Женеве он стал членом редколлегии большевистских газет «Пролетарий» и «Вперед». Вернувшись в Россию, вошел в редакцию газеты «Новая жизнь», после чего вновь был заключен в тюрьму. После освобождения, вновь живя во Франции и Италии (у Горького), Луначарский оставался корреспондентом легальных изданий «День», «Новая жизнь» и др.³

Статьи «Марксизм и эстетика» (1905), «Искусство и революция» (1906) и «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907) – свидетельство того, что Луначарский ко времени первой русской революции сформировался как марксист. Основные темы этих статей – мешанство и индивидуализм, утрата реализмом прежних активных позиций и требование социально активного неоромантизма. Поскольку место революционного романтизма, по его мнению, занял романтизм реакционный, он сделал его основной мишенью критики. Марксист-критик доводит выводы до политического предела: «Чехов, из всех глубин своего таланта старавшийся осилить ужас действительности художественными способами, в конце концов сам сознавал, что из всех пор его произведений хлещет на самом деле тоска, – тоска, которая завывающими голосами, неслышными для мелких людей, но потрясающими действительно чуткие сердца, призывает к борьбе, к мести и к победе». Тем самым Чехов представлен сторонником чуждого ему направления и даже другой литературной эпохи, то есть это пример истолкования «с точностью до наоборот».

«Театр. Книга о новом театре» (СПб., 1908) – следующий заметный сборник. Сам писавший философско-публицистические пьесы (в 1912 г. напечатан его сборник пьес «Идеи в масках», не принесший ему известности), Луначарский был сторонником новых театральных форм, писал о драматургии Гауптмана, Ибсена, Л. Андреева и др. Он был противником размывания сценичности, засилья «ноющих», не окрыленных героев. Одобряя интерес Леонида Андреева к героям-символам и маскам, критик не принимал безыдейность, абсурдистский пафос его пьес оценил как самое глубокое проявление характерной для эпохи безысходности (ст. «Социальная психология и социальная мистика», «К звездам. Новая драма Л. Андреева», «Тьма»). Он обвинил драматурга в зоологическом индивидуализме и заявил, что страх смерти – свойство рабского сознания. При этом критик допускал известную автономию формы, но содержание, обусловленное социальной жизнью, считал доминирующим. Он признавал за этой содержательно «ложной» продукцией фор-

мально-художественную ценность, которую может в дальнейшем использовать пролетарское искусство.

Широкий общественный резонанс вызвал составленный Луначарским сборник статей критиков-марксистов «Литературный распад» (в 2 кн., 1909). В этом же году вышел сборник бывших марксистов «Вехи», ставший куда более знаменитым до революции и запрещенный в советское время. Эти два ответа на вопрос о смысле революции обсуждались и на исходе XX в. Немарксистская публицистика в целом справедливо отметила философское убожество и эстетический примитивизм большинства критических опусов, где смешивались в одну кучу разные направления, публицистика и беллетристика не различались. Вульгарный социологизм Луначарский сочетал в этом издании с неизжитыми страстями к богостроительству. Так, его отклик на горьковскую повесть «Исповедь» назван на большевистском жаргоне – «Литературный распад и концентрация интеллигенции».

Еще до революции Луначарский участвовал в дискуссии о возможности пролетарской литературы. В этой полемике, длившейся целый год, Луначарский занял левую по сравнению с меньшевиками позицию: тему бедности литературы «с чистого листа» он счел надуманной. Однако в 20-е гг. ему пришлось защищать литературу от товарищей по партии, страдавших «детской болезнью левизны». Вместе с А. Богдановым Луначарский создавал печально известный Пролеткульт, затем по указанию Ленина отменял его, вновь защищал и вновь разгонял. В 1918 г. он напечатал тезисы для первой всероссийской конференции пролеткультов «Пролетариат и искусство» (Пролетарская культура. 1918. № 2). Теоретик чисто пролетарской культуры А. Богданов (Малиновский) преувеличивал роль литературы, будто бы формирующей природу человеческих сообществ. Богданов убеждал, что чисто пролетарское искусство должно отрешиться от личности, а если оно сосредоточится на психологии, то не избавится от буржуазной «заразы».

Пролеткультовцы начали с гимнов механистическому коллективизму. Луначарский же, делавший реверансы в сторону агрессивного массового движения, тем не менее хотел нейтрализовать пролеткультовский вандализм: «Искусство является то чистым выражением идеологии того или другого класса, то испытывает на себе перекрестное влияние нескольких классов; но классовый анализ произведения искусства есть наиболее плодотворный метод его исследования». Критик отступил от идеала чисто пролетарского искусства, поскольку ленинская доктрина предполагала внесение идей в рабочую массу: «Интеллигенция уже играет известную роль в рождении пролетарского искусства созданием

ряда произведений переходного характера». *Пролеткультовщина* – это революционный энтузиазм, искренняя вера и честный утопизм, правда, в форме вандализма, на смену которым после Гражданской войны пришла *рапповщина* – бюрократическое начетничество. Луначарский вступил в литературную борьбу романтиком-утопистом. Но дальше, подчиняясь партийной дисциплине и тактике политической борьбы, от романтических увлечений молодости отказался. Так ему пришлось ликвидировать течения, которым он симпатизировал.

Статьи Луначарского 20-х гг. – свидетельство отхода от сложного понимания искусства, полного подчинения его партийной программе. В эти годы боролись группировки внутри большевистской партии, и нарком просвещения лавировал в этой борьбе. Руководство Пролеткульта во главе с Богдановым заявило о своей самостоятельности в делах культурного строительства, и это отклонение от тоталитарного курса вызвало гнев Ленина. Он объявил Пролеткульт частью комиссариата просвещения, но пролеткультовцы не подчинились, и организация их была ликвидирована. Ликвидация была поручена Луначарскому, и он выполнил эту работу, объяснив позднее, что представлял роль этой «организации, приобретшей позднее название Пролеткульт, в иных формах, чем в какие она отлилась». Это был первый опыт партийно-государственного упразднения литературного движения, *порожденного революцией*. Подавив немарксистские группировки, власть начала «выравнивать линию» и в большевистском стане, наводя тоталитарное единообразие. Луначарский, в сущности, предал недавнего друга и единомышленника Богданова, первого ревнителя классово-чистой культуры.

Ситуация повторилась в отношении к футуристам. Покровительствовавший им народный комиссар вынужден был, по указанию Ленина, критиковать эту группу. Он отметил, что «некоторые не по разуму усердные сторонники пролетарской культуры поют здесь в унисон с футуристами, которые тоже время от времени признаются в желательности чуть не физического истребления всей старой культуры...». Футуристы, сразу после Октябрьского переворота ставшие, по меткому определению Замятина, «презентистами», пытались утвердиться в статусе придворного «*ревискуства*», но встретили отказ.

Переломным событием в послереволюционной России была борьба с так называемыми попутчиками, внешне проявившаяся в противостоянии объединений РАПП и «Перевал». Беспартийных писателей травили как Пролеткульт, так и ЛЕФ (футуристы). В годы гражданской войны и начала советского строительства Луначарский, воплощая в жизнь большевистскую издательскую программу, привлек к работе старую интел-

лигенцию, в том числе писателей. Он широко использовал слово «попутчики», вошедшее в официальные большевистские издания. Первым активно использовал это слово Л. Троцкий. В его книге «Литература и революция» (1923) есть раздел «Литературные попутчики революции»: «...литературное творчество “попутчиков” есть своего рода новое, советское народничество, без традиций старого народничества и – пока – без политических перспектив. Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции?». Квалификация группы «Перевал» как *советского народничества* заслуживает внимания, так как здесь раскрывается отношение большевиков к крестьянству и национальному образу мира. С их точки зрения, пролетариат победил раз и навсегда, литературу надо понимать как укрепление классово-психологии. Воронский, возглавивший попутчиков, считал, что «в формах классовой борьбы идет вперед, прогрессирует или развивается все общество в целом...».

В первом номере «Красной нови» Луначарский поддержал курс «Перевала», осудил принижение творческой личности футуристами и пролеткультовцами: «Они не хотят выразить никаких идей или чувств, так как у них их нет. Ведь нельзя же в самом деле думать на заказ и чувствовать на заказ, ведь нельзя же забывать, что искусство требует глубочайшей искренности» («Наши задачи в области художественной литературы»). Несмотря на поддержку пролеткультовцев и футуристов, Луначарский с сожалением писал об их отвлеченном космизме, исключая индивидуальность. А. Воронский еще более негативно оценил стихи поэтов «Кузницы» и ЛЕФа: есть грандиозность планов, но нет человечности. В развернувшейся в 1924 г. дискуссии комиссар просвещения поддержал бывшего подпольщика Воронского, редактора первого советского литературного журнала, однако во второй половине 20-х, когда травля «Перевала» приобрела организованный характер, Луначарский предпочел, что называется, умыть руки.

«Линия партии» представляла собой до середины 20-х гг. результат компромисса борющихся за власть группировок. Революционеров сменили чиновники, такими были руководители РАПП, выдававшие себя за чистокровных пролетариев и героев революции. Луначарский высказался в поддержку либеральной линии, однако к концу 20-х гг. он уступил натиску леваков. Судьба Воронского, а в его лице и либеральной линии, была решена. Г. Адамович, следивший за советской литературой «с того берега», так отреагировал на это событие: «Представим себе, что в нормальных странах и в нормальной общественной обстановке спорящие литературные группы обратились бы к правительству с просьбой рассу-

дить, кто прав, кто ошибается: какой министр народного просвещения признал бы подобное дело себе “подсудным”?). Будучи противником рапповского курса, Луначарский, тем не менее, воплощал его в жизнь, утверждая, что художественный прогресс совершается после революции неслыханными темпами. Этим пафосом проникнуты его статьи-трактаты «Начала пролетарской эстетики», «Марксизм и литература», «Тезисы о задачах марксистской критики», «Ленин и искусство», «Ленин и литературоведение», положившие начало новому этапу в теории – ленинизму.

Луначарскому как наиболее образованному среди большевиков был поручен разгром формальной школы, и вскоре с этим научным направлением в Советском Союзе было покончено. В 1924 г. Наркомпрос открыл дискуссию о формализме в критике. Его статья «Формализм в науке об искусстве» (Печать и революция. 1924. № 4–5) имела «костоломный» характер: «Постараемся понять, как вышло, что сильнейшим конкурентом растущего революционного искусства и намечающего свои контуры марксистского искусствоведения оказался художественный и художественно-научный формализм». Здесь была натяжка: формализм, действительно, был последним немарксистским течением, но диктатура пока мирилась с ним в силу его идеологической нейтральности. Уловив, что формалисты захотели отсидеться в нише конструктивного анализа, критик захотел вытащить их на свет марксистской идеологии, назвал эту уклончивую позицию «культурой классов, потерявших содержание»: «Мы, мол, о миросозерцании и не думаем. Это только испортит нашу науку. <...> это тот своеобразный агностический плюрализм, который является миросозерцанием эпох и людей, лишенных творчества, растерявшихся, децентрализованных, но гордо выдающих свою дурную болезнь за самое подлинное здоровье».

Критик потребовал дополнить морфологический анализ социологическим в духе Плеханова. На этом пути возникла эклектическая и бесплодная группа – *форсоцы*. Критик пытался оспорить тезисы формальной школы с позиций вульгарного социологизма: «Современная буржуазия может любить и понимать только бессодержательное и формальное искусство»; «Чистое искусство высоко подняло свой флаг». Искусство, по Луначарскому, не только «целиком относится к области идеологии», но представляет собой «огромной силы воспитательный и агитационный прием». Кампания борьбы с формализмом имела знаковый, переломный характер, и Луначарский говорил уже на языке политико-пропагандистских ярлыков: «Только можно сказать, что до Октября формализм был просто овощью по сезону, а сейчас это – живучий

остаток старого, это – палладиум, вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейской мыслящей интеллигенции...» (Печать и революция. 1924. Кн. 5). Здесь нарком просвещения, еще имевший репутацию либерала среди большевиков, ратовал за тотальное подчинение науки и критики в соответствии с духом ленинских идей.

В статье «Наши задачи в области художественной литературы» он изложил программу пролетаризации культуры. Заявив, что коммунисты признают «важность существования особой крестьянской литературы», он далее задал уже решенный коммунистами вопрос: «не является ли, в сущности, подлинный, истинно современный крестьянский писатель пролетарским писателем?». В качестве ориентиров для новой литературы Луначарский указывал имена Некрасова – для поэтов, Гл. Успенского – для прозаиков и А. Островского – для драматургов («Проблема социалистической культуры», «Марксизм и литература», «Искусство и его новейшие формы»). В статьях Луначарского советской эпохи оказывалось все меньше анализа и все больше директивных установок. Пафос его выступления перед комсомольскими писателями «Молодая рабочая литература» (1928) – интернационализм, преодоление национальной ограниченности. Партия в эту пору призвала рабочих-ударников в писатели, настаивала на общедоступности и злободневности новой литературы. Луначарский, понимавший фантомный характер пролетарской литературы, как и другие критики-функционеры, славил эту новую литературу.

С середины 20-х гг. в статьях Луначарского преобладают идеологические клише, жанровые поиски прекращаются. В это же время стиль другого критика-марксиста, А. Воронского, становится разнообразнее, интеллектуально он развивается, в отличие от Луначарского, чьи выступления говорят о начавшейся деградации. Разглядеть его индивидуальную позицию уже невозможно, функционер заслонил литератора. Так, в статье «Художественная литература – политическое оружие» (1931) он пишет совершенно по-ленински: «Всякое искусство есть оружие, всякое оружие за что-то и против кого-то направлено». Статьи критика-комиссара не идут ни в какое сравнение с заметками Шкловского или Замятина, не говоря уж об эмигрантах. Комиссар просвещения участвовал в эти годы в проработке таких писателей, как Булгаков и Замятин. Словом, от его либеральных колебаний не осталось и следа, он полностью подчинился партийной дисциплине. Благодаря тактике компромиссов он продержался дольше многих деятелей «ленинской гвардии». В новом бюрократическом классе он явно чувствовал себя неуютно, поскольку нес в себе психологию революционера, и восхождение

его закончилось фиаско. Он был отправлен послом в неблагополучную Испанию, там нетрудно было найти «компромат» против него, но до 1937 г. комиссар просвещения не дожил.

В собственно критических статьях второй половины 20-х гг. Луначарский судит литературу с позиции победившей партии, доказывая, что все события русской истории вели к пролетарской революции. Таково «Предисловие к избранным сочинениям В.Я. Брюсова» (1926), статья «Александр Блок», опубликованная в качестве вступительной статьи к 12-томному собранию сочинений поэта (1932), оценки творчества Демьяна Бедного и Дм. Фурманова. Истолкование жизненного пути Блока – образец вульгаризации и упрощения: поэт, по мнению критика, «крепко, бытовым образом связан был с усадебно-дворянской культурой ... он был наполовину деклассирован, к концу почти полностью выбыл из фактических помещиков...». Однако критик выдавал за помещичью усадьбу профессорскую дачу деда поэта. «Нервная дворянская рука» и мотив кающегося дворянина нужны критику, чтобы объяснить сложное, амбивалентное отношение Блока к революции: «Это – блестящий образец упадочных последних ступеней дворянской, а отчасти и всей дворянско-буржуазной культуры. При этом интересно отметить в глубине своей благородную и положительную черту – умение этого “последыша” принять что-то от величия революции, преклониться перед ней, высказать готовность бросить все ценности своего опустыленного мира под ноги неизвестно куда мчавшихся бурных коней революции». Эта похвала, с современной точки зрения, не в пользу Блока, критик возводит в высочайшую заслугу поэта как раз его падение. Ведь Блок писал о политическом пафосе искусства иначе: «...всякая политика так грязна, что одна капля ее замутит и разложит все остальное...»

В годовщину смерти Маяковского критик-комиссар прочитал в Комакадемии доклад «Маяковский-новатор» (опубликован в журнале «Литература и искусство», 1931, № 5 – 6). Большею частью это лозунговые обобщения: «Маяковский сделал все что мог для того, чтобы приготовить путь человеку будущего». Здесь примечательна стилистика христианского Священного писания: Маяковский подан как пророк (предтеча антихриста). По-своему оправдал критик вандализм футуриста: «Маяковский очень хорошо понимал, что в прошлом человечества имеются огромные ценности, но он боялся, что если эти ценности признать, то придется признать все остальное. Поэтому лучше взбунтоваться и сказать: мы сами себе предки ...». Луначарский, повторяя метод Мережковского, увидел двойника Маяковского и этим объяснил самоубийство поэта: «Маяковский властно, страстно, победоносно брал за

шею этого двойника. <...> Да, в поэзии преодолел и наступил на горло двойнику. Когда он говорил, что наступил на горло собственной песне, это он наступал на горло песням, которые хотел петь двойник <...> И двойник за это его убил». Сравним с определением Цветаевой: «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта...». Для Луначарского же смерть Маяковского – это победа мещанина над революционером: «Мещане, окружавшие Маяковского, заключили союз с его двойником». Насколько произвольны эти оценки и как легко вчерашнему вождю было попасть в мещане, видно по тому, как Наркомпрос отверг интерпретацию Троцкого: «Троцкий теперь является товарищем этих мещан. Он больше не товарищ, как мы, Маяковскому металлическому, а товарищ Маяковскому-двойнику. Троцкий пишет, что драма Маяковского заключается в том, что он, правда, как мог, полюбил революцию, и как мог, шел к ней, – да революция-то не настоящая, и потому любовь не настоящая, и путь не настоящий». С современной точки зрения, взгляд Троцкого более пронизателен и не нуждается в мистическом двойничестве: скорее уж Маяковский, веривший в революцию, стал жертвой этой веры, когда обнаружилась подмена.

Творческое начало в статьях Луначарского постепенно вытесняется нормативным, преобладает поиск высочайших образцов революционного искусства. Одним из первых критик создавал из Горького идеологический фетиш: «Огромное, исключительное значение Горького заключается в том, что он является первым великим писателем пролетариата, что в нем этот класс, которому суждено, спасая себя, спасти все человечество, впервые осознает себя художественно». Ему, конечно, были известны мнения о малокультурности Горького, и потому он резко заявлял: «Совершенно потрясающее впечатление производит Горький культурностью своей мысли <...> Такой горный кряж может быть оценен лишь на известном расстоянии». Примечательно, что в статье «М. Горький – художник» о собственно искусстве речь и не заходит. Ряд статей, написанных Луначарским до и после революции, составил целую книгу о Горьком. Публикация в советском журнале «Жизни Клима Самгина», которую эмигрантская критика оценила как свидетельство духовной стагнации автора, сопровождалась панегирическими статьями Луначарского: «Я считаю это произведение одним из самых замечательных, из предельно замечательных произведений нашей литературы и вместе с тем литературы мировой, ибо наша литература, как вы знаете, отнюдь не плетется в хвосте». Критик творит культовую фигуру, харизматическую личность, провидящую далекие пути человечества. Статья «Сам-

гин» (1932) продемонстрировала отношение Луначарского к интеллигенции, к тому сословию, из которого он сам вышел: «Несомненно, с психологией вредительства, как она выразилась во время известных процессов, у Самгина удивительно много общего. Допустим, что вредительство ликвидировано. Можно ли в этом случае сказать, что ликвидировано самгинство?». Это вполне можно было истолковать как призыв к ликвидации старой интеллигенции. Такие высказывания – формулировка сверхценности и антиценности – стали основой советского литературоведения сталинской эпохи, тем не менее положение самого Луначарского становилось все более шатким.

Есть заслуга Луначарского в частичном возвращении книг Достоевского в конце 20-х гг., хотя трактовка его отдает вульгарным социологизмом: «Центром значения Достоевского остается то, что тот самый процесс разложения старых устоев, который для барина и деревни отражен Толстым, он отразил для города. <...> если это мещанство упадочное, то есть класс, перед которым нет никаких перспектив, то его выразитель, несомненно, должен быть глубоким пессимистом». Критик пришел к выводу, что Достоевский нашел третий путь, характерный для «мещанства упадочного»: «Именно у таких классов разворачивается проповедь смирения, непротивления. Подобное мирозозерцание пытался построить Достоевский из патриотической гордыни...» («О Достоевском», 1931). Такое же узкое понимание высказал Горький в скандально прославивших его статьях «Заметки о мещанстве», «О карамазовщине», а также в речи на I-м съезде советских писателей. Гораздо мягче тон вступительной статьи Луначарского к однотомнику избранных сочинений Достоевского (1931). Здесь Луначарский, создатель концепции «двойственности» писателя, ставит имя Достоевского среди великих имен: «Рядом с Толстым, может быть, не уступая ему по общим размерам дарования и значительности оставленного им наследства, стоит другой гениальный мировой писатель нашей литературы – Федор Достоевский». Дальше – огульная критика христианской позиции, которую виртуоз партийной демагогии превращает тем не менее в оправдание писателя: «Двойственно относились к нему современники, и двойственно относимся к нему мы». Гораздо глубже и перспективнее была рецензия на книгу М. Бахтина, называвшаяся «О “многоголосности” Достоевского» (Новый мир. 1929. № 10). Немного было марксистов-современников, понявших книгу «Проблемы творчества Достоевского», Луначарский – один из них: «М. М. Бахтин хочет сказать, что Достоевский, создавая своих действующих лиц, отнюдь не делает их масками своего “я” и не располагает их в известной системе взаимоотношений,

которая в конце концов привела бы к какому-то заранее поставленному себе авторскому заданию. <...> Действующие лица Достоевского живут, борются и в особенности исповедуются друг другу и т. д., несколько не насилуемые автором». Критик делает, конечно, оговорки как дань вульгарным представлениям, тем не менее статья эта сыграла положительную роль и в судьбе Бахтина, и в русском литературоведении.

Последняя заслуга Луначарского перед советским режимом, уже сталинским, – разработка доктрины соцреализма, положенной в основу устава Союза советских писателей. Гностические мотивы богостроительства переместились в идею социалистического реализма: мир современный, изображаемый в жизнеподобных формах, отрицался во имя иного мира, лучшего. Критик хотел отмежеваться от наивного реализма, усилить романтическую тенденцию в противовес натуралистической, однако корректировка бюрократов (с участием самого Сталина) создала химеру. От литераторов требовали изображать жизнь в свете коммунистического идеала, но при этом «в формах самой жизни», а кроме того предписывались, как в классицизме, пропорции героического, драматического и комического пафоса, герой и антагонист (коммунист и враг) должны были идеально выражать черты своих классов. Даже стилистика критика-комиссара, говорившего о преимуществах социалистической трагедии и комедии, об обострении международной напряженности, говорит о соединении взаимоисключающих черт: «Крайнюю нервность проявляет мировой капитализм; хотя он сам и околевает, но энергично и бешено борется...». Участие в оргкомитете Союза писателей СССР было последним мероприятием большевистского руководства, в котором использовались начитанность и теоретические способности Луначарского. После этого его убрали с высоких постов, в прессе появились первые критические выступления против него, что обещало известный исход, доживи он до всплеска великого террора.

Ход суждений Луначарского нередко прихотливее, чем у Плеханова, но в итоге – все то же вульгарно-социологическое упрощение сложных явлений культуры. Деление писателей на пролетарских и крестьянских, попутчиков и врагов он косвенно распространил и на классиков. Среди них тоже отыскивались почти пролетарии (Некрасов, Салтыков-Щедрин), а также тяготевшие к крестьянству (таковым числился Лев Толстой), были и свои «попутчики» (Гоголь, Тургенев, Чехов), и враги революции (Достоевский, Лесков, Писемский). Эта систематика, при всей ее смехотворности, все-таки сложнее дихотомии (пролетарские или буржуазные писатели), которой придерживались рапповцы.

Таким образом, двойственность позиции Луначарского, готовность к компромиссам бросаются в глаза. В хрущевскую «оттепель» советские либералы создали миф о свободомыслящем наркоме, чуть ли не главном противнике сталинизма. Это явное преувеличение – так же, как и мнение о тонком вкусе и проницательности Луначарского-критика. Лучших художников своего времени он либо не заметил, либо отзывался о них сплошь негативно. У него нет сколько-нибудь приемлемых отзывов о Чехове, Бунине, Ахматовой, Булгакове. Заложник утопии не разглядел главное в литературе своего времени.

В становлении советской литературной политики исключительную роль сыграл Максим Горький (Алексей Пешков, 1868 – 1936). Критика не составляет сильную часть его наследия, в отличие, скажем, от его почти ровесника Мережковского. В последнее время о нем пишут мало, интерес вызывает лишь послереволюционная жизнь «буревестника революции», не посвятившего ей ни одного рассказа. Соцреализм предстал как антиценность, и переоценка наследия Горького – это отказ от фетишизма. «Две души» Горького, о чем писали многие его современники, – это выражение конфликта художника и публициста-утописта. В послереволюционное время публицист в нем подавлял художника, однако нельзя принять крайнее мнение Б. Парамонова, будто Горький вовсе не был художником. Советский миф о Горьком только закрепил этот конфликт «двух душ». Так, на титульном листе значится: «Максим Горький. Полное собрание сочинений в 30 томах. Издание Института мировой литературы имени А. М. Горького»: он сам себе отец и сын.

Ранний триумф Горького объясняется тем, что «сумеречному настроению» тогдашней литературы он противопоставил дерзких героев «дна». Не приняв неоромантизм преемников Соловьева, он вернулся к старому романтизму, к благородным разбойникам Шиллера и Бестужева-Марлинского. В частном письме 1910 г. писатель признался: «Вообще русский босяк – явление более страшное, чем мне удалось сказать...». Следовательно, с первых шагов он оказался заложником новой веры, пожертвовал правдой жизни в пользу морали активизма. Первые критики заметили, что горьковские босяки как будто начитались Ницше. Не маленький человек, униженный и оскорбленный, – в босяке чувствовалось гордое своеволие и вызов. Однако индивидуализм, основной мотив нищестанства, писатель решительно отверг, его позиция – антиперсонализм. Романтическая тяга к дальнему легла в основу доктрины соцреализма. Упор на социальную активность массы (в разум которой, однако, писатель не верил), утопия изменения всей природной среды – ядро учения о новой культуре. Трудовой народ, по его мнению, надо

наполнить революционным отношением к старой культуре. Революция 1905 г. не отрезвила писателя, понадобилось больше 20 лет для его обобщения: «Когда мечтаешь осчастливить сразу все человечество, – человек несколько мешает этой задаче...». Конец пути Горького – тупик, «крушение у самой черты духовного величия».

Первое выступление Горького-критика («Поль Верлен и декаденты») вполне согласуется с «проработкой» упадочной литературы Г. Плехановым, В. Воровским и А. Луначарским. Живя на Капри в 10-е гг., Горький вел переписку с литераторами России, откликался на важнейшие события. Так, после краха товарищества «Знание» он реорганизовал журнал «Современник» и активно печатался в большевистских изданиях. В Италии написаны показательные для его мировоззрения статьи «О цинизме» (1908), «Разрушение личности» (1909), «О писателях-самоучках» (1911), публицистический цикл «Издалека» (1911–1912). В статье «Две души» выражено отношение к русскому характеру: одна сторона русской души – азиатский фатализм, смирение, другая – активная, способная к взрывному и кратковременному проявлению. Горький не раз писал, что русский народ политически апатичен, безволен, ищет «хозяина», не имеет склонности к самоорганизации и что христианство поощряет покорность. Христианству, понятому им как этика покорности, Горький противопоставил этику вызова, которая и оформилась в богостроительство, в конечном счете в идею *самосотворения человека*. В качестве возражения этой утопии можно привести мнение выдающегося философа М. Хайдеггера: «Человек есть собственная возможность, но он не может сам себя “творить”». Романтический волюнтаризм, основа горьковской историософии, не исчез бесследно и позднее был положен в основу концепции советской литературы.

В «Заметках о мещанстве» (1905) Горький назвал религию сострадания «мещанской моралью», имея в виду настроения Толстого и Достоевского. В 1913 г., в связи с амнистией, объявленной по поводу 300-летия дома Романовых, он вернулся на Родину и продолжил публицистическую работу. В 1917 г. вышла его книга «Статьи. 1905–1916». Сильнейшую детонацию вызвали две горьковские статьи 1913 г. – «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине», – отклик на постановку в театре романа «Бесы». На взгляд критика, Достоевский заражает молодежь «ядом» неверия в достойное будущее. Как писатель-идеолог, Горький видел в Достоевском идеолога-антипода, будто бы узаконившего наихудшие качества русской интеллигенции – неверие в прогресс и склонность к покаянию. О ниспровержении Достоевского интересно сказал в своей известной книге О. Шпенглер: «Если бы большевики, которые усматривают в

Христе ровню себе, просто социального революционера, не были так духовно узки, они узнали бы в Достоевском настоящего своего врага» («Закат Европы», т. 2). Горький, романтик-богоборец, распознал чуждый дух еще до революции, и две статьи его – это предвосхищение будущей советской цензуры. Поверив в то, что освободившийся от пут народ «будет жить сказочной героической жизнью», Горький уже не допускал появления «подпольного человека», а доводы в пользу личной независимости считал реакционными выпадами. Здесь обнажается беспочвенность позиции писателя, а с нее, по Достоевскому, начинается *бесоодержимость*. Георгий Адамович пронизательно заметил: «Место Горького в русской литературе – в окружении того писателя, которого он ненавидел: около Достоевского ...» («М. Горький», 1936).

В 1905 г. Горький вступил в РСДРП, но в 1917-м временно разорвал отношения с большевиками, рвавшимися к власти. Вышедшие одновременно книги «Революция и культура. Статьи 1917 г.» (Берлин, 1918) и «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре» (Петроград, 1918) – пожалуй, лучшее в публицистическом наследии писателя. В отличие, скажем, от Бунина и Короленко, Горький обеспокоен был не столько судьбой России, сколько исходом революции. Он опасался, что «комиссары из Смольного» вызовут ярость крестьян и те вырежут не только коммунистов, но и всю передовую интеллигенцию. Писатель не верил, что крестьянство можно очистить от вековых рабских привычек, опасался, что крестьянская Вандея аннулирует сверхреволюционные замашки. Значит, большевики фактически выступят провокаторами – отдадут «всю ничтожную количественно, героическую качественно рать политически воспитанных рабочих и всю искренно революционную интеллигенцию в жертву русскому крестьянству». Так или иначе, в ту пору он видел эпохальный конфликт: экстремизм большевиков столкнется с анархизмом и консервативностью основного населения страны.

Речь шла об основном сословии, и судьбу девяти десятых населения страны большевики решили только на грани 20-х и 30-х гг., объявив насильственную коллективизацию крестьян. Горький просматривал последствия большевистского переворота дальше Ленина, опубликовавшего в это время статью «Удержат ли большевики государственную власть». В «Жизни Клима Самгина» символическое истолкование получила Ходынская катастрофа: ожидавший праздника народ сам себя задавил и покалечил. Интеллигенция в изображении Горького – и жертва, обреченная на заклание во имя народа (который она выдумала), и творец революционной идеологии. Разъяренная толпа, раздавившая колеблющегося Клима Самгина, вышибла его мозг на мостовую и прошагала

дальше. Усмирить взбешенную азиатскую толпу мог только диктатор-азиат – такова мотивировка сотрудничества Горького со Сталиным.

С начала 30-х гг. Горький стал мощной опорой тоталитарной *идеократии*. Рядом с первыми вождями, Лениным и Сталиным, встал третий – Горький, и этот культ пережил развенчание двух первых. К концу 20-х гг. в руководстве советской литературой уже была проведена радикальная «чистка», так или иначе поддержанная Горьким. Еще в Италии, наблюдая за литературно-политической борьбой в Советском Союзе, он сетовал, что «ветхий Адам более понятен и более интересен молодой литературе, чем Прометей, похититель небесного огня и враг богов». Этот прометеевский комплекс писатель и насаждал в среде молодых советских литераторов. В противоположность ему писатели, настроенные традиционно, осмыслили участь народа в послереволюционной стране, варьируя мотив *строительной жертвы*. Высшее выражение эта тенденция нашла в прозе А. Платонова, робкие проявления ее можно заметить и в критике А. Воронского. Понимание России как страны с крестьянской культурой диктовало трагико-драматическое освещение современности, к чему Горький совершенно не был склонен. Уже в 1930 г. он опубликовал брошюру «О предателях», имея в виду интеллигентов, отшатнувшихся от большевизма, заверял мир, что все честные писатели «признали большевизм единственной, боевой руководящей идеей в творчестве, в живописи словом». Бежавший от террора на Запад С. Дмитриевский, давний знакомый Горького, в открытом письме заявил, что «неисчислимый вред» приносит теперь писатель с мировым именем «своим воспеванием того, чего нет, своим примиренчеством» с геноцидом.

Собственно критических статей после возвращения Горький уже не писал. Последние литературно-критические заметки – о Пришвине и Есенине – созданы в 1926–1927 гг. в Италии. С первых дней пребывания в Советском Союзе писатель занял позицию главного учителя народа. Свой творческий опыт он обобщил в статьях «О том, как я учился писать», «Заметки читателя», «Рабкорам правды» (так). Размышления о современном состоянии литературы продолжены в статьях начала 30-х гг.: «О литературе и прочем», «О языке», «О пьесах». Это последние статьи, имеющие отношение к критике, далее выступления Горького носят программно-политический характер. Усилиями Горького созданы журналы «Наши достижения», «Литературная учеба» и «Детская литература», в которых выполнялась его дидактическая установка: «Я указываю на необходимость делать книги, орудия культурного воспита-

ния, простым и точным языком, вполне доступным пониманию наших читателей...»).

Некоторые начинания Горького имели благотворный характер. Так, благодаря его вмешательству была ликвидирована в начале 30-х все- сильная РАПП, и многие писатели облегченно вздохнули, поверив, что худшее позади. Однако созданный при активнейшем участии Горького Союз советских писателей лишил их остатков творческой свободы: исключенный из союза (как Ахматова, Зощенко) обрекался на голодное существование, его не принимали ни на какую работу. В утверждении доктрины социалистического реализма Горькому также принадлежит главная заслуга: в соединении несовместимых начал – натуралистического копизма, романтической идеализации жизни и классицистической нормативности (в соотношении долга и страсти, героического и трагедийного пафоса) – советские писатели опирались на авторитет «буревестника революции». А между тем, сам-то он не создал ни одного рассказа о революции, оставил ее фигурой умолчания, на десятки лет возбудив споры о «загадке Горького».

В статье «О социалистическом реализме» (Лит. учеба. 1931. № 1) он говорит, что писатель теперь «призван исполнять две роли: роль акушерки и могильщика»; «наша молодая литература призвана историей добить и похоронить все враждебное людям, – враждебное даже тогда, когда они его любят». Под это определение попало многое из русской традиции, и в сталинское время почти не издавали Достоевского, Лескова, Писемского. Отстаивая приоритеты коллективизма, Горький-полемист прибегал к такому, например, упрощению: «В светской философии особенно усердно утверждал себялюбие – иначе индивидуализм – премудрый мешанин Иммануил Кант, человек, мысливший образцово механически и чуждый жизни, как мертвец». Вырвать Канта (или Соловьева) из традиции философской мысли – это «первосвященнику сталинизма» вовсе не казалось потерей; все это он назвал «ядовитой, каторжной мерзостью прошлого». Статья «Пролетарский гуманизм», одна из самых характерных для позднего Горького, – обоснование разрушительной массовой активности («революционный гуманизм дает пролетариату исторически обоснованное право на беспощадную борьбу...») и обозначение ближайшей перспективы: «Приближается время, когда революционный пролетариат наступит, как слон, на обезумевший, суетливый муравейник лавочников, – наступит и раздавит его».

Вместе с тем глашатай социально полезного романтизма не воспринимал искусство экспериментальное, стилистически усложненное. В этом отношении достаточно указать, что он до конца дней своих не по-

нимал символизм. В 1933 г. (время формирования доктрины соцреализма) Горький опубликовал разгромный отклик на книгу А. Белого «Маски». Характерный прием – апелляция к молодому, неискушенному читателю: «Читая текст "Масок", молодой человек убедится, что Белый пишет именно "нелепыми" словами, например: "серявые" вместо "сероватые", "воняние" вместо – запах, вонь, "скляшек" вместо – стекляшек, "сверт" вместо – поворот, "спаха" вместо – "соня", "высверки", "перепых". <...> Из этого видно, что иногда выбор "нелепых" слов Белого превращается в набор пошлейших. Возможно, что он этого не чувствует» («О прозе»). Вульгарный социологизм очевиден в обобщающей оценке модернистского искусства: оно, по мнению организатора новой литературы, было «обнажением классовой, сугубо мещанской сущности "модернизма", "символизма" и прочих попыток спрятаться от суровой действительности». Писатель полагал, что новая эпоха, начав с примитива, быстро обгонит искусство Запада. Помогая пробиться в журналы «выдвиженцам» из рабочей среды, Горький отказал в поддержке Булгакову и Платонову, участвовал в кампании травли Павла Васильева, приведшей к уничтожению двадцатилетнего поэта, которого Б. Пастернак по уровню таланта поставил рядом с Маяковским и Есениным.

Наиболее интересная часть критико-публицистического наследия Горького – литературные портреты современников. Талант очеркиста, который Бунин считал главным достоинством Горького, здесь проявился в полную силу, хотя некоторые очерки цикла политизированы. Примечательно также западничество Горького, в соответствии с которым он и Чехова изобразил крайним либералом-западником: «Вся Россия – страна каких-то жадных и ленивых людей. Они ужасно много едят, пьют, любят спать днем и во сне храпят. Женятся они для порядка в доме, а любовниц заводят для престижа в обществе... Тоскливое и холодное презрение звучало в этих словах». Очерк о Толстом, самый удавшийся, организован «стихийно», менее других подчинен идеологии и дидактике. Найдя свои записи начала 1900-х гг., Горький не стал подчинять их рационально выверенному заданию, и материал от этого выиграл. Дав проявиться самому Толстому, критик забыл свою основную установку: «литератор – глаза, уши и голос класса» – и не пошел по пути Плеханова и Ленина. Вглядываясь в характер Толстого, автор постигает феномен русского человека в предельном его проявлении, в противоречивости, в безмерности души: «Больше всего он говорит о боге, о мужике и о женщине. О литературе – редко и скудно, как будто литература чужое ему дело. <...> Несмотря на однообразие проповеди своей, – безгранично разнообразен этот сказочный человек». Здесь, в этом

удивлении другим, не похожим писателем, Горький временно преодолевает свой риторический монологизм, не доказывает, а показывает. В очерке «А.П. Чехов» он привел негативные высказывания Л. Толстого о нем самом: «Не могу отнестись искренне к Горькому, сам не знаю почему, а не могу <...> У него душа соглядатая, он пришел откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, все замечает и обо всем доносит какому-то своему богу. А бог у него – урод, вроде лешего или водяного деревенских баб». Продолжение этой характеристики – в очерке «Лев Толстой»: «Вы по натуре верующий, и без бога вам нельзя. А не веруете вы из упрямства, от обиды: не так создан мир, как вам надо. <...> Душа таких людей – бродяга, она живет бесплодно, это нехорошо». Взлет и духовное падение Горького подтвердили пронизательность толстовского взгляда.

«Интеллигентоедство» Горького, о котором много писала дореволюционная критика, определенным образом сказалось и в цикле литературных портретов. Писатель считал, что русская интеллигенция только претендует быть «мозгом нации», но весьма далека от этой роли, ибо духовно анемична. Поэтому писал он только о редких подвижниках или странных фигурах. У всех персонажей очерков сознание расколото на азиатскую и европейскую часть: русская интеллигенция обречена либо на ассимиляцию с мещанством, либо на революционную активность и героическую жертвенность. Мещанство ликвидируется революцией, крестьянство тоже исчезнет по мере механизации труда.

Пафос сочинений «портретируемых» писателей Горький толкует порой весьма субъективно. Так, М. Пришвину он приписал идею покорения природы, чуждую космисту, остался нечувствительным к пафосу экологического равновесия: «...Ваши слова о “тайнах земли” звучат для меня словами будущего человек, полновластного владыки и Мужа Земли, творца чудес и радостей ее. Вот это и есть то совершенно оригинальное, что я нахожу у Вас и что мне кажется и новым, и бесконечно важным. Обычно люди говорят Земле: – Мы – твои. Вы говорите ей: – Ты – моя!». Это пример понимания «с точностью до наоборот». Мировосприятие Горького – акосмизм: природа – косная, враждебная сила, которую надо преодолеть, навязать ей свою волю. Так обосновывается «черно-белый» мир советской беллетристики: идеальные герои и враги. В поздней публицистике Горького природа предстает как губительный хаос, который надо преодолеть, подчинить разуму. Точно так же оценил он мировоззренческую позицию Есенина: «Пришел и нетерпеливо ждет, скоро ли кончится служба, ничем не занимающая его души, служба чу-

жому богу». Позиция позднего Горького – полная противоположность миру и Толстого, и Достоевского.

Финал пути Горького современники-эмигранты охарактеризовали как «ужасающее, навеки неизгладимое в памяти искажение понятия о художнике-учителе» (Г. Адамович). Отчасти можно согласиться с доводами такого рода: Горький, мол, попал в капкан. Но разве не сам же он этот «капкан» поставил? Несомненно, писатель хотел повлиять на советскую политику в направлении ее гуманизации, но это утопическое желание – свидетельство непонимания послереволюционной страны. Сразу после возвращения, в конце 20-х, когда западня еще не захлопнулась, он написал: «Нужно истреблять врага безжалостно и беспощадно, нимало не обращая внимания на стоны и вздохи профессиональных гуманистов...». Тем самым он отделил советских писателей от гуманистической профессии и дал опору бесчеловечной доктрине «революционного гуманизма», антипода христианства.

Александр Воронский

Основная тема литературных дискуссий 20-х гг. – отношение к культурному наследию. Взяв курс на не существовавшую в реальности пролетарскую культуру, большевизм неизбежно вел к упрощению литературы. Это вызвало противодействие некоторых коммунистов, неравнодушных к искусству. Среди них – В. Полонский, А. Лежнев, А. Воронский. Особенно поучительна судьба Воронского, драма искреннего революционера, не вписавшегося в созданное революцией бюрократическое общество. О наследии его, сначала подпольщика, большевика с 1904 г., потом видного партийного руководителя, ведутся споры, и здесь не может быть однозначных оценок: это фигура противоречивая. В работах последнего времени путь Воронского нередко спрямляют, показывают его чуть ли не противником большевизма. Это не так, он остался коммунистом, но в конце жизни, возможно, сам того не зная, выработывал доктрину так называемого социализма «с человеческим лицом».

В литературной борьбе 20-х гг. Александр Константинович Воронский (1884 – 1943) занимал весьма видное место: он был не только критиком, редактором первого советского литературного журнала, но и объединителем писателей-попутчиков. «Перевал» (группа и одноименный альманах) – это не только первая страница советского либерализма, но и своего рода почвенническое веяние среди большевиков. В. Полонский писал после снятия Воронского со всех постов: «За А.К. Воронским в истории советской литературы должно укрепиться имя Ивана

Калиты, собиравшего литературу по крупницам, когда она еще не представляла того богатства, какое имеем теперь».

Свой жизненный путь Воронский осветил в автобиографических книгах «Бурса» и «За живой и мертвой водой». Изгнанный из духовной семинарии, он ушел в революционное подполье. В литературу его ввел большевик Вацлав Воровский (их иногда путают), публицист крайне левого толка. Критические статьи А. Воронский начал печатать еще до 1905 г. Во время революции и Гражданской войны он редактировал в Иваново-Вознесенске газету «Рабочий край» и сделал ее едва ли не самым интересным провинциальным изданием. В 1921 г. Ленин пригласил его редактировать «Красную новь», первый советский литературный журнал. Редактор-большевик был наделен художественным вкусом и в первую очередь стал печатать беспартийных, но одаренных писателей, получивших в ту пору название «попутчиков». Объединение «Перевал», куда вошли и молодые писатели, и литераторы с дореволюционным стажем, было создано в 1924 г. В названии подчеркнута установка: деятели старой культуры должны были преодолеть труднейший перевал и войти в «новый мир». Группа была довольно многочисленной, хотя охватывала далеко не всех «попутчиков». Таковыми числились и футуристы, объединенные Маяковским вокруг журнала «ЛЕФ», и имажинисты, и более многочисленные крестьянские писатели. В начале 20-х гг. Воронский заведовал редакционно-издательским отделом Главполитпросвета, руководил издательством «Круг», отделом в газете «Правда», редактировал, кроме «Красной нови», журнал «Прожектор»⁴.

Курс Воронского назван был вскоре «право-оппортунистическим», встретил противодействие значительной части коммунистов (их издания – «Печать и революция», «Пролетарская революция», «Литература и марксизм», «Наука и революция»). В 1922 г. появились журналы «Молодая гвардия» и «Октябрь», куда вошли литераторы, так или иначе соприкасавшиеся с Пролеткультом. На основе литературной группы «Молодая гвардия» в 1922 г. сформировалась Московская ассоциация пролетарских писателей (МАПП), с 1923 г. она издавала журнал «На посту». Распространяясь вширь, это движение охватило всю Россию и получило название РАПП, затем ВАПП. Исходная установка объединения была заявлена сразу: «обеспечить победу партии на литературном фронте», стоять «на посту» против мелкобуржуазного перерождения. Первым делом «напостовская дубина» нанесла удар по философскому журналу «Мысль», многие авторы которого были высланы из страны, затем по сменовеховской газете «Накануне» и журналу «Россия», по «Русскому современнику» и другим немарксистским изданиям. Далее

напостовцы выполняли роль большевистской инквизиции: искали еретические уклонения. Поначалу они нашли понимание у всесильного тогда Троцкого, назвавшего объединение попутчиков «вкрадчивым сменевеховством».

Как марксист Воронский превыше всего ставил благо революции, но в людях и в искусстве он ценил оригинальность. Он сразу вызвал настороженность экстремистских групп. Как показал С. И. Шешуков в своей книге «Неистовые ревнителю», никто из руководства РАПП не принадлежал к рабочему сословию, говоря языком А. Платонова, это были «заместители пролетариев». Успех им был обеспечен, ибо почти все партийные функционеры считали сложную культуру опасным наследием, тянущим назад. «Ревнителю пролетарской чистоты» воплощали в жизнь ленинский лозунг об устранении беспартийных литераторов. Рапповцы во всем действовали вперекор пушкинскому наставлению: «Где нет любви к искусству, там нет и критики». Журнал «На посту», преобразованный затем в орган Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей «На литературном посту», – предельное проявление вульгарного социологизма. Примеров текстуального анализа эта критика не дала, вела споры только о теме и идее. Сведение художественного целого к замыслу, который легко сформулировать и оценить чисто идеологически, – эта риторическая установка видна в каждой строке И. Вардина, Г. Лелевича, С. Родова.

Переход от революционно-героического состояния мира к прозаическому, по мнению Л. Авербаха, поставил перед литературой соответствующие задачи: скажем, изображение молочной кооперации. При этом критическое отношение исключалось, на что Воронский ответил ехидным замечанием: «Очень хорошо говорить о революции в милиции, но, думается, неплохо изобразить милицейского, который тащит и с мертвого и с живого, ибо от этого милицейского стоном стонет подчас и пролетарская и непролетарская действительность. Подобаает художнику рассказать о комсомольце, который борется с самогоном, но очень не мешает показать и такую борьбу, которая сводится к уничтожению самогона путем энергичного принятия солидных доз его внутрь». Однако любое критическое освещение новых порядков уже квалифицировалось как враждебное выступление. В первом же номере журнала «На посту» (1923) сделан выпад против Воронского, второго по влиятельности тогдашнего критика (после Луначарского). Его критиковали и футуристы за любовное отношение к «старью», по их определению. Официально ориентированные издания – «Печать и революция», «Октябрь» – также не упускали возможность нанести удар по «Перевалу». Роковую роль в

судьбе Воронского сыграло его примыкание к троцкистам, но с троцкистами он разошелся в отношении к России, к русскому культурному наследию.

Деформирующее влияние «напостовщины» Воронский ощутил сразу: «Классовая борьба превращается в самоцель, она самодовлеюща, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества. Никакой преемственности от одного класса к другому и быть не может. Наука, искусство и т. д., находящиеся в руках одного класса, пригодны только на слом для другого класса-антипода, так как ничего в них помимо классового субъективизма, заостренного против интересов того или иного класса, нет».

Борьбе с левачеством и «комчванством» критик посвятил статьи «Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях)» (1923), «На перевале (Дела литературные)» (1923), «О хлесткой фразе и классиках (К вопросу о наших литературных разногласиях)» (1923), «Об искусстве писателя» (1925). В 1924 г. писатели-попутчики обратились с просьбой о защите к высшей инстанции – в ЦК партии: «Тон таких журналов, как “На посту”», и их критика, выдаваемые притом ими за мнение РКП в целом, подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно. Мы считаем нужным заявить, что такое отношение к литературе не достойно ни литературы, ни революции...». Было созвано совещание при ЦК партии, и старая большевистская гвардия (Троцкий, Бухарин, Луначарский), с оговорками, поддержала Воронского. Хотя Л. Троцкий и назвал линию «Перевала» «ползучим сменовеховством», он также искал соответствия пафоса произведения социальному заказу эпохи и считал, что литература должна прийти в революцию «на собственных ногах», а не на плакатных ходулях. Как и Троцкий, Воронский полагал, что пролетарская литература пройдет период ученичества, приобщения к культуре. Однако победа Воронского оказалась мнимой, ведь сами защитники его были обречены.

В отличие от левых коммунистов, критик чувствовал сопротивление жизненного материала, и потому заслужил звание «еретика», более опасного, чем Замятин. Близкое по времени появление журналов «Красная новь» и «На посту» – это два ответа на программу НЭП. На нетерпимость и претенциозность напостовцев критик отвечал: «Так, в руководящей программной статье “От редакции” написано: “Мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки, застыли перед гранитным монументом старой, буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч ра-

бочего класса его гнетущей идеологической тяжести”. <...> долой “окончательно” буржуазную науку: физику, биологию, химию и т. д.: она творилась мозгом буржуазии, она есть продукт буржуазно-помещичьего строя. <...> Подобно гоголевскому Хоме Бруту, критики “На посту” чертят вокруг себя волшебный круг, дабы буржуазный Вий не отдал русскую революцию всякой черной нечисти. Это похвально, но это нужно делать со смыслом: круг-то должен обладать известным радиусом, да и литература Шекспира и Гете, Гоголя и Пушкина, Щедрина и Успенского совсем не похожа на красавицу ведьму, сцапавшую бедного бурсака». Перевальцы судили о пореволюционной действительности на основе личного опыта, напостовцы же исходили из идеала, осуществить который, по их мнению, мешали остатки эксплуататорских классов. Поэтому их критика приобрела «ударный» характер, не оборонительный, а наступательный. Мнение об ограниченности старого искусства было всеобщим. Воронского от «ликвидаторства» спасал подход к литературе как к отражению и познанию жизни.

Провозглашенный как практическая задача лозунг «Даешь культурную революцию» подстрекал к опустошению национальной культуры. Победа «газетчины» над художественной книгой, оттирание образованных и талантливых художников и процветание «идейной» серости – все это вызвало реакцию отторжения, казалось бы, стопроцентного большевика. Причина, очевидно, в его литературном даре. В конце 20-х гг., снятый с поста редактора, Воронский стал писателем – создал ряд книг: автобиографическую дилогию «Бурса» и «За живой и мертвой водой», сборник рассказов, книгу о Желябове в серии «Жизнь замечательных людей», книгу о Гоголе. Левацкая доктрина, как показал он, становилась «обухом, которым гвоздят направо и налево», но больше всего удары ультрареволюционной критики приходились по головам самых талантливых художников. Лидер «Перевала» делал ставку не на чистоту пролетарского сознания, а на широко понятое народное миропонимание: «Таланты из низов прямо прут, – им только надо дать ходу и организовать идейно»; «...возрождение русской литературы придет с низов, от рабоче-крестьянского демоса, либо не придет совсем».

Статья «О группе писателей “Кузница”» (Кр. новь. 1922. № 2) показательна для понимания его позиции в литературной борьбе. Эту среду рабочих-поэтов он хорошо знал: во время Гражданской войны руководил таким кружком в Иваново-Вознесенске. Из такого кружка вышли Андрей Платонов и Семен Родов. В. Ходасевич, читавший лекции пролеткультовцам, писал об этой среде: «Я видел, как в несколько месяцев лезть и пагубной теорией “пролетарского искусства” испортили, изу-

родовали, развратили молодежь, в сущности, очень хорошую. <...> Бесовестно захваленные, но не вооруженные знаниями дела, они не выдержали конкуренции попутчиков» («Белый коридор»). Ходасевич выделил одного из них – несостоявшегося поэта С. Родова, ставшего затем видным напостовским критиком и мстившего всем талантливым художникам за свою неудачу. Другие «полупролетарию», как, например, Г. Лелевич (Калмансон), И. Вардин (Мгеладзе), Л. Авербах, освоили большевистский политический жаргон с гораздо большим успехом, нежели литературный стиль. Они выражали интересы нового партийно-бюрократического сословия, но заявили, что их делегировал рабочий класс России. В рабочую массу они бросили призыв «Ударники – в литературу!».

Самым важным для писателя партийцы-бюрократы считали его пролетарское происхождение, Воронский же видел убогий художественный уровень самоучек, которым больше всего нужно было образование. Однако их всячески настраивали против «буржуазного наследия», в том числе и научного, сея в их умах «комчванство». Констатируя реальный примитив, Воронский не декретировал, а приглашал к раздумью о будущем пролетарского литературного движения: «Одни полагают, что писатели из “Кузницы” живут, в сущности, по фальшивым документам: облыжно выдают свои писания за новое пролетарское искусство, перепевая на деле плохо и посредственно буржуазных писателей. Другие, наоборот, готовы признать, что только в “Кузнице”, из “Кузницы”, через “Кузницу” растет, зреет истинное пролетарское художественное слово, принципиально отличное от искусства буржуазного». Об этой массовой группе, осколке Пролеткульта, спорили в ту пору публицисты всех журналов.

В сочинениях поэтов «Кузницы» критик оттенил обезличенность образа мира («...завод Герасимова ... становится безграничным, универсальным»; «...завод в России начинает неодолимо, гигантски расти. Он заполняет собой глухие, огромные пустыри, поля, степи, леса») и предлагал перейти от отвлеченного космизма, от «машинного» пафоса к земному и житейскому. Воронский высказал общие претензии к враждовавшим между собой пролеткультовцам и крестьянским писателям: «У нас часто смешивают современность с злободневностью»; «Перводанная впечатлительность не может компенсировать отсутствие культуры».

Воронский не хотел основываться только на тематике («Зарево заводов», «Доменная печь», «Наш марш» и т. п.), а единства поэтики и «задания» не обнаруживал. Были идейные потуги, но не было жизни:

«Нет русского рабочего, как и вообще слабо ощущается Россия. <...> Их песни, стихи, поэмы, их отношение к революции во многом, но не во всем качественно отличаются от поэтики крестьянских, интеллигентских писателей, признавших революцию. <...> Большой поэзии, своих Блоков “Кузница” еще не дала, во многом она хромает и отстает от поэзии таких попутчиков, как Н. Тихонов». Критик отметил, что крайне редко революционный пафос связан с личным жизненным опытом: «писатель, особенно в наше бурное и быстротекущее время, переживает обычно несколько общественных сдвигов, переломов, периодов, но только один из этих моментов накладывает свой основной отпечаток, свою преимущественную окраску на художественное творчество писателя». Вывод критика: рабочая поэзия все еще сводит счеты с прошлым – «создается совершенно отчетливое представление, как нужда, подвалы, голод, одиночество наложили неизгладимый, прочный отпечаток на духовный склад поэтов, как это прошлое поставило, положило предел радостному, весеннему, революционному, животворному, жизнерадостному, боевому, ограничило размах их творчества, сделало их до известной степени глухими, невосприимчивыми к тому, что было после». Критик не покривил душой, сохранил единство оценочных критериев, что редко удавалось более образованному Луначарскому. Этот литературный «оппортунизм» был приспособлением большевистской тактики к российской реальности. В большевизме Воронский видел не авангард мировой революции (о ней он не писал), а средство преобразования России.

Понимая невозможность культуры «с чистого листа», критик делал совсем уж небольшевистские выводы: «Проповедь творить новое пролетарское искусство и культуру ведется в среде, которая не имела возможности овладеть прошлым наследством и иногда инстинктивно настроена против него. Такая проповедь несвоевременна и просто вредна». С этой оценкой не согласились не только напостовцы, А. Луначарский писал, что редактор «Красной нови» «переоценил правый фланг попутчиков и несомненно недооценил молодую поросль пролетарской культуры». Порицая схематизм, Воронский делал упор на интуицию: «Творчеству как особому акту художественной деятельности, объявлена даже самая беспощадная война. Признаком хорошего литературного тона, самоновейшей левизны и революционности считаются теории, по которым выходит, что творчество, вдохновение есть буржуазно-помещичья не то выдумка, не то психическая наслойка.

С современной позиции, Воронский судил о литературном процессе более реалистично, констатируя низкий уровень пролетарской культуры, он не поступался здравым смыслом: «Это не пролетарская, не ком-

мунистическая культура. Нам далеко до этого, ибо пролетариат вышел из войны чрезвычайно ослабленным. Но это не старая императорская культура, разбавленная новой нэпмановской идеологией. Это советская, промежуточная, переходная культура». Г. Адамович, писавший свободно, заметил основную дилемму советской литературы: «Одно из двух: или образ большевика оказывается “художественно неубедительным”, или “идеологически не выдержан”. У талантливых писателей почти всегда второе. Марксистская критика сетует: “да, буйно, свежо, и захват есть, и запах почувствован, но что-то не то, не наше. Когда же придет наше?”». Действительно, коммунисты, признавая переходный характер новой культуры, хотели форсированным маршем преодолеть эту стадию и перед писателями ставили сугубо публицистические задачи.

Группа ЛЕФ также прокламировала пролетарское искусство, но в авангардистской форме, недоступной читателям-рабочим. При этом футуристы справедливо отмечали бюрократизацию пролетарского литературного движения: «Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением *полит. азов*. Другая подпала под все влияния академизма, только названиями организации напоминая об Октябре». В своем национальном нигилизме футуристы были ближе к напостовцам, чем к Воронскому, и в 1923 г. группы «ЛЕФ» и МАПП объединились, направив общую программу против попутчиков: «Мы видим, что пролетарской литературе грозит опасность со стороны слишком скоро уставших, слишком быстро успокоившихся, слишком безоговорочно принявших в свои объятия кающихся заграничников, мастеров на сладкие речи и вкрадчивые слова. Мы дадим отпор тяге “назад”, в прошлое, в поминки» (ЛЕФ. 1923. № 4). Таков исторический парадокс: рапповцы, обожавшие наивный реализм передвижников, и авангардисты-лефовцы сошлись в идее *антипсихологизма*, омассовления и схематического упрощения человека. Открытия психоанализа Воронский использовал не в последнюю очередь в борьбе с формализмом.

ЛЕФ призывал к «производству вещей», к механизированному монтажу приемов. В статье «Об индустриализации и об искусстве» критик задается вопросом: «Но как быть с “широкой русской натурой”? Нам часто предлагают объявить этой натуре беспощадную борьбу. <...> Широкая русская натура – это огромный запас свежих, неистраченных сил и мощных жизненных инстинктов, цветущее здоровье, богатство и разнообразие эмоций и мыслей, отзывчивость, способность молодо и жадно воспринимать разнообразные впечатления и отвечать на них, неудовлетворенность достигнутыми результатами, размах в работе, в постановке задач, правдоискательство, самоотверженность, отсутствие

мелочности, педантизма...». Эта норма противопоставлена «механическому человеку», функционеру. Критик сочувственно процитировал Герцена, противника Маркса: «Ничего в мире не может быть ограниченнее и бесчеловечнее, как оптовые осуждения целых сословий...». И уж совсем немарксистским было его увлечение теорией бессознательно-го при всем критическом отношении к Фрейдю: «Учение Фрейда, таким образом, подтверждает в искусствоведении, что творческий акт художника нельзя сводить к одним лишь рационалистическим приемам, к технике, к конструкции, к энергичной словообработке. Интуиция и инстинкт играют здесь решающую роль».

Проблему интеллигенции большевики свели к вопросу о «спечах»: ими нужно было руководить, быть готовыми к их вредительским акциям или разложению пролетарского сознания. Рапповцы требовали большего доверия к оценкам массовой, «рабочей», критики, и это означало оттирание профессионалов старой школы: им (К. Чуковскому, Р. Иванову-Разумнику) не доверяли как потенциальным «вредителям». Воронский был коммунистом, к тому же подпольщиком в прошлом, но таким, как он, налепляли ярлык «перерожденцев», ренегатов, работающих на классового врага. Характерно название статьи Леопольда Авербаха – «Враг под крылом редактора». Удар в ней нанесен и по М. Булгакову, вчерашнему белогвардейцу, «даже не рядящемуся в попутнические тона», и по Воронскому, опубликовавшему «Записки юного врача». Насильственные действия Воронский допускал лишь в отношении активно враждебных писателей, непримиримых противников большевизма. Но, даже оценив роман как враждебный, критик написал сравнительно мягкую статью о Замятине, о романе «Мы»: «Это не утопия, это художественный памфлет о настоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее». Критик настаивал: это в первую очередь сатирический «памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму». Здесь критик явно путает идеал и реальность: ведь «бисмарковский, казарменный» социализм бил в глаза на каждом шагу. Портрет Е. Замятин дан на фоне группы «Серапионовы братья»: «Серапионы решительно порывают с некоторыми настроениями предреволюционной литературы, замкнувшей себя в узком кругу сверх-индивидуализма. У них – быт, народ, данное, то, что перед глазами, живая жизнь».

Положение Воронского становилось все более шатким, ибо вся партия придерживалась тактики наступления на старую культуру. Эмигрант Глеб Глинка, бывший член группы «Перевал», писал: «Отношение Воронского к “Перевалу” с самой его организации было всегда осто-

рожным, и тут тоже чувствовалась некоторая дистанция. Воронский постоянно всем своим поведением как бы подчеркивал, что никакого давления на перевальские решения оказывать не собирается и предоставляет перевальцам ту же свободу мыслить и действовать на свой страх и риск, каковой пользуется он сам». Внутринациональные противоречия, вопреки ожиданиям утопистов, не уменьшились, а приобрели фатальный характер: выступая от имени «эксплуатируемых», самозванные вожди учинили неслыханную интеллектуальную тиранию.

Будучи редактором журнала и руководителем издательства, Воронский напечатал довольно много книг: «На стыке» (1923), «Искусство и жизнь» (1924), «Об искусстве» (1925), «Литературные записи» (1926), «Литературные типы» (1927), «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1927), «Искусство видеть мир» (1928). Ключевые слова в эстетике Воронского – «отражение» и «познание». Он был традиционалистом и требовал «верных» картин революции, придерживаясь установок органической эстетики, а следовательно, был противником механистического членения целого: «Художественное произведение конкретно; оно неделимо само по себе». Для него форма должна «целиком совпадать с содержанием»: «Творчество художника конкретно. В конкретном форма и содержание органически слиты. Творческий акт длителен, иногда очень мучителен, но он не распадается для художника на звенья логической цепи и потому не поддается расщеплению». Напостовцы тоже не отошли от этого идеала наивного, жизнеподобного искусства, но они требовали прямолинейной тенденциозности, плакатного завершения рассказов и повестей, сугубо положительных коммунистов и отрицательных «буржуев». Воронский же, пропагандировавший неореализм, объективные картины находил у писателей старой школы: «Все дело в том, что у “попутчиков” часто больше России, чем в красных псалмах, гимнах и мертвых, ходульных рассказах и в агитповестях, больше быта, больше жизни и больше художественного чутья». Словом, редактор «Красной нови» был сторонником органически-жизнеподобных форм и даже «фантастический реализм» Достоевского брал под подозрение. Он требовал пластичного осуществления идеи, правда, редко находил подобные образцы в советской литературе.

Свою эстетическую программу критик изложил в статьях «Об искусстве писателя» (1925), «О мудрой точке» (1925), «Фрейдизм и искусство» (1925), «Заметки о художественном творчестве» (1927), «Искусство видеть мир. (О новом реализме)» (1927). Наиболее развернуто его взгляды представлены в последней статье. Критик даже взял это названием лучшей своей книги (М., 1928): «Увидеть мир, прекрасный сам по

себе, так, чтобы чувствовать “природы жаркие объятья”, мир во всей его свежести и непосредственности, увидеть небо, как увидел его однажды Болконский, – очень трудно. Ближе всего к этому мы бываем в детстве, в юности. <...> В этом – главный смысл искусства и его назначение». Немарксистским в статьях был упор на эстетическое качество и личное начало в творчестве. Это звучало вразрез с пафосом массовости и безличности, унаследованным РАПП от Пролеткульта: «кружок начинающих рабочих писателей много важнее, чем отдельные выявившиеся талантливые писатели». Понятно, что о национальном менталитете здесь нет речи.

Хотя Воронский часто ссылался на Плеханова как на великого предшественника, он отошел от безличного анализа произведений и сведения смысла целого к «социологическому эквиваленту». Интуиция его телесна, корни этого подхода – в органическом понимании творчества. Классовая трактовка у него не доминирует, не подавляет личностно-экзистенциальный смысл творчества. Доктрина Плеханова развивалась по логике мифа, не признающей собственной логики явлений, их специфики. Следовательно, прямыми наследниками Плеханова были рапповцы, а Воронский отклонился вправо. Впрочем, иногда совсем поплехановски он требовал тождества искусства и жизни, не допускал творчества вне социальной практики и пользы. Но ни Плеханов, ни Луначарский, ни Троцкий не могли так писать о Прусте, Джойсе, Гамсуне и Фрейде – столпах модернистского, «буржуазного» для марксистов, сознания. Воронский писал об А. Белом как о выдающемся современном художнике, о национальном образе мира у Есенина, а не о «есенинщине», как Бухарин. Но он остался марксистом в своем суждении об эпохальном (историческом) стиле как выражении социального мироощущения. От старой России унаследован был крестьянский стиль, после революции – стиль демократической интеллигенции, в будущем он допускал господство коммуно-пролетарского стиля.

Драматизм собственной позиции критик осмыслял довольно смело: «Меня упрекали в том, что я недостаточно и даже совсем невнимателен к “классовой разнице”. <...> Грубо обобщая, можно сказать, что мелкобуржуазное окружение и то, что Республика Советов – страна крестьянская, обнаруживается в тяге наших писателей к деревенским темам, в опозтизировании ее бытового уклада и в глухой пока неприязни к городской культуре». Здесь критик прикоснулся к подлинному конфликту эпохи: пролетарская культура была фантомом, за нею, в сущности, не было никакой традиции, и после революции реальным антиподом ее стало крестьянство. Таков основной мотив очерков «Сергей Есенин»

(1924) и «Сергей Клычков (Лунные туманы)» (1926). Далекое не со всем в рассуждениях критика теперь можно согласиться: «Почему же, однако, поэт, чуткий к журавлиной тоске сентября, к мокрой буланой губе, к меди нашей осени, прошел мимо той деревни, которая не только беззлобно и беспечально растягивала тальянки и покорно набивала собой вагоны – сорок человек и восемь лошадей, но и боролась против “прижима”, а позднее воткнула штыки в землю, свергла “прижим” и осветилась? Ответ на этот вопрос следует искать в религиозности Есенина»; «...с Китежем и с часословом в эпоху социальной революции, в век сверхкапитализма и сверхимпериализма далеко не уедешь». С современной точки зрения, такие положения нельзя отличить от напостовских, разница в том, что Воронский хотел по-своему понять, а поняв, защитить крестьянский мир.

Партийная позиция Воронского больше всего проявилась в его отношении к эмигрантской литературе. Он был референтом Ленина по литературе эмиграции, но следил за нею и как профессиональный критик. В статье «Советская литература и белая эмиграция» (1927) публицист обвинил всю эмиграцию (и беженцев, и высланных) в том, что она «продажна, готова торговать Россией оптом и в розницу». Здесь он, противореча себе, не соглашается даже с выводом о провале пролеткультовского движения, говорит о глубоком несоответствии прозы Бунина эпохе: «Маститые зарубежные литераторы – импотенты в изображениях новой России, у них нет главного – ощущения веса эпохи». Затусшевая оттенки в зарубежной публицистике, советский критик хотел отмежеваться от «белогвардейцев»; сочувственное отношение редактора пражской «Воли России» рапповцы назвали «сладким поцелуем врага».

Критику-коммунисту особенно важно было отделить свою ставку на попутчиков от эмигрантской: «Больше всего эмигрантский публицист уделяет внимания кругу беспартийных писателей ... названные писатели, при всех своих ошибках, при всей неясности своего отношения к конечному идеалу коммунистов, не мыслят строительства новой России без руководства коммунистов». Здесь не обошлось без натяжки: критик ставит советскую литературу во всем выше эмигрантской. «С другого берега» прозвучала негативная оценка в статье Г. Адамовича «Памяти советской литературы», с которой, судя по контексту, Воронский внутренне соглашался: «...это была плохая литература – сырая, торопливая, грубоватая. И не только формально плохая. Самое понятие творческой личности было в ней унижено и придавлено. <...> Но вопросы ее были глубоки и внутренне правдивы – как глубоки и внутренне правдивы во-

прос, заключенный в самой революции». Критик-эмигрант судит, в отличие от критика-коммуниста, и об эстетическом, и о нравственно-духовном качестве советской литературы. Вместе с тем значительная часть эмигрантских публицистов выражала такое же ослепление в оценках советской литературы. Так или иначе, Воронский жил по двойному моральному счету, что станет типичным для либеральных марксистов 60-х гг.

Лучшая часть наследия Воронского объединена им в двухтомник «Литературные портреты» (1929). Он отдал предпочтение самому трудному жанру критики, и уже в этом было его несогласие со схематизацией человека. В предисловии к сборнику «Литературные типы» (1925) он писал: «Меня неоднократно упрекали в пристрастии к литературным портретам. Некоторые усматривали в этом даже измену марксизму. Признаюсь в этой своей склонности, но беды в этом не вижу. Литературный портрет имеет одно свойство: он понуждает критика постоянно помнить, что в художественном произведении идеи и чувства живут конкретной, образной жизнью, что они индивидуально преломлены и должны эстетически звучать».

Рассуждая о мастерах старой школы, критик неизбежно касался острейшего вопроса о конкурентоспособности новой литературы: «Белый очень своеобразный и интересный поэт; было бы наивно и смешно ставить его рядом со многими ныне прославленными поэтами и поэтиками; но все же прозаик в нем решительно преобладает над поэтом...». Это заявление воспринималось как покровительство старым «литспецам». Воронский оттеняет в манере Белого «черное» (от старого мира) и «белое», жизненно оправданное. Здесь особенно наглядно проступает его «отражательная» концепция, берущая под сомнение модернистскую условность: «Самые мистические, сверхэмпирические места в произведениях Белого есть самые головные, надуманные. Весь его символизм от рассудка. Художник в Белом начинается там, где кончается мистический символист. Тогда Белый пишет о журавлях, о детстве, о многих поистине превосходных вещах».

Вульгарный марксистский тон пробивается сразу, как только критик начинает характеризовать чужое для него мировоззрение: «Механичность, схематичность присущи не познанию вообще, а современной буржуазной культуре, ее нынешним носителям, очутившимся “у гробового входа”. <...> Словом, разум, культура явно обанкротились. Андрей Белый всегда был болезненно чуток ко всякой жизненной дичи. <...> Андрей Белый отразил кризис жизни и кризис сознания лучших и наиболее чутких представителей класса, идущего верным и неизбежным

путем к гибели. Он сделал это с единственно ему присущей силой и гением». Критик признает сильнейшее влияние прозы Белого на молодых советских писателей, но делает вывод, в корне отличный от рапповского: «Говорят, Белый многих сгубил. Это весьма вероятно и возможно. Таких “малых сих” найдется в нашей литературе немало. Белый, однако, в этом неповинен. Всегда большой, самобытный художник “губит” своих слабых эпигонов, но более сильные выживают, и не только выживают, но и идут дальше своего учителя...». Негативно относился критик к схематизации человека, которую видел в романе «Петербург». Вместе с тем он с пониманием отнесся к выявленному прозаиком-символистом мотиву вражды «слепой стихии» и разума, познания.

Задачей особой трудности была для марксиста оценка «стихийного» таланта Б. Пильняка: «Пильняк – писатель “физиологический”. Люди у него похожи на зверей, звери как люди. И для тех и для других часто одни и те же краски, слова, образы, подходы. <...> Пильняк тянется к природе как к праматери, к первообразу звериной правды жизни. И природа у него звериная, буйная, жестокая, безжалостная, древняя, исконная, почти всегда лишенная мягких, ласковых тонов» («Борис Пильняк»). Все-таки критик склонялся к мнению, что конфликт природы и культуры Пильняка, как и многие его современники, решал односторонне: «Между творческим началом человека и косной, огромной, космической, неорганизованной, слепой стихией жизни есть глубокое, неизжитое противоречие. Это противоречие поднимает нередко жизнь человека на высоту подлинной трагедии». Концепцию революции как освобождения от ветоши культуры («голый человек на голой земле») он не принял, но видел, что революция приняла облик хаотического выброса энергии, испепелила многие условности и под фундаментом экономических потребностей обнажилось в людях звериное. Напряженный интерес Воронского к «скифству» Блока, к Вс. Иванову, Замятину, А. Толстому и Пильняку говорит о том, что он не остался равнодушным к евразийскому взгляду на революцию.

В оценке писателей-современников сказывалось неприятие Воронским кампании против психологизма как наследия старой школы. Эту установку он оценил как дегуманизацию искусства. Для него художественное познание мира использует и рассудок, и бессознательную стихию, интуицию. Отсюда постоянное внимание к миру детства, который «ярок и свеж, овеян чистым и непорочным дыханием жизнью». За интуицию ценил он мир Вс. Иванова, Б. Пильняка, Н. Тихонова, С. Есенина, С. Клычкова, Кнута Гамсуна и Марселя Пруста. Эстетический натурализм проявился в том, что, по мнению критика, мир изначально прекра-

сен и художник должен снять «кору», наросты культуры. Этот своеобразный руссоизм отразился в статье о Горьком. Он косвенно оспорил негативное горьковское отношение к природе как к губительному хаосу. Здесь критик коснулся конфликта народного начала (крестьянства) и интеллигенции, но промолчал об «интеллигентоедстве» Горького. В целом статьи «О Горьком» и «Встречи и беседы с Максимом Горьким» дают адаптированный к нуждам режима портрет писателя: «Горький остается нашим лучшим писателем, ибо вместе с нами он верит в “связующее значение труда” и в то, что русский народ, освободившись от пут, “будет жить сказочной героической жизнью”».

Критик оставил большой литературный портрет Гоголя, целую монографию (1934). Эта поздняя книга лучше всего демонстрирует метод Воронского, его стремление отыскать ключ к художественному миру в психологии автора: «Он тщательно зашифровывал в произведениях свои душевные тайны. Их было у него много. Его характер был причудлив, противоречив, раздроблен. <...> С большой осторожностью следует относиться к его переписке: Гоголь хитрит в ней, обманывает, бывает неискренен. <...> Так мир “милой чувственности” подменяется ветошью и дребезгом, “заманками” XIX века, низменными образами, раздробленными, плутовскими характерами. <...> Такими путями развивался в Гоголе взгляд на материальное и чувственное как на нечто порочное и отвратительное. <...> Он был маг, волшебник, колдун, который хотел быть христианином. И это тоже питало его дуализм». Не со всеми положениями здесь можно согласиться, но эта трактовка не лишена глубины и оригинальности. Акцент сделан не на сатире, как было принято в советском литературоведении, а на борьбу христианских и стихийных, языческих начал в миропонимании Гоголя. Интересны отмеченные критиком две тенденции в творчестве Гоголя: искусство как примирение с жизнью и как отстранение от нее. Особенно близка Воронскому мысль о том, что Гоголь больше всех пробудил русское самосознание. Здесь его скрытое антизападничество, зашифрованное под неприятие капитализма, выходит на поверхность сознания.

Яростные нападки напостовцев объясняются, в первую очередь, тем, что они видели в руководителе «Перевала» конкурента в борьбе за власть, за монопольное влияние в литературной политике. В начале 20-х гг. сильнейшее воздействие на советскую критику оказала книга Льва Троцкого (Бронштейна) «Литература и революция» (1923). В ней советская литература расценивалась как переходная, и о ней организатор Красной армии судил исключительно с точки зрения мировой революции. Левый, как и рапповцы, Троцкий отвечал на их нападки: «Пре-

ступление мое не в том, что я неправильно оценил Пильняка или Маяковского, – ничего тут "напостовцы" не прибавили ... преступление мое в том, что я задел их собственную литературную мануфактуру». Победу большевиков в России он расценивал как временный успех, за которым последует бешеный натиск мировой буржуазии: «После нынешней передышки, когда у нас, не в партии, а в государстве, создается литература, сильно окрашенная "попутчиками", наступит новый период новых жестоких спазм гражданской войны. Мы будем неизбежно вовлечены в нее».

Воронский сходил с ним в оценке современности как «перевала от одного строя к другому». Троцкий считал, что в переходную эпоху создание культуры откладывается до победы мировой революции: «Эпоха социальной революции будет длиться в мировом масштабе не месяцы, а годы и десятилетия, – десятилетия, но не века и тем более не тысячелетия. Может ли пролетариат за это время создать новую культуру? Сомнения на этот счет тем более законны, что годы социальной революции будут годами ожесточенной борьбы классов, где разрушения займут больше места, чем новое строительство». Но при этом на Россию он смотрел как на растопку для мировой революции.

Троцкий вовсе не сочувствовал правым, курс журнала «Красная новь» этот мастер вульгаризаторской критики квалифицировал как внутреннее сменевеховство. Обвиненный в недооценке пролетарской литературы и потворстве мелкобуржуазной стихии, А. Воронский осужден был как троцкист, т. е. ему вменялся в вину *левый* уклон. Но это явно противоречило квалификации критика как правого уклониста (каким, скорее всего, он и был, по сравнению со сталинистами). Л. Троцкий проявил диктаторские наклонности и беспощадность очень резко: на статью Ю. Айхенвальда по поводу расстрела Гумилева откликнулся в «Правде» статьей «Диктатура, где твой хлыст?». В результате Айхенвальд был арестован и затем выслан из страны. Троцкий использовал в Гражданской войне «военспецов» (отправив их потом на Соловки и Беломорканал), точно так же, считал он, можно использовать и «литспецов» старой школы – попутчиков: «Попутчиком мы называем в литературе, как и в политике, того, кто, ковыляя и шатаясь, идет до известного пункта по тому же пути, по которому мы с вами идем гораздо дальше». Для создания казарменного государства, согласно этой установке, крестьянскую культуру России предстояло *преодолеть* – этого требовала подготовка к основному этапу мировой революции. Лозунг культурной революции теоретик считал преждевременным, упор делал на укрепление диктатуры: «Но в основе диктатура пролетариата не есть производственно-культурная организация нового общества, а революционно-

боевой порядок для борьбы за него». Воронский же почти не писал о мировой революции, был озабочен судьбой русской культуры.

Объединяло Троцкого и Воронского только скептическое отношение к пролетарской литературе, как к явлению переходной эпохи, в остальном их взгляды на искусство расходились. Прогностический схематизм виден в рубриках, какими Троцкий классифицировал современную литературу: «отгородившиеся», «островитяне», «пенкоснимателю», «мужиковствующие». Троцкий умалял значение творческой «субъективности» художника, не уделял внимания литературе о русской истории. Национальный колорит он называл не иначе как «средневековьем» и любые художественные «ошибки» объяснял неверным пониманием революции. Поскольку историческое назначение России, по его доктрине, – быть отданной *на распыл* мировой революции, а в условиях натиска враждебного мира создать новую культуру невозможно, Троцкий оценивал новое как литературу «промежутка», паузы, короткого затишья. Книга Троцкого – это, в первую очередь, литературная политика, искусство как таковое интересовало его в последнюю очередь. Воронский же, по его собственным словам, «усумнился в целесообразности методов командования и суеты не в меру расторопных людей» (Кр. новь. 1927. № 6). Сходясь в оценке реальной пролетарской литературы, к русской культуре они отнеслись полярно противоположно. В книге «Современные литературные группировки» (1928) В. Саянов высказал мнение значительной части литераторов-коммунистов: «В “Перевале” свила гнездо та струя “неославянофильства”, которая в свое время была осмеяна в статье Н. Бухарина “Злые заметки”». Напомним, что после этого все «осмеянные» литераторы (клюевско-есенинского круга) подверглись репрессии. Воронский же писал об этом направлении как о значительном художественном явлении. В самом деле, рядом с троцкистами, крайними западниками и леваками в компартии 1921–1925 гг., Воронский выглядит большевиком-славянофилом. С точки зрения леваков, этот оппортунист делал уступки национально-культурной традиции. К этому его вела интуиция, превосходство целостного восприятия над верностью доктрине.

Политический прагматизм Луначарского заставлял искать компромиссы между идеологией и искусством, и его не решались открыто травить напостовцы. В отличие от Воронского, он активно поддерживал пролетарское движение в литературе, однако крайнее администрирование и «ударная» критика РАПП все-таки не получили его одобрения. Все колебания во взглядах наркома просвещения соответствовали изменениям линии партии, ведь НЭП не входил в стратегический замысел

ленинцев, был тактическим отступлением. Если Бухарин и Воронский лидировали в обстановке НЭП, то осторожный Луначарский занял скорее выжидательную позицию. С одной стороны, он предпочитал всем другим течениям футуризм, с другой, считал наследие реалистов-шестидесятников самым подходящим для пролетарской литературы. Пристрастия Воронского выглядят более определенными, традиционалистскими: он не допускал химерического смешения несовместимых начал (авангард плюс наивный реализм). Однако вкусы его отличались заметной архаичностью, игравшей в обстановке ломки органической культуры охранительную роль, и здесь критик, опасавшийся глубокой деформации литературы, невольно перекликался с эмигрантами. Луначарский выглядит футуристом, а Воронский пассеистом: его суждения о футуризме, о «Кузнице», о прогремевших тогда романах Фадеева и Малышкина отличаются вялостью. Эти ранние советские «шедевры» явно не вызвали в нем эмоционального подъема. Луначарский любил стихи Маяковского, Воронский же о них промолчал. Если Луначарский предостерегал молодых пролетарских писателей от подражания попутчикам, то Воронский считал такую учебу совершенно необходимой. Иными словами, искусство для него – непреходящая ценность, и ему уделял он приоритетное внимание в сравнении с идеологией. •

Во второй половине 20-х журнал «На литературном посту» абсолютно господствовал в советской критике. Произошла смена не только названия, но частично и редакции (во главе – Леопольд Авербах, автор статей «Против булгаковщины» и «Враг под крылом редактора»), классовая нетерпимость сохранилась и упрочилась. Теперь в главных журналах и газетах страны практически воплощался лозунг рапповцев: «воронщину необходимо ликвидировать». Подавляющее число коммунистов именно так понимали «линию партии» в литературе: упрощенный вкус, чувство превосходства над искусством и апелляция к красной жандармерии. «Перевал» шел против командной установки: «Нам неоднократно приходилось указывать на весь вред от литературного цуканья, когда от художника требуют марксизма и коммунизма целостного, законченного и завершенного, именно на все 100 %. При этом есть уже известная шаблонная мерка, а что сверх того, то от лукавого, остальное – контрреволюция, белогвардейщина, сменовеховство и пр. Не так давно от одного из сторонников этого направления довелось услышать такое замечание: “Пусть пишут неискренно, но пусть пишут нужные вещи”. Но приказом, но литературной матерщиной, но лихими наскоками и кавалерийскими рейдами, но подсвистыванием и улюлюканием ничего путного не достигнешь». Здесь очевидна установка на многоголосие,

и она противостояла основному тону эпохи – авторитарному монолизму.

Воронский видел хаос там, где другие коммунисты отмечали организованное движение к цели. А потому и выводы его были неутешительны: «В литературе у нас расплодилось много бесхребетных и беспринципных людей. Они снуют повсюду – одни с одной лишь готовностью услужить, другие с кукишем в кармане, третьи равнодушные ко всему, за исключением червонца, четвертые – с обалделым и измученным видом, пятые – “с социальным нахрапом”, шестые – с ударностью, седьмые – еле очухавшись с перепоя, восьмые – с твердым убеждением, что нынешний читатель “не разберет” и т. д., и т. д., а в итоге – ремесленные, никому не нужные изделия» («О художественной правде»). В публицистике РАПП мы видим организованный погром эстетической мысли. Так, И. Вардин заявил на совещании ЦК партии: «...у нас примат революции, а у наших противников получается примат литературы». Воронский по этой схеме оказался среди противников революции, что, конечно, не соответствовало действительности.

К концу 20-х гг. вся советская критика вместо дискуссий литераторов приобрела форму кампаний захваливания «своих» и осуждения «чужих». Положение Воронского стало безнадежным. Критика-редактора обвинили в потворстве «булгаковщине» и «есенинщине». Постановление ЦК партии 1925 г., казалось, было спасительным для Воронского, однако через два года, с началом полной победы Сталина, критик был отстранен от всех должностей. «Красная новь» была передана в руки РАПП, и началось преследование «перевальцев». Так был репрессирован одаренный и образованный критик группы «Перевал» А. Лежнев. Следивший «с того берега» за советской литературой Г. Адамович заметил: «Воронский был уничтожен, “съеден” в начале этого процесса ожесточенными врагами всякой творческой свободы, усердными и ревностными Молчалиными советского строя»; «Появление Воронского в советской печати надо понимать или как последнюю “судорогу свободы” в ней, или, может быть, как луч “новой зари”...». Это было верное понимание ситуации: советская либеральная («оттепельная») критика 60-х гг. продолжила именно традицию «Перевала». Дальше критик-эмигрант высказал, казалось бы, неожиданное предположение, которое, однако, подтвердилось: «Если и Авербаха ждет участь Воронского, то мы будем свидетелями “конца литературы” в советской России, – по крайней мере, литературы в том смысле, как люди понимали ее до сих пор...». Да, и Авербах, казалось бы, могущественный, был репрессирован. На долгие десятилетия творчество было загна-

но в подполье, тогда как «Перевал» был обещанием более здорового будущего. В. Каверин, участник литературного процесса той поры, писал в 60-е гг.: «Я перелистал трехлетний комплект журнала «На литературном посту» (1928–1930). В наше время – это изысканное по остроте и изумляющее чтение. <...> Одни заняты лепкой врагов, другие – оглаживанием друзей. Но вчерашний друг мгновенно превращается в смертельного врага...»⁵.

Фигура Воронского вырастает, главным образом, на контрастном фоне – в сопоставлении с рапповщиной, которую В. Набоков назвал «обезумевшей от благонамеренности пролетарской критикой». Однако по-своему прав был и Ф. Степун, писавший о деформирующем влиянии коммуниста-либерала на начинающих литераторов. Пытливых и талантливых писателей из народа «литературные чекисты» могли только оттолкнуть, тогда как позиция Воронского внушала надежды на возможность человеческого пути в революции. Но это была иллюзия, и весь опыт XX в. показал обреченность либерального направления, не расстающегося с марксистско-ленинским наследием. Тем не менее, Воронский стирал якобы непреодолимую черту между «буржуазной» и «пролетарской» литературой. Критик избегал чисто политических оценок, что, конечно, подтачивало дух марксистской публицистики, но это было давней нормой профессиональной критики. Отстаивание эстетической оценки наряду с политической, конечно, не было шагом вперед: Воронский всего лишь защищал литературу от полной деградации. Нельзя считать также, что он был вполне на уровне философско-эстетических исканий эпохи. Как стилист он, пожалуй, не мог конкурировать с замолчавшими критиками – А. Белым, Р. Ивановым-Разумником, К. Чуковским, тем более – с эмигрантами. Но, как заметил Г. Адамович, после «ликвидации воронщины» стало видно даже эмигрантам, что Воронский играл все-таки положительную роль, собирая лучших писателей, спасая недобитую русскую словесность. Группировка, свалившая его, тоже будет ликвидирована, и так – до полной ликвидации творческой свободы. В публицистике, апеллировавшей к потребности массового, неразвитого, читателя, утвердился курс на понижение художественного уровня литературы. Напостовская линия надолго утвердила в критике авторитарно-монологический стиль, несмотря на заверения в диалектике. Эта критика стимулировала минимум творческой индивидуальности писателей, вступавших в литературу. С исторической дистанции видно, что именно рапповцы были верными ленинцами, а их критика – последовательным проявлением советской идеократии, не признающей сопротивления национального «материала».

Интересен Воронский как пример раннего перерождения советской элиты. Революционер, не вписавшийся в созданное революцией общество, – это ирония истории. Воронский из числа тех, кто готовил революцию и кто был ею уничтожен, но такова участь *всей* «революционной гвардии», начиная с эсеров. Альтернатива 20-х гг. – либо отказаться от мировой революции, либо пустить «на распыл» Россию. Начиная, как многие марксисты, с отвлеченных схем, критик вернулся к гуманитарному пониманию литературы. Шел ли он к преодолению ленинизма – это остается открытым вопросом. Но характеристика его позиции как «ползучего сменовеховства» (Троцкий) не лишена оснований. Советскую литературу, в отличие от ортодоксов, критик понимал не как свершившийся факт, а как творческое задание. «Вина» его заключалась в том, что он понял невозможность художественной литературы вне культурной преемственности. В отличие от других марксистов, он не писал о «великом будущем», он аналитик послереволюционной реальности. Отстаивая стилевое многообразие советской литературы, он сомкнул 20-е гг. с 60-ми. Однако для половинчатой хрущевской «оттепели» его наследие было чрезмерно, по-настоящему широко издавать его начали только на грани 80 – 90-х гг.

Контрольные вопросы

1. Как понимал Плеханов назначение критики? Что означает выражение «социологический эквивалент литературного явления»? На каких художников и на какие направления ориентируется Плеханов-критик? Что общего в его статьях с критикой «революционных демократов» и с культурно-исторической школой? Что ценил и что отвергал он в наследии Белинского и Чернышевского?

2. Что такое вульгарный социологизм в критике и есть ли черты его в статьях Плеханова о Л. Толстом? Назовите эти статьи. Каковы критерии его оценок «декадентской» литературы?

3. Какие традиции развивал Луначарский в ранний период творчества? Что такое богостроительство и можно ли характеризовать его как революционную утопию? Как откликнулась русская критика на сборник «Литературный распад»? Назовите основные книги Луначарского. За что критиковал Луначарского Ленин? Последователен ли Плеханов в оценках Горького? Как изменялось отношение Луначарского к Горькому? Как называются его статьи о Горьком?

4. Какое отношение имеет Луначарский к доктрине социалистического реализма? Назовите его программные и теоретические статьи. В

чем эклектичность позиции Луначарского? Почему его хвалебное отношение к Пролеткульту и футуризму сменилось на критическое?

5. Назовите основные литературные группировки 20-х гг., охарактеризуйте позицию «Перевала». Какие группы и журналы противостояли «Красной нови»?

6. Назовите основные статьи и книги Воронского. Что объединяло и что разделяло его с Троцким в отношении к пролетарской литературе?

7. Кому посвящены крупные статьи и литературные портреты Воронского? В чем Вы видите истоки его драмы? Какие традиции русской критики развивал Воронский и как отнеслись к нему критики-эмигранты?

ПИСАТЕЛЬСКАЯ КРИТИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ВЕКА

Броская черта Серебряного века русской культуры – оттеснение профессиональной критики на второй план и преобладание писательских эссе. Не доверяя «взгляду со стороны», художники слова, реалисты в том числе, придерживались принципа: искусство об искусстве. Такая критика – антитеза публицистике «шестидесятников» с ее наукоцентризмом и лозунгом общественной пользы. Одни видели здесь активизацию самосознания литературы, другие, напротив, замену риторики – искусством. Для неоромантизма характерно недоверие к логике. Интуитивизм проявился в начале века даже у профессиональных критиков В. Розанова, А. Волынского, Г. Чулкова. Интуитивисты одобряли живое свидетельство литературы о себе самой и видели в этом импульсы ее внутреннего роста. Рационалисты же оценивали это явление в негативном плане – как следствие общекультурного кризиса, как проявление декаданса. Так, негативно отзывался об этом О. Мандельштам: «лирика о лирике продолжается».

Здесь открывается сложная проблема реально-исторического и утопического самосознания литературной эпохи. Историческая дистанция заставляет соглашаться со вторыми, убеждают результаты – небывалый расцвет эссе, памфлетов, пародий, дневниково-исповедальных и других парадоксальных форм, почти не встречающихся у профессиональных критиков-публицистов. С другой стороны, эта разноголосица говорит о постепенной утрате цельности, прежнего ценностного центра – православия. Инерционный период в истории русской литературы – вторая половина XIX в. – выглядит как абсолютное господство так называемой профессиональной критики – чисто публицистической, где преобладают статьи-трактаты. Модернистская критика, как, впрочем, и романтическая, с которой она генетически связана, отвергла эту жанровую одномерность.

В писательской критике мы встречаем все идеологические течения и все оттенки религиозно-философской мысли. И марксизм, и экзистенциализм, и богоискательство, и эстетизм, и антиэстетизм, и проповедь

художнического субъективизма в критике (так вижу) – все это есть в художественной критике непрофессионалов. Жанрово-стилевая палитра писательских эссе значительно шире, чем в статьях критиков-профессионалов. Это дневники читателя, исповеди, афоризмы-шаржи и памфлеты, парадоксы и иронические панегирики, травестированные трактаты, драмы и поэмы в миниатюре и т.п. Центральный жанр здесь – литературный портрет, требующий не только стилового мастерства, но и наблюдательности, жизненного опыта. Прежде всего, эта критика интересна как самоанализ (автоинтерпретация) и самооценка крупного писателя в диалоге литературных направлений, а потому обсуждение ее тезисов в отрыве от художественного опыта писателя непродуктивно. Писатель-критик судит современную литературу пристрастно, прямо или косвенно он в этих оценках выражает собственную творческую программу. И если это писатель значительный, его критические штудии дают бесценный материал для суждения о принятых им эстетических нормах.

Писательская критика XX в. изучена недостаточно, даже состав ее не описан. Укором и примером современным историкам остается выпущенный в 50-е гг. трехтомник «Русские писатели о литературном труде». В активизации художнической эссеистики в XX в. можно заметить своего рода «приливы и отливы». В переломные эпохи, когда ломается инерция общественной мысли, в публицистике актуализируются синтетические жанровые формы, критика становится исповедью, философией, научным анализом и богословием. Бунт поэтов против недееспособной, на их взгляд, литературоведческой риторики – все это характерно для литературного процесса, в котором доминируют модернистские установки. В XX в. просматриваются два пика ее подъема – Серебряный век и «оттепель» 60-х гг., самые драматичные моменты русского самосознания. Если критика Серебряного века взрывала жанровый канон, то публицистика неотрадиционалистов скорее возвращала зрелую литературную норму, восстанавливая сложную культуру после упрощенной советской. Для современной постмодернистской критики также характерен пафос деканонизации («взрывной») и антисциентизм: минимум доказательности и максимальный субъективизм. Отвращаясь от науки, она довела до предела, порой окарикатуривая, принцип «критика как литература». Стало очевидно, что субъективная эссеистика не должна замещать всю палитру критики, агрессивно вытеснять научно-историческую публицистику. Пожалуй, субъективно-парадоксальная и научно-строгая критика доминируют, сменяют друг друга по «волновому» принципу. В послереволюционное время писательская критика по-

степенно отходит на второй план. Она немыслима при господстве тоталитарной идеологии, когда издавались сборники критических статей только «вождей», или комиссаров, советской литературы – Горького, Фадеева, Федина. В «оттепель» 60-х гг. вновь наблюдается всплеск писательской критики, но здесь более активны традиционалисты, мечтавшие реконструировать этнокультурную целостность, затем в инерционный период 70–80-х гг. (время «застоя») критические эссе художников почти исчезают. Критика раннего модернизма, основанная на эстетической утопии, прямо выражает самосознание литературы, но свидетельствует и об утрате цельности, об избыточной пестроте, о какофонии. «Религиозно-философский ренессанс» был размытием почвы православия, а значит, и неизбежным срывом в утопию насилия. Иными словами, активизация писательской критики – знак переломной эпохи, а ее отсутствие означает минимализацию литературных дискуссий и застой эстетической мысли. Так или иначе, это максимум самовыражения.

Итак, Серебряный век замечателен еще и тем, что профессиональная критика была заслонена «непрофессиональной», уровень которой донныне не превзойден. Далее начинается отход от ключевых установок модернизма – интуитивизм сменяется рационализмом, стилизованная мифология уступает место наукообразной мысли. С акмеизмом завершилась фаза органического саморазвития русской литературы, хотя и он, по преимуществу, – эпилог петербургского, западнического, периода русской мысли. скорее воспоминание о классических высотах, чем реальное к ним приобщение. Так или иначе, наследники модернизма придерживались принципа «критика как литература». В советской литературе доминировала другая установка: критика как идеология или наука. В многоголосии Серебряного века и следовавшего за ним времени мы выделим взгляды писателей, не вписывающихся до конца ни в одно из литературных направлений. Тем самым оттеняются новые грани их художественного мира, литературные связи и позиция в литературной борьбе.

Иван Бунин

Как критик Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) при жизни не был известен, его публицистика возвращена на родину лишь в последнее десятилетие XX в. В 1990 г. изданы две книги: «Лишь слову жизнь дана...» и «Окаянные дни. Воспоминания. Статьи», а в 2000-м – самое полное собрание статей послереволюционного времени: «Публицистика 1918–1953 годов». Бунинские оценки часто выглядят пристрастными, но

он задал дискуссионный вопрос. Справедливы ли его желчные оценки литературы Серебряного века? Эволюция взглядов писателя, отношение его к «органической» традиции в культурологии, богоискательству и экзистенциализму – всё это еще не до конца выясненные вопросы¹.

Первые выступления Бунина-критика (1888–1892) посвящены писателям-самоучкам, вошедшим в литературу, как и сам он, минуя университет: «Поэт-самоучка», «Памяти Шевченко», «Талант, выброшенный на улицу» (по поводу самоубийства Н. Успенского), «Памяти сильного человека» (об И. Никитине). Ранние статьи свидетельствуют, в первую очередь, о зависимости 18–19-летнего юноши от провинциальных газет. Претензии к Фету («Маленькая беседа», 1891) и благоговение перед Шевченко и Плещеевым говорят, что собственной позиции литературный поденщик тогда еще не имел.

Обретение независимости обозначила статья «Новые течения» (1891), предвещающая «Речь на юбилее “Русских ведомостей”» (1913). Это не столько юбилейный спич, сколько размышление о трудном моральном выборе современного писателя. Резче всех современников писатель оценил пестроту течений и дух релятивизма, характеризующий Серебряный век. В одном предложении перечислены все порождения раннего модернизма: «Мы пережили и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию, называвшуюся разрешением “проблемы пола”, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “пролеты в вечность”, и садизм, и снобизм, и “приятие мира”, и “неприятие мира”, и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм – и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом “футуризм”. Это ли не Вальпургиева ночь?». Вопрос задан в самом начале эпохи модернизма, ответ на него ныне означает подведение литературных итогов столетия.

Бунин не обращался к читателям с этическими и религиозными наставлениями и, чувствуя свою чуждость веку, не изменил отношения к модернизму до конца дней, он лишь углублял аргументы в споре с ним. Через головы современников эта критика ориентируется на вечные вершины искусства, имея в виду высочайшие критерии оценки. Например: «Опять перечитываю “Вешн[ие] воды”. Так много нехорошего, что даже тяжело». В беглых, рабочих записях всегда есть полемический подтекст, отталкивание от общепринятого мнения. Самые распространенные определения в этих заметках: «фальшь», «лубок» (в отзыве о Городецком для Академии наук: «Какая лубочная поделка ... эти Ярилы, Перуны, Стрибоги»).

Оценить уровень современной литературы Бунин считает возможным, сопоставив ее с Пушкиным: «...можно ли представить себе что-нибудь более противоположное, чем она – и Пушкин, то есть воплощение простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса» («Думая о Пушкине»). Правда, от оценок пушкинской прозы Бунин все-таки уклонился, а в суждениях о прозе Толстого во многом повторил К. Леонтьева. Но бунинский эстетизм заходит гораздо дальше леонтьевского: у Леонтьева были некоторые претензии к «Войне и миру», в «Анне Карениной» он недостатков уже не находил. Бунину же, как сообщил В. Катаев, хотелось переписать «Анну Каренину», избавить роман от длиннот и повторов.

По мнению Леонтьева, Толстой достиг предельной возможности здорового искусства, завершив фазу «цветущей сложности» русской культуры. Дальше – искусственная сложность, смешение и разлагающее упрощение: «Он, вероятно, догадался, что лучше “Войны и мира” и “Карениной” он уже в прежнем роде, в прежнем стиле ничего не напишет; а хуже писать не хотел» («Анализ, стиль и веяние»)². Предваряя оценки Бунина, Леонтьев не принял Гоголя и Достоевского («Надо с себя хоть на время свергнуть иго гоголевской школы...»). Бунин это «иго» решительно отринул, а в Достоевском увидел высшее проявление болезненно взвинченного искусства: «Перечитал первый том “Бр. Карамазовых”. Три четверти – совершенно лубок, балаган...»; «Удивительно умен, ловок – и то и дело до крайней глупости неправдоподобная чепуха. В общем скука, не трогает ничуть». Мы имеем дело с феноменом глубокой эстетической несовместимости, подобной нелюбви Толстого к Шекспиру. Для Леонтьева и Бунина Толстой – ценностный центр зрелой русской культуры, а Достоевский – ее закат. Бунин подходит к прозе Достоевского с чисто эстетическими требованиями и обнаруживает у него отсутствие пластики и меры в психологизме. Так же смотрел на Достоевского его современник Тургенев, эту неприязнь к великому романисту подчеркнет в своих лекциях В. Набоков. Характеры-символы Бунин называл «манекенами», то есть – неорганическими созданиями, не способными к саморазвитию. Г. Адамович приводит (по памяти) слова Бунина: «Всех этих сумасшедших Кирилловых, Свидригайловых, Иванов Карамазовых, всяких там Лядащенко или Фердыщенко я органически не выношу. Пусть весь мир скажет мне, что это гениально, не выношу – и точка. И убежден, что я прав». Толстой и Достоевский были на расходящихся путях, и это понял уже К. Леонтьев. Толстой завершал национальный эпос, Достоевский, в сущности, начинал модернистский роман-трагедию. Ведь не случайно так много писали о нем и Ницше, и

символисты, и экзистенциалисты. Упорно твердил Бунин, что Достоевский – психически больной человек, тогда как Толстой – образцовое здоровье.

Близость философско-эстетических позиций Бунина и Леонтьева говорит о приверженности их циклической историософии, о причастности автора «Окаянных дней» к органической культурологии. По доктрине Леонтьева, никакого «серебряного века» не может быть: распад принимают за расцвет. Бунинское неприятие модернизма – это принципиальная оценка культуры «вторичного смесительного упрощения». Вершина исторического пути нации, по Бунину, – сословная иерархия, порождающая цельную и оригинальную культуру, которая может быть создана в истории только однажды. Вот об этом и горевал Бунин-беженец «на реках вавилонских»: «Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом ... заплатили за свержение домоправителя полным разгромом буквально всего дома и неслыханным братоубийством, всем тем кошмарно-кровавым балаганом, чудовищные последствия которого неисчислимы и, быть может, веки непоправимы» («Миссия русской эмиграции»).

Писатель отстаивал реализм – правда, сложного, синтетического типа – в эпоху, когда миметическая эстетика стала гонимой. Обоснование здесь – циклическая историософия: реализм, как здоровое мироощущение, вечен, после катастрофы и «пастушески простой» жизни он опять будет востребован, но уже другим народом. В поздней статье «На поучение молодым писателям» (1928), споря с Г. Адамовичем, Бунин еще раз сопоставил два главных пути в литературе: «Пора бросить идти по следам Толстого? А по чьим же следам надо идти? Например, Достоевского? Но ведь тоже немало шли и идут. <...> Я весьма люблю Толстого, но причем тут “убежденнейший толстовец”? Что это значит? ... “Сюжетная теснота”? А вспомните-ка, какая теснота была в “Русских богатствах” – в одном роде, а в “Скорпионах” и в “Аполлонах” – в другом!» В реализме для Бунина самое важное – изобразительная деталь. Достоевский, по Бунину, – один из писателей, плохо видящих мир и потому прибегающих к интеллектуальной изошренности. Вот самая умеренная и самая обоснованная из оценок: «Я прочел “Кроткую” и теперь ясно понял, почему не люблю Достоевского. Всё прекрасно, тонко, умно, но он рассказчик, гениальный, но рассказчик, а вот Толстой – другое. Вот поехал бы Достоевский в Альпы и стал бы о них рассказывать. Рассказал бы хорошо, а Толстой дал бы какую-нибудь черту, одну, другую – и Альпы выросли бы перед глазами». Изобразительность –

главный оценочный критерий, отступление от которого, по Бунину, несет вырождение искусства.

Художественный мир Бунина мыслим как запоздалое эхо фазы «цветущей сложности» или ее эпилог. Книга «Освобождение Толстого» подвела итог многолетним раздумьям писателя о природе таланта и стала репликой в длительном споре о Толстом и Достоевском. Ее можно считать ответом на книгу Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Бунин возразил против основной дилеммы знаменитого символистского трактата: «Тайновидец духа... да разве можно видеть дух иначе, как через плоть? Мережковский оттого это и выдумал, что у него самого никакой плоти нет и никогда не было». Но многих читателей отталкивает акцентировка звериного в бунинском портрете обожаемого им писателя: «Быстрый, легкий, страшный, остроглазый, с насупленными бровями. <...> и я вижу, что эти маленькие серо-голубые глаза вовсе не страшные и не острые, а только по-звериному зоркие ... очень большие уши сидят необычно высоко, бугры бровных дуг надвинуты на глаза...» («Освобождение Толстого»). Смесь гориллы и старого волка, с одной стороны, качества пророка, одного из главных гениев человечества – с другой – таков этот портрет.

Художник – высший тип личности, на вершине искусства он, по Бунину, становится пророком, и Толстой назван в ряду основателей религий. Здесь писатель как будто повторил лейтмотив нелюбимых им символистов, но есть явное отличие: художник истинный, по Бунину, – контрастное сочетание здорового атавизма и гениальности. Социально-культурным факторам как будто нет места. Здесь можно сказать о культурном *минимализме* как позиции Бунина, и в этом он согласен с авторитетами европейского модернизма – Фрейдом и Юнгом. В своей уверенности, что Будда и Экклезиаст уже знали всё, что надо знать человеку, он солидарен с М. Хайдеггером, считавшим, что вся философия после Сократа заражена метафизикой. И. Ильин и Н. Бердяев, почти во всем не согласные, единодушно настаивали, что Толстому присуща «апология животной жизни». Бунин боролся с литературщиной (фальшью), Бердяев же считал это «разоблачением человека»: «О человеке были сделаны большие разоблачения ... попытались увидеть его снизу» («Самосознание»). Завершив наметившуюся у Толстого восточную ориентацию, Бунин объявил любимого писателя последовательным буддистом.

В бунинской эстетике есть положения, близкие глубинной психологии К. Г. Юнга. Юнг полагал, что истинные поэты – визионеры, через них выявляется главное достояние человечества как биологического

вида: «Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь»³. Но такой поэт, и по Юнгу, – пророк и спаситель заблудшей человеческой массы. Так трактует Толстого и Бунин, по-видимому, Юнга не читавший. Юнг пришел к концепции коллективного бессознательного также после знакомства с буддизмом. Идеи Юнга – отсылка к видовому опыту, ответ на «вызов абсурда», сотворенный цивилизацией. Юнгианская версия глубинной психологии в русской публицистике почти не проявилась, в этом уникальность позиции Бунина. Юнг также придерживался мнения об «атрофии чувств» современного человека и о патогенности новейшей литературы: «Не нужно быть психиатром, чтобы увидеть сходство между психикой шизофреника и душевным состоянием автора “Улисса”...». Но влияние Джойса ученый объясняет тем, что модернист оживил в европейцах заснувшие архетипические образы. В этой связи интересен мозаичный портрет А. Блока, созданный Буниным. Блок выделен среди всех символистов, об этом говорит особая пристрастность суждений о нем: в нем бегство от реальности, замена жизни литературой выразились предельно. В понимании Бунина, блоковский лиризм, лишенный сдержанности, порой переходит в литературщину, и «Россия Блока. “с кобылицами, лебедями, платами узорными” есть в конечном счете литература и пошлость». Пейзаж в лирике Блока, по мнению Бунина, декоративно-эмблематичен, как и у всех символистов: «России настоящей они не знали, не видели, не чувствовали».

Талантливость Блока, хотя и с оговорками, Бунин признает, но для него, скорее, это пример «гения с обратным знаком», он не находит в нем главного – здорового чувства жизни, которое только и дает вкус, художественную меру: «“12” есть набор стишков, частушек, то будто бы трагических, то плясовых, а в общем претендующих быть чем-то в высшей степени русским, народным»; «В этой архирусской трагедии не совсем ладно одно: сочетание толстой морды Катьки с бедовой удалью ее огневых очей. По-моему, очень мало идут огневые очи к толстой морде. <...> и патологическое кощунство: какой-то сладкий Иисусик, пляшущий (с кровавым флагом, а вместе с тем в белом венчике из роз) впереди этих скотов, грабителей и убийц». Случай Блока для Бунина – предельное падение рафинированного интеллигента в смуте. «Вальпургиева ночь» закончилась самоликвидацией национальной культуры.

Бунину было ясно, к чему привело стихийно-романтическое отношение к революции: Блок ни много ни мало перепутал Христа с дьяволом. В дневниковых записях времени Гражданской войны Бунин резко отмежевывается от «стихийного» оправдания революции: «"Блок слышит Россию и революцию, как ветер!.." О словоблуды! Реки крови, море слез, а им все нипочем»; «Ведь это Блок писал: "Народ, то есть большевик, стрелял из пушек по Успенским соборам. Вполне понятно: ведь там туполобый, ожирелый поп сто лет, икая, брал взятки и водкой торговал..."». Но последнее, итоговое, высказывание Бунина о Блоке звучит иначе: «Нет, он был не чета другим. Он многое понимал, в нем было здоровое». Сближает их циклическая историософия: после катастрофы – возврат к примитивной, но сопряженной культуре. Но оценки Бунина исходят из иной системы ценностей. На этот счет известно суждение критика В. Вейдле: «Писателю мы готовы простить неоправданную приязнь или неприязнь к другим писателям (даже и литературную, а не личную) ровно в той мере, в какой признаем своеобразие и могущество его собственного дара. <...> Непонимание поэзии Блока, столь бурно проявлявшееся Буниным, не умаляет Бунина, как не умаляет, разумеется, и Блока». Важно понять, что Буниным двигало чувство ответственности за русскую литературную классику, которую оттеснял модернизм.

Бунин подчеркнул однажды, что не чуждается подлинно символического искусства, но видит в стихах и поведении символистов психопатические отклонения. Таковы его «физиогномические» зарисовки, в чем он не имел себе равных. О Ф. Сологубе: «...сидел молча, с мертвой важностью подняв ничего не выражающее лицо, тупо глядя сквозь пенсне и полуоткрыв рот»; об А. Белом: «...весь дергался, приседал, подбегал, отбегал, бессмысленно весело озирался по сторонам с какими-то странными вкрадчивыми ужимками...». О Блоке: «...классическое мертвое лицо, тяжелый подбородок, мутно-сонный взор...». В обобщении Бунин отталкивался от чеховского определения декадентов как «здоровеннейших мужиков» и «жуликов»: «Силы (да и литературные способности) у "декадентов" времени Чехова и у тех, что увеличили их число и славились впоследствии, называясь уже не декадентами и не символистами, а футуристами, мистическими анархистами <...> были впрямь велики, но таковы, какими обладают истерики, юроды, помешанные ...». Серебряный век, по его убеждению, создан людьми больными, а потому почти вся эта литература – фальшь, вычурный, «хитрый лубок», идущий мимо жизни. Здесь надо вслушаться в предупреждение: искусство будущего востребует ненормальные дарования и умножит число читателей с психическими отклонениями.

Бунинское отношение к Есенину – как к одному из дурновцев – возмущало многих современников; он акцентирует в поведении поэта качества, напоминающие Дениску. А в статье «Инония и Китеж» Есенин противопоставлен норме творчества – поэту Алексею Константиновичу Толстому. Есенин здесь – порождение и выражение распада, деградации русской культуры. Бунинская интимно-личная критика беспощадна в оценках, но, при всей ее субъективности, единство критериев сохраняется, иерархия остается: «Читал вчера и нынче стихи Г. Иванов, Гиппиус. Иванов все-таки поэт настоящий (в зачатке). Г. ужасна. Мошенница». Очевидно, Бунин имеет в виду претенциозность, деструктивный субъективизм и склонность выдавать себя за нечто более значительное, не обеспеченную уровнем стихов. Гиппиус поставлена в один ряд с М. Волошиным и А. Толстым: это спор не о художественной норме, а о поведении.

Итак, Бунин снимает неоромантический конфликт человека и поэта как ложную антитезу, освобождающую писателя от ответственности. Предел декадентского поведения для него – Маяковский: «самый циничный и вредный слуга советского людоедства по части литературного восхваления его и тем самым воздействия на советскую чернь». Случай Маяковского особенно убеждает Бунина в том, что советская литература порождена «декадентством». Ю. Карабчиевский в своей известной книге, в сущности, лишь варьировал темы, заданные Буниным Мир Горького Бунин воспринимал, конечно, не как модернистский, но видел в нем болезненную тенденцию: писатель паразитировал на вульгарных вкусах, и коллективное оглушение привело к чудовищным последствиям.

Литературные портреты, наиболее известная часть бунинского критического наследия, интересны своей характерологией, мировоззренческие истоки которой мы показали. Прозаик, стремясь оттенить равновесие искусства и жизненного поведения, создает цельный портрет человека (Чехова, Куприна, Волошина, Горького, А. Толстого), а затем перечитывает созданный этим человеком текст – таков путь к целостной интерпретации. Писатели-современники резко поделены на две неравные части, и в портретах модернистов, а их большинство, укрупнено аномальное: «Цветаева с ее не прекращавшимся всю жизнь ливнем диких слов и звуков в стихах, кончившая свою жизнь петлей после возвращения в советскую Россию; буйнейший пьяница Бальмонт, незадолго до смерти впавший в свирепое эротическое помешательство; морфинист и садистический эротоман Брюсов; запойный трагик Андреев... Про обезьяны выходки Белого и говорить нечего, про несчастного Бло-

ка – то же...» («Автобиографические заметки»). Совпадение внешнего поведения и духовной ориентации художника – основной критерий бунинских оценок. Он не принял игровое «жизнетворчество» символистов, назвал эту моду на имидж-мифы «ряженностью» и «мошенничеством». В очерке «Третий Толстой» он вспомнил циничную откровенность Алексея Толстого: «Да кто ж теперь не мошенничает так или иначе, между прочим и наружностью! Ведь вы и сами об этом постоянно говорите! И правда – один, видите ли, символист, другой – марксист, третий – футурист, четвертый – будто бы бывший босяк... И все наряжены». Бунин отвергает позиции, для “третьего Толстого” ставшую знаменем времени.

Многочисленные «ошарашивающие» оценки имеют «охранительный» характер, проникнуты заботой о пушкинско-толстовской линии классики. «Кончил “18-й год” А. Толстого. Перечитал. Подлая и почти сплошь лубочная книжка. Написал бы лучше, как он сам провел 18-й год! В каких “вертепах белогвардейских”! Как говорил, что сапоги будет целовать у царя, если восстановится монархия, и глаза прокалывать ржавым пером большевикам... Я-то хорошо помню, как проводил он этот год, – с лета этого года жили вместе в Одессе». Авторские кавычки в названии очерка «Третий Толстой» указывают на поддельность, псевдонимность фамилии, о чем Бунин догадывался, но не имел подтверждения. Предпоследняя запись в дневнике Бунина (23 февраля 1953 г.): «Вчера Алданов рассказал, что сам Алешка Толстой говорил ему, что он, Т., до 16 лет носил фамилию Бострэм, а потом поехал к своему мнимому отцу графу Ник. Толстому и упросил узаконить его – графом Толстым». М. Алданов выдал доверенную ему тайну только через 30 лет, уже после смерти «третьего Толстого», и бунинские сомнения в том, что этот «пикаро» принадлежит к роду бояр Толстых, оправдались.

Бунин не принимал стилизацию, широко распространенную в его время, об этом говорят его отзывы о Городецком и Ремизове. Есть в бунинской концепции человека и мира признаки религиозного дуализма: это упорное сочетание природного циклизма с упоминанием божественных (метафизических, роковых) начал бытия. Среди течений XX в. Бунину единственно близок, пожалуй, лишь акмеизм, антипод авангарда. Его самого можно назвать «адамистом», но саморекламирующийся адамизм Городецкого и Нарбута его не мог тронуть как новая форма «ряженности». Скорее всего, акмеизм его расхолаживал своей отгороженностью от современной России. В отличие от акмеистов, культура для Бунина – не предмет вдохновения, ей он уделяет минимальное внимание. Акмеизм, в отличие от символизма, ориентирован горизонталь-

но, Бунин же идет духовной вертикали. Искусство как «ремесло» также не обеспечит подлинности мироощущения, не приобщит к мистически непостижимому Хозяину. Где-то архаист Бунин даже смыкается с авангардистами, с их пафосом освобождения перегруженной культуры от низкосортной продукции. Только у них – бескачественное отрицание, инспирируемое желанием занять освободившуюся нишу, Бунин же радуется за жизнестойкое искусство. Важнее всего, что писатель, не разрывавший с реалистической традицией, искал путей синтеза, в том числе религиозного. Все это позволяет говорить о полигенетичности бунинского стиля. Бунин обладал главным достоинством публициста – твердостью позиции. «Слова за последнее время стали очень дешевы» – таков лейтмотив его раздумий о культуре XX в., и это никак не преддверие постмодерна, а призыв к ответственности.

Читательский дневник Бунина, пожалуй, не менее захватывающая книга, чем «Окаянные дни», – именно в силу вызывающе негативных оценок. Отметим, что первоначальный интерес к Набокову сменился отталкиванием. Если и был Бунин утопистом-пассеистом, то это печаль по невозвратимой культурной самобытности, по глубине и высоте литературы. «Янкизация» русского сознания не могла вызвать у него умиления: его интерес к Востоку – знак признания кризиса западной цивилизации. Он, конечно, остался в границах европейской интеллектуальной традиции, но глубины восточной духовности явно считал более жизнестойкими.

Марина Цветаева

Критическое наследие Цветаевой уместается в один сборник статей, но в нем сконцентрированы качества художественной критики: эмоциональность, причудливость ассоциаций, творчески смелый характер интерпретаций. К публицистике эта поэтическая проза имеет лишь отдаленное отношение, и рассуждения о Цветаевой-критике некоторые специалисты встречают с недоумением. Разумеется, книга «Мой Пушкин» – исповедь-фантазия, но она весьма показательна для стиля поэтической критики: «Чудная мысль – гиганта поставить среди детей. Черного гиганта – среди белых детей. Чудная мысль белых детей на черное родство – обречь. Под памятником Пушкина росшие не будут предпочитать белой расы, а я – так явно предпочитаю – черную». На этом примере можно заметить основной тон – эмоциональный максимализм. Критические статьи Цветаевой – либо апология, либо полное неприятие автора, своей подчеркнутой субъективностью они вызвали недоверие:

исторический контекст в них представлен минимально, простор дан вольным ассоциациям.

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941) призналась, что критиком ее сделала эмиграция: «Стихи не кормят, кормит проза». Она не приняла партийно-государственный диктат в советской России, как и консервативно-охранительное сознание людей, не понявших причин революции. Традиционализм зарубежной русской поэзии ее раздражал. Эмигрантская критика ориентировалась на научное литературоведение (П. Бицилли, К. Мочульский, Ф. Степун), в ней господствовал академизм, а Цветаева далека от этой охранительной позиции. Побудительная причина ее литературно-критических выступлений – неприятие общепринятых вкусов, вызов нравам литературной среды, в которой она оказалась, приехав в «русский» Берлин в 1922 г. Специфических проблем русского зарубежья она не касалась, и нет серьезных оснований рассматривать ее в ряду критиков, враждебных советской литературе. Лучше всего она чувствовала себя в редакции левозсеровского журнала «Воля России», издававшегося в Праге. Редактор приютившего Цветаеву журнала М. Слоним оказался поклонником ее стихов. После переезда из Чехословакии во Францию она печатала статьи в парижских «Современных записках», а также альманахах «Версты» (Берлин), «Благонамеренный» (выходил в Брюсселе) и реже в газете «Последние новости». Хотя политических тем Цветаева не затрагивала, она понимала причины половинчатого признания ее в обоих враждебных станах: «Моя неудача в эмиграции – в том, что я не-эмигрант, что я по духу, т. е. по воздуху и по размаху, – там, оттуда». Но и вписаться в советскую литературную среду после возвращения в конце 30-х гг. она не смогла.

До отъезда из России она напечатала лишь ученическую статью «Волшебство в стихах Брюсова» (1910). Даже в этом, еще полудетском, опыте (отклике на сборник «Пути и перепутья») она оттеняет в чужом художественном мире близкое себе – магию, мифотворчество, впрочем, с явной опорой на манеру Бальмонта-критика. И эта первая статья – больше *исповедь читателя*, чем анализ художественного мира старшего поэта, с которым она еще не могла соревноваться. Однако заметен холодок в отношении юной поэтессы к признанному мастеру: «Немного раз улыбнулась волшебница-муза на 600 страницах “Путей и перепутьий”. <...> До стройности ли строф, когда любишь? И может ли месяц быть для влюбленного лишь холодным глазом веков?». Здесь уже высказана основательная претензия: нет подлинной эмоциональности, чар, поэзия сведена к формальному мастерству⁴. В зрелости она считала

Брюсова своим антиподом и на смерть его откликнулась хлестким очерком «Герой труда» (Воля России. 1925. № 9–11). В этом очерке выражена оригинальная концепция авторства, происхождения искусства: «И – странное чудо: чем больше творение (Фауст), тем меньше оно по сравнению с творцом (Гете). Откуда мы знаем Гете? По Фаусту. Кто же нам сказал, что Гете – больше Фауста? Сам Фауст – совершенством своим». Это умозаключение тавтологическое и мифотворческое: вместо научного обоснования – культ поэта. Искусство понимается как преодоление реально-бытовой жизни, поэтому отменяются документально заверенные сведения об авторе и проступает романтический мотив несудимости истинного художника. Брюсова же она судит и очень резко, ибо не признает его поэтом: «...все покушение Брюсова на поэзию – покушение с негодными средствами. У него не было данных стать поэтом (данные – рождение), он им стал». Вывод: Брюсов – властолюбивый Сальери-самозванец, первое место в русской поэзии начала века захвачено им незаконно; он не отдавался стихии слова, а любил власть, был больше общественным деятелем, чем поэтом («Цензор, ментор, диктатор, директор, цербер...»). Правда, это нельзя назвать открытием Цветаевой. Еще в 1915 г. в этом же духе писал Б. Садовский, близкий Блоку критик: «Как Вильгельм, создал Брюсов по образу и подобию своему целую армию лейтенантов и фельдфебелей поэзии, от Волошина до Лившица, с кронпринцем Гумилевым во главе»⁵.

Как литератор, добившийся славы рассудочным упорством, Брюсов противопоставлен Бальмонту и Блоку, истинным поэтам стихии: «Бальмонт: открытость настежь – распахнутость. Брюсов: сжатость. <...> Два полюса творчества. Творец-ребенок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов). <...> в лице Блока вся наша человечность оплакивала его, в лице Брюсова – оплакивать – и останавливаюсь, сраженная несоответствием собственного имени и глагола. Брюсова можно жалеть двумя жалостями: 1) как сломанный перворазрядный механизм (не его, о нем), 2) как волка». Субъективные ассоциации – основа ее суждений, но в этом очерке есть и хроникальная канва: встреча, расхождение во вкусах, конфликт, осознание несовместимости Моцарта и Сальери. Цветаева, может быть, самый яркий моцартианско-дионисийский импровизатор в русской поэзии. И все ее резкие выпады направлены против литераторов типа Сальери (Брюсов, Мандельштам, Адамович). Можно привести в параллель более умеренный, но все-таки нелестный отзыв Вл. Ходасевича о Брюсове: «Он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил. Управлял многими явными и тайными нитями, чувствовал себя капитаном некоего литературного

корабля и дело свое делал с великой бдительностью. К властвованию, кроме природной склонности, толкало его и сознание ответственности за судьбу судна» («Акрополь»).

Сравним отклики Цветаевой на смерть М. Волошина и А. Белого. Современники отмечали, что реального портрета Максимилиана Волошина, которому посвящен очерк «Живое о живом», нет, а есть все та же апология Поэта. Кроме дружеских отношений, была и близость мировоззрений. Известно, как повлиял на Волошина сторонник философии жизни Анри Бергсон с его учением о *досознательном* волевом порыве. Но у Волошина в сравнении с Цветаевой явная победа аполлоновского начала над дионисийским. Максимально высокая оценка Волошина-человека распространяется и на его стихи. Это же следует сказать и о Сергее Волконском, герое большого очерка «Кедр». Критики заметили, что об этих людях Цветаева говорит так же, как о Гете. В финале мемуарного очерка «Пленный дух» («Современные записки, 1934) вырисовывается «запредельный» образ Андрея Белого: «Этот снимок – астральный снимок. Другой: одно лицо. Человеческое? О нет. Глаза – человеческие? Вы у человека видали такие глаза?.. лицо духа, с просквоженными тем светом глазами». Здесь еще раз подчеркнут мотив «нездешнего» происхождения души поэта. Очерк о М. Кузмине назван «Нездешний вечер». А доклад «Слово о Бальмонте» начат так: «Трудно говорить о такой безмерности, как поэт». Так обнаруживается матричный для Серебряного века *миф о поэте*. В эпоху мегаполисов понимание поэта как мага говорит о вызове самому духу времени, о неприятии цивилизации, в которую вписываются такие «ремесленники», как Брюсов, и нет места таким романтикам, как Блок. Будучи романтиком, Цветаева настаивала на самоценности творчества, ее не захватил толстовский пафос полной правды и ответственности («... неизмеримо больше Толстого люблю Гете»); прошла она и мимо предельных вопросов Достоевского, который, по ее словам, ей «в жизни как-то не понадобился».

Основной жанр критической прозы Цветаевой – мемуарный очерк, однако хроникальная канва в нем разрыхлена, жизнь героя-литератора – лишь фон, изложение строится по прихоти ассоциаций, по принципу «поэта далеко заводит речь». Несомненно единство исповедального стиля Цветаевой как в поэзии, так и в прозе («Вымышленные книги сейчас не влекут»). У нее нет ни одного прозаического произведения с условным сюжетом. Но как фрагментарны ее стихи и поэмы, как будто продолжающие одно-единственное произведение, которое никогда не будет завершено, так и статьи ее кажутся фрагментами одной дневниково-исповедальной повести. Собственный путь и творческий метод она

не прячет, как делает это профессиональный критик для большей «объективности», а ставит в центр, делает точкой отсчета. Назвав великим критиком Сент-Бева, она указала на образец и заявила о своей приверженности биографическому методу в толковании искусства. Правда, собственный ее метод скорее автобиографический и мифотворческий: легендарная хроника своей, а не чужой жизни. Но и блоковское «чувство пути», внимание к органическому росту таланта ей также близко. Таким образом, принципы биографического метода частично используются ею, но не доминируют. Меньше всего в своих лирико-исповедальных эссе она стремилась к точности портретов и к рациональному обоснованию выводов.

Цветаева-критик использует исповедальный тип сюжета: первая встреча с героем, собственный путь автора (поэта) и как фон – путь персонажа. Узнавание и самораскрытие, дневниково-исповедальная манера изложения – это характерно и для крупного лирического очерка «Мой Пушкин». Точно так же она могла назвать и другие работы: «Мой Пастернак», «Мой Маяковский». «Невстреча» и разрыв – тема ее статей об акмеистах Мандельштаме и Адамовиче. В очерке «История одного посвящения» она защищала Мандельштама, ее возмутило сочинительство под видом мемуаров в книге Георгия Иванова «Китайские тени». Но затем поэтесса написала гневную отповедь «Мой ответ Осипу Мандельштаму», правда, ни один журнал не принял этот чрезмерно резкий выпад: «Шум времени Мандельштама – оглядка, ослышка труса. Правильность фактов и подтасовка чувств. С таким попутчиком советскую власть не поздравляю...». Раздражение критика вызвало не политическое «предательство» Мандельштама, а отступление от высокой миссии поэта: «... как может большой поэт быть маленьким человеком?».

Свое эстетическое кредо она достаточно полно высказала в статье «Поэт о критике» («Благонамеренный», 1926), категорически настаивая на том, что критика есть искусство. Позиция эта знакома еще по романтизму начала XIX в. и классическое выражение нашла в диалоге О. Уайльда «Критик как художник». Статьи «Поэт о критике», «Поэт и время», «Искусство при свете совести» представляют собой единый текст, посвященный теме «поэт и поэзия». Это, может быть, самое последовательное отстаивание принципов субъективной критики. Метод Цветаевой – замещение критики «лирикой о лирике» и скорее мифотворчество, чем анализ. Публицистике в ее мире не отведено места. Она сама запретила применять критерий истинности к ее воспоминаниям, подчеркивая их экспрессивно-стилевую ценность: «Думать, что мои воспоминания о знаменитом, скажем, литераторе ценнее моих же вос-

поминаний о сеттере Мальчике, например, – глубоко ошибаться. Важна только степень увлеченности моей предметом...». В ответ критики упрекали ее в том, что она – «певец своей жизни», не понимающий ничего, отличающегося от собственного стиля.

Довольно часто в статьях и письмах она рассуждает о преимуществах поэтического стиля перед прозаическим, в ее максимализме очевиден романтический культ поэта, и в рассуждениях о нем встречаем множество мифологических отсылок: «Область поэта – душа. Вся душа. <...> Бог в человеке – да. А ведь это несравненно больше и точнее. Бог в вашем эмбрионе, а не поэзия. Поэзией станет, когда вы его, в стихах, явите». Эта мифологема запредельного происхождения искусства (поэт – посредник между божественной инстанцией и людьми) хорошо узнаваема. Поэт всегда прав в своем неземном измерении, но к нему нельзя подходить с человеческими требованиями, ибо в быту он просто человек. Таким образом, гностико-символистский принцип двоemiрия и мотив победы «высшего» мира над «низшим» – основа статей Цветаевой. Она лишь варьирует положение, высказанное символистами (наиболее последовательно – Вяч. Ивановым): человек нисходит – поэт восходит.

Цветаева делила жизнь на быт и бытие: вся романтическая поэзия варьирует мотив несовместимости идеала и повседневности. Эта общая посылка соответствовала контрастной, противоречивой личности поэтессы и сформировала ее творческую и человеческую судьбу. Несмирение, нежелание быть похожей на других – таков исходный творческий импульс. Современники большей частью оценивали ее резко негативно как человека и очень высоко как поэта. Развивая высокий миф о поэте, Цветаева отменяет «низкий» и просто не реагирует на обывательские мнения: «О каждом поэте идут легенды, и слагает их все та же зависть и злобность». Повседневная жизнь в ее глазах не имеет ценности, и это связано с мотивами мироотрицания в ее стихах: «Есть нечто более прекрасное: не быть...». Опираясь на принцип «искусство свято», она резко отреагировала на бунинские отзывы о поведении Есенина и других поэтов: «Прискорбная статья академика Бунина «Россия и Инония» (правильно: «Инония и Китеж». – А. К.) с хулой на Блока и Есенина...». Всё было отдано в жертву творческому взлету, которому не доверял Г. Адамович, ведущий критик эмиграции.

«Одержимость словом» – дионисийская стихия, и Цветаева враждебно встречала почти все выступления акмеистов. Здесь столкнулись два понимания эстетической нормы: для акмеистов «правильный» значило – соответствующий нормам культуры, для Цветаевой же нормативное неправильно, правильный стих – только «живой», нарушающий

нормы. С ее точки зрения, акмеизм, в который она, как и Блок, не включала Ахматову, был бегством от жизни. Критик Г. Адамович сомневался в возможности «отразить стилистическими судорогами катастрофы последних лет» и, в сущности, выразил общую позицию акмеистов: «...бальмонто-цветаевское стремление непременно все опозитизировать нас как-то расхолаживало». Демонстративную «окрыленность» ее прозы скептически настроенный критик оценил как модернистскую манерность. Цветаева же, вслед за Блоком, отвергла стихи и прозу «без божества, без вдохновенья». В ее конфликте с акмеистами отразились два полярных отношения к классике.

«Эмигрантский златоуст» Адамович, с ее точки зрения, не может мыслить на равных с поэтом. Этим объясняется оскорбительно личный выпад в статье «Поэт о критике». А если критик не поэт, он не смеет судить поэта: «...опередить, в слухе, современников на сто, а то и на триста лет – вот задача критика, выполняемая только при наличии дара»; «критик – Сивилла над колыбелью». Но здесь на критика возлагается обязанность гения – сделать художественное открытие, опережающее современность на три века. Исходя из максималистской, мифотворческой посылки, Цветаева заявила здесь, что критик-современник большому поэту не судья, настоящий поэт всегда знает свою величину. Ошибалась ли сама Цветаева в оценках? Да, порой в ее суждениях очевидна аберрация близости. Так, мягкий и общительный человек Макс Кириенко-Волошин заслонил посредственного поэта Волошина, автора, по оценке Бунина, декламационных стихов о русской смуте. И напротив, желчный и неконтактный человек Бунин помешал Цветаевой разглядеть выдающегося художника.

Фундаментальное расхождение неоромантиков и неоклассиков – в их отношении к авторской непреднамеренности. В словаре Цветаевой-критика «стихийное» замещает «божественное». Состояние одержимости для нее – свидетельство высшего дара. К богоискательству она безразлична (в этом ей ближе как раз Брюсов, нежели А. Белый), место демиурга в ее мире прочно занял художник, – и это знак постсимволистской поэзии. Но, в отличие от акмеистов, она мифологизировала не культуру, а стихию. Как и Блок, Цветаева не считала возможным спрятать культурное наследие в музей-катакомбы, не признавала враждебности стихии и культуры. В литературе и в истории она ищет не устойчивости, а «взрыва», озарения-самосожжения. Поэтому и революцию она воспринимала скорее позитивно – как «захват»: «Признай, минуи, отвергни Революцию – все равно она уже в тебе». В цикле «Лебединый стан» пафос ее двоятся, и внимательные критики не увидели в нем ни-

чего антиреволюционного. Кроме всего прочего, здесь проявилось «зрелищное понимание биографии» (Пастернак), самопроекция на образ Ярославны и мотив русской Вандеи. Ориентированное на архаические модели миропонимание Цветаевой, тем не менее, близко к авангардистскому. Об этом говорит положительное изображение героев бунта – «Стеньки» и «Емельки».

В среде критиков-профессионалов она выделила два типа: критик вчерашнего дня («от текущей современности воздерживается и грубо не промахивается») и «критик-справочник». Есть еще критик-дилетант, и Цветаева подчеркивает, что в эмиграции критику пишут все, кому не лень. Критик-дилетант не далеко ушел от обывателя – потребителя развлекательной литературы. Но правом судить поэта она наделяет только равного, то есть художника («Кто в критике не провидец – ремесленник»). Плохой же поэт не должен сметь быть критиком («Судья, казни себя сам»). Поскольку творческие индивидуальности несравнимы, отвергается сама возможность судить, то есть оценивать по общим критериям: «Протокол – их. Костер – мой». Критик, таким образом, имеет право лишь говорить о своем отклике, понимать другого можно, лишь имея собственный творческий опыт, а творческое толкование бесконечно, незаверσιμο. Но в эту интуитивистскую доктрину Цветаева внесла важное уточнение: понимание возможно лишь как творчество, оно бывает максимально богатым или бедным. Дар критика – тот же, что и у поэта: «неиспорченный слух дикаря».

Во многом вторя Маяковскому, Цветаева в 30-е годы изобразила «африканского самовола» – Пушкина бунта, дающего «уроки гордости, уроки верности, уроки судьбы, уроки одиночества». Идеологическую сторону критики она считала «моментом прикладным». Это уклонение от спора с утопизмом надо поставить в связь с идеализацией творящего хаоса. Неоромантический вызов обернулся богоборчеством, отказом от христианского духовного наследия. «Художественное творчество, – говорит она, – в иных случаях некая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть». Цветаева радикальнее Дружинина и Боткина снимает проблему гражданской ответственности художника перед современностью: «Если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать дело добра, поступай в Армию Спасения или еще куда-нибудь – и брось стихи». Как высшая ценность творчество ничем не может быть заменено, оно само все освещает, всему придает смысл. Выражение «Искусство свято» означает – не ниже религиозной святости, вместе с тем оно понимается как стихия, а природная сила не судима по моральным критериям.

В статье «Искусство при свете совести» – апелляция к поэтической страсти как к единственно убедительной силе. Здесь отвергнута сама возможность отстраненного суждения об искусстве, поскольку оно – «захват»: «Состояние творчества есть состояние наваждения ... всегда – благодать, даже если ее посылает не бог». Это неоромантическое положение в духе философии жизни становится основным оценочным критерием: «пока ты поэт, тебе гибели в стихах нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно». Отпадение от стихии, по ее мнению, равнозначно смерти. Характерно, что самоубийство Маяковского она истолковала как своего рода творческое восхождение, победу поэта над человеком: «Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил. <...> Прожил как человек и умер как поэт». Неоромантический мотив вражды человеческого и творческого начал в одной душе, известный по З. Гиппиус и В. Иванову, здесь доведен до логического предела: «Если есть в этой жизни самоубийство, оно не одно, их два, и оба не самоубийства, ибо первое – подвиг, второе – праздник». Поэтому в ее критической прозе нет темы «умирания искусства».

Наибольшее число статей посвящено Пастернаку: «Световой ливень» (1922), «Эпос и лирика современной России» (1932), «Поэты с историей и поэты без истории» (1933). Максимализм оценок более всего виден в первой статье, рассказывающей об открытии незнакомого, но близкого поэта: «Он сейчас больше всех: большинство из сущих были, некоторые есть, он один будет. <...> Пастернак – это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери настежь: в Жизнь! И вместе с тем его более чем кого-либо нужно вскрыть». В статье есть раздел «Пастернак и быт»: Цветаеву поразило, что Пастернак и в жизни справляется с бытом, и умеет сделать его предметом поэзии. Сама она, пожалуй, не умела спускаться в мир прозаизмов, т. е. примирить быт и бытие. В статье «Эпос и лирика современной России», сравнивая Пастернака и Маяковского, главных выразителей современности, Цветаева использует прием контрастного единства, отмечая сначала общее, затем акцентируя противоположное: «В Пастернаке себя не забывают: обретают и себя, и Пастернака, то есть новый глаз, новый слух. В Маяковском забывают и себя, и Маяковского»; «Природа явила себя через самое беззащитное, лунатическое, медиумическое существо – Пастернака». Далее этот контраст снимается при сопоставлении Маяковский – Рильке. Пастернак оказывается центром, переходом в этом контрасте: «Рильке не есть ни заказ, ни показ нашего времени, – он его противовес». Больше всего Цветаевой удава-

лась форма, названная ею «апологией», она отвечала ее лирическому максимализму.

О стиле ее прозы многие литераторы-эмигранты высказывались скептически, некоторые даже саркастически. Ю. Айхенвальд, критик старшего поколения, писал: «...панегирик в неудержимом восторге пишет г-жа Цветаева, и вот именно пишет так, что пробуждает в нас тоску по сдержанности и сосредоточенности». Ф. Степун отозвался о ее прозе двойственно: «Читать Цветаеву всегда большое наслаждение; соглашаться с нею часто опасно». Но было бы ошибкой определять критические статьи Цветаевой как нехудожественную прозу и подходить к ним с критерием истинности, достоверности. Критика М. Цветаевой как будто не отвечает общим требованиям публицистики: генетически она – скорее поэзия, чем риторика. Такой образной плотности нет даже в прозе Блока. Близок Цветаевой только Пастернак («Охранная грамота», «Люди и положения»), редко выступавший с критическими отзывами.

Поэзия и проза Цветаевой – единый текст, система ассоциаций и мифологических отсылок. Импрессионистская критика нашла в ее прозе свое высшее выражение и завершение, дальше в русской критике XX в. импрессионизм почти не появлялся. Фиксирование момента чтения-встречи сближает ее статьи с импрессионистической критикой И. Анненского и К. Бальмонта («Идеальный пример такого любовного самодовления – восхитительная книга Бальмонта “Горные вершины”. <...> на Бальмонта глядеть и Бальмонта видеть – стоит»). Ее интересует не истина, а притяжение личности. Подлинность переживания для нее – синоним убедительности. В ее программно-теоретических очерках «Поэт и время», «Искусство при свете совести», «Поэты с историей и поэты без истории» отношение к культуре – на грани авангардистского: она славит творящий хаос, а завершенность, законченность для нее – синоним смерти. Как все неоромантики, поэтесса славилась не цивилизацию удобств, а стихию. В статьях, как и в стихах, она поет гимн искренности и ненавидит фальшь, славит творящий хаос, а завершенность, законченность для нее – синоним смерти. При всем ее интересе к футуристам, даже порой близости к «зауми», Цветаева отвергла формалистические эксперименты: «Как я, поэт, то есть человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет». В сущности, она всегда создавала легенду о писателе, субъективно приближая или отчуждая его мир. Манера Цветаевой-критика – либо предельное отторжение, либо полное «присвоение», полутонов она избегает.

Итак, стиль Цветаевой надо квалифицировать как полигенетический. Она – художник ярко выраженного неоромантического склада,

миф – первоисток ее образности, даже и в критике она мыслит мифологемами. Она продолжала традицию импрессионистической критики уже в постсимволистский период. Ее привлекали искания футуристов, но футуристкой по мироощущению она не была. Базисное положение Серебряного века – человек оправдан творчеством, и Цветаева едва ли не последней неистово защищала этот символ веры. Как и у символистов, у нее размыта «бахтинская» тема ответственности за слово как за поступок. Поэтически привлекательный, импрессионизм Бальмонта и Цветаевой малопродуктивен в суждении об уроках национальной катастрофы. В этом смысле антипод Цветаевой – Платонов-критик, укрупнивший проблему: русская революция как выброс негативной энергии народом, спровоцированным на самокалечение. Испытывая отвращение к теориям, поэтесса фактически стала теоретиком художественной критики. В известном смысле мышление Цветаевой-критика сформировано революцией, но она стала жертвой преждевременной попытки воссоединения, «наведения мостов». Немало язвительных замечаний высказала она в адрес отдельных литераторов-эмигрантов, но не оставила общего отзыва о советской литературе. Как романтик она далека от признания исторической закономерности, вообще культурно-исторические обобщения ее раздражали. Если творчество – иррациональный выплеск энергии, то объективный анализ здесь не допускается. Но этот оригинальный стиль оттеняет специфические качества художественной критики вообще: минимум исторического комментирования и максимум самовыражения.

Евгений Замятин

Статьи Евгения Ивановича Замятина (1884–1937) были заметным явлением в послереволюционной критике. Он встретил революцию с доброжелательным интересом, но не вписался в советскую литературу, так как сразу разглядел в ней отчужденное самосознание. В одной из первых своих статей он высказал недовольство тогдашней критикой: «Русская литература за последние годы – это Питер Шлемиль, потерявший свою тень: есть писатели – и нет критиков ... критики художественной, профессиональной – нет. И вот поневоле мне, беллетристу, приходится на час выйти из хоровода и посмотреть со стороны: что, куда, как». Замятин не ограничился позицией стороннего наблюдателя, ввязался в литературную борьбу.

Как теоретик он разрывался между «органическим» и механистическим подходом к искусству. Современники преувеличивали близость Замятина к формалистам, деперсонализация искусства его отталкивала.

Г. Адамович писал о начале 20-х: «Замятин пользовался тогда славой исключительного, блестящего мастера, и даже вечно насмешливый Шкловский не без почтения слушал замятинские объяснения, как “делается” новелла или какой “концовкой” надлежит заключить рассказ». Действительно, Замятин собирал «внеоктябрьскую» литературную группу вокруг журналов «Вестник литературы» и «Дом искусств» и читал молодым писателям лекции о технике прозы. Но к формализму прозаик относился явно критически: «В Студии Дома Искусств я начал читать курс “техники художественной прозы”, мне пришлось впервые заглянуть к самому себе за кулисы – и несколько месяцев после этого я не мог писать ... бессонница кончилась только тогда, когда на время работы я научился забывать, что я знаю, как я пишу». Конструктивистский рационализм ему все-таки чужд, и он писал, что формалисты работают только с мертвыми жанрами, его же интересовал опыт новейшей литературы. Расширение плацдарма формальной школой оценил он иронически: формалисты «все еще не рискуют проводить операции над живыми людьми и продолжают препарировать трупы».

Замятин искал формы, соответствующие революционному настроению, и первым делом негативно отреагировал на засилье бытописательской прозы. Прозаик поразился тому, что большевики, крайние левачи в политике, в искусстве предпочитают крайний традиционализм и наивный копиизм. Он же был уверен, что «литература ближайшего будущего непременно уйдет от живописи – все равно почтенно-реалистической или модерной, от быта – все равно старого или ... революционного – к художественной философии...». Это требование условности и синтеза традиций и стало программой группы «Серапионовы братья», судьба которой показательна для пореволюционных литературных течений, названных «попутническими». Хотя писатель, в прошлом член социал-демократической партии, с надеждой встретил революцию, его отношения с левацкой критикой приобрели конфликтный характер с начала 20-х гг. В конце десятилетия он резюмировал: «С 1921 года – я был избран главной мишенью для советской критики. С этого года рецензии обо мне – это преимущественно словарь крепких слов, начиная от “классового врага”, “кулака”, “мещанина”, “махрового реакционера”, “зубра” – вплоть до... шпиона, каковым меня недавно объявил М. Кольцов» (письмо Совету народных комиссаров, 1929 г.)⁶.

В 1919 г. Замятин опубликовал статью «Завтра» – неформальный манифест группы «Серапионовы братья»: «Сегодня отрицает вчера, но является отрицанием отрицания – завтра: все тот же диалектический путь <...> Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху

подавления личности во имя масс; завтра принесет освобождение личности во имя человека». Писатель видел, что эпоха революции миновала, начался застой, идеологический и эстетический: «Возвращается ликое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни...». В статье прозвучал мотив, который писатель будет варьировать в своих последующих произведениях: «Мир жив только еретиками. <...> завтра – непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столп...». Это было сказано в разгар Гражданской войны, когда черты новой культуры еще не определились. Далее Замятин оспорил узкое понимание современности как злободневности: «Сегодняшнее жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться – жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем – неприменная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидеть правду голой». Приложив эту формулу к новейшей литературе («современное в искусстве – хорошо, сегодняшнее в искусстве – плохо»), критик сделал неутешительный вывод: «сегодняшнего – куда больше, чем современного. И, кажется, пропорция эта, отношение сегодняшнего к современному, все растет, так же как растет, лопухом лезет изо всех щелей мешанин, заглушая человека» («О сегодняшнем и современном», 1924).

Еще более резким предостережением была статья «Я боюсь» (1921), вызвавшая негодование большевиков: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое». Бывший марксист («рenegат», по мнению ортодоксов), Замятин глубже других литераторов чувствовал дух начетничества. Статья, написанная, когда советская литература сделала свой первый шаг, оказалась далеким предвидением: ведь три четверти века советская критика боролась с художественными открытиями, громила одаренных и свободомыслящих. Обратим внимание: критик не спорил с убежденными коммунистами, т. е. честными утопистами, он восстал против эпидемии «перекрашивания», против приспособленцев, которых всегда больше, чем искренних идеалистов. Революционный фанатизм и ирония несовместимы, и советские функционеры приходили в ярость, читая «Послание смиренного Замутия, епископа Обезьянского»: «И нет здесь, как в иных, языческих землях, пагубного разномыслия и разноглаголанья, но все – поистине стаде единое». Это притворное умиление можно было сопоставить с другими

высказываниями критика: «Правды – вот чего в первую голову не хватает сегодняшней литературе». В ситуации послереволюционного окостенения критик избрал амфибула скомороха, юродивого. Редактируемый им журнал «Русский современник» эмигранты оценили как единственно культурный советский журнал, который можно читать без раздражения, но существование его было недолгим. Замятин ввел отдел «Паноптикум», где коллекционировал «перлы» митингового красноречия, не щадил именитых писателей, даже из числа соредакторов своего журнала: «Нотабене: сообщить куда следует (что бывший князь укрывается под чужой фамилией). Открытие о том сделано мною совместно с Максимом Горьким. Вчера в сочинении Максима Горького “Детство” я прочел стихи: *И вечерней и ранней порою / Много старцев, и вдов, и сирот / Под окошками ходит с сумою, / Христа ради на помощь зовет.* Причем Горький сообщает, что означенные стихи писаны (бывшим) князем Вяземским. Однако те же стихи обнаружены мною в книге, называемой “Сочинения И.С. Никитина”. Из чего заключаю, что под фамилией Никитина преступно укрылся бывший князь, дабы избежать народного гнева». Очевидно, для самоучки такой «щипок» был чувствительным – Горький вскоре снял свое имя с титульного листа журнала «Русский современник».

Пролеткультовцы же к иронии были не чувствительны, и Замятин писал: «Люди, покорившие племя машин, сами становятся все больше похожими на машины. На последней ступени механизации – искусства не будет: племя машин знает только рассудок, творческие процессы ему недоступны». Инженер по образованию, Замятин искал формулу революции и нашел ее в оппозиции взрыв/энтропия: «Когда-нибудь установлена будет точная формула революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги». Этот тезис писатель и развернул в статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» (1923): «Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве – энтропия мысли; догматизированное уже не сжигает, оно – греет, оно – тепло, оно – прохладно. <...> рубят голову еретической, посягающей на догму, литературе: эта литература – вредна. Но вредная литература полезнее полезной: потому что она антиэнтропийна <...> у большинства людей – наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) – нельзя давать спать, иначе – последний сон, смерть». Не без удивления отмечал писатель, что литература пережила революцию и теперь сопротивляется «новому католицизму» – выравниванию на идеологические стандарты: «...в литературе еще есть жизнь-борьба, пока искусственно сведенная к борьбе формальных течений».

Неудовлетворенный бытописательским реализмом, Замятин создал оригинальную концепцию литературного процесса. Статичным эпохам, по его мнению, соответствует реалистический психологизм, а динамичным, революционным – модернизм. Революционный процесс пошел на убыль, и лидер группы «Серрапионовы братья» выдвинул программу, отвечающую переходному периоду – от революции к застою. Новейшая литература, на его взгляд, устремлена к художественному синтезу: «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, в которой движется сейчас литература, я бы выбрал слово синтетизм: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза...». Сумасшедшую, взвихренную эпоху нельзя выразить средствами старого реализма. У реалистов «в руках зеркало», у символистов – «рентгеновский аппарат»; первые смотрят на мир через микроскоп, вторые – через телескоп. Теперь надо пользоваться одновременно тем и другим, к тому же проецируя лучи на вращающиеся плоскости. Эта идея реализована в отзыве о первой книге романа А. Толстого «Хождение по мукам» (статья «Грядущая Россия»): «Нужна острота, гипербола, гротеск, нужна какая-то новая реальность – та как будто неправдоподобная, какая открывается глядящему на кусочек человеческой кожи сквозь микроскоп. У Ал. Толстого этого почти нет». В статье «О синтетизме» (1922) программа неореализма обоснована законом повторяемости в истории. Никакая новизна не бывает вечной, модернисты и традиционалисты сменяют друг друга, обретая статус еретиков, затем героев и вновь еретиков. Авангард Замятин понимал как неизбежный момент литературного движения, но «обреченный» в силу своей крайности. Появление футуристов мотивировано эпохой, но это был негативный опыт: «Тактическая аксиома: во всяком бою – непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту – и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов). В бою между антитезой и синтезом – между символизмом и неореализмом – такими самоотверженными разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов...». В целом рассуждение он вел в пространстве модернизма: символизм – тезис, футуризм – антитезис, неореализм – синтез.

Первым отметил Замятин-критик разительную перемену в поведении футуристов – их быстрое превращение в «презентистов», когда из стана критиков общества они перешли в стан гимнопевцев и действовали в видах политической выгоды: «Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде. У футуристов было все свое; у презентистов – уже

подражание правильным образцам. <...> футуристы были особенными, и в этом была их сила ... хороша была их вихрастость, непокорность, самая их абсурдность: во всем была буйная молодость и подлинный бунт ... а презентисты жаждут носить казенный штампель на лбу». В самом деле, группа ЛЕФ – это уже не бунтари, а опора власти. Далее следует обобщение: раскаленная лава революции покрывается корой.

Статья «Новая русская проза» (1923) содержит конкретные оценки литературных групп и наиболее ярких художников. Прежде всего, он отметил провал пролеткультовского движения: «Несмотря на создание специальных инкубаторов, никакой пролетарской литературы высидеть не удалось». Новое пролетарское искусство критик охарактеризовал как инволюцию: «революционнейшее содержание и реакционнейшая форма: пролеткультовское искусство – пока шаг назад к шестидесятым годам». Замятин подчеркнул, что подлинно новой литературы, отвечающей размаху революции, нет. Писатели-коммунисты приняли эстафету шестидесятников-передвижников: «Видят только тело – и даже не тело, а шапки, френчи, рукавицы, сапоги; огромный, фантастический размах духа нашей эпохи, разрушившей быт, чтобы поставить вопросы бытия, – это не чувствуется ни у одного». Скептически оценил критик «комфутов», паразитирующих на расхожих лозунгах и «еженедельно угрожающих ливнем новых талантов <...> вещественное доказательство: «Леф» № 1».

Пути пореволюционного искусства критик обозначил так: «от быта – к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу». Этому требованию отвечала только созданная им группа молодых писателей, и критик дал ее развернутую характеристику: «"Серапионовы братья" – вовсе не братья: отцы у них разные, и это никакая не школа и даже не направление: какое же это направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать до первой узловой станции; дальше поедет только часть, а остальные так и застрянут на этой станции – импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма». Дальше – миниатюрные портреты Вс. Иванова, К. Федина, Никитина, М. Зощенко, В. Каверина, М. Слонимского, Л. Лунца. Близки «серапионам» были в ту пору, на взгляд критика, искания Ольги Форш и Леонида Леонова («Леонов – ремизович несомненный»). Выше других прозаиков-современников в нескольких статьях поставлен Борис Пильняк, чьи стилевые искания в чем-то близки самому Замятину: «Это не богوماз, а художник»; «Он явно посеян Белым, но, как всякой достаточно сильной творческой особи, – ему хочется поскорее перерезать пупови-

ну...». Не менее высоко оценен Пастернак, в ту пору издавший третью книгу: «Пастернак выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь: это писатель без роду и племени. <...> Внешней современности – с выстрелами и флагами – он не ищет, и он – весь, конечно, в современном искусстве». Отходивший от футуризма Пастернак заслужил похвалу критика, тогда как Маяковский – лишь усмешку. Одиноким путем Пастернака Замятин считал соответствующим программе «синтетизма», а путь лидера ЛЕФа – тупиковым.

Замятин оказался одним из немногих критиков, угадавших возможности М. Булгакова по первой его повести, опубликованной в традиционалистском журнале «Недра»: «Единственное модерное ископаемое в “Недрах” – “Дьяволиада” Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех (немногих) формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера – 19-й, 20-й год. Термин “кино” – приложим к этой вещи тем более, что вся эта повесть плоскостная, двухмерная, все – на поверхности, и никакой, даже вершковой, глубины сцены нет. <...> Абсолютная ценность этой вещи Булгакова – уж очень какой-то бездумной – невелика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ».

Беседы «еретика» становились более резкими, когда речь заходила о фантомности пролетарской литературы: «Пролетарские писатели и поэты усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз ... у всех пролеткультовцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма». По мнению критика, они превратятся в настоящих поэтов, когда забудут «райскую грамматику, знающую только восклицательные знаки». Первые критические статьи писателя содержат не только прогнозы-предупреждения, но и программные положения. Конкретных оценок новейшей литературы и во второй статье мало. Он отметил почти всеобщее перекрашивание, торжество «юрких» и молчание думающих: «Наиюрчайшими оказались футуристы. <...> Лошадизм московских имажинистов – слишком явно придавлен чугунной тенью Маяковского. Как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить – им не перепахнуть и не перевопить Маяковского. <...> Так же мимолетно проторжествовал Клюев. <...> Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики». Группа «Серапионовы братья», ориентировавшаяся на «отшельнический» (беспартийный) эстетизм, оказалась компанией «еретиков», которую били критики разных направлений, со всех сторон.

К концу 20-х гг. положение Замятина в советской литературе стало невыносимым, так же, как у Булгакова. В письме Сталину лидер бунтарей-скептиков иронически отметил: «критика сделала из меня черта советской литературы. Плюнуть на черта – зачитывается как доброе дело, и всякий плевал, как умеет». Каждое его выступление рапповская критика встречала ярлыками: «Разве тут не видна бессильная злоба классового врага, который, разыгрывая из себя высокого жреца искусства и великого мастера, презрительно поплеывает на марксистскую критику, да и вообще на всю общественность. <...> Замятин – до конца проявившийся классовый враг – борьба с ним, с влиянием его произведений и, главным образом, с распространением его метода должна занимать главенствующее место на общем фронте борьбы с буржуазной литературой, а борьба эта неизбежно заострится в связи с резкой дифференциацией “попутчиков” на союзников и врагов» (На подъеме. 1931. № 6). Таков был отклик на статью «Закулисы» (1929), написанную для коллективного сборника «Как мы пишем». В ней Замятин наиболее полно выразил убеждение «еретика», рассуждал о соотношении сознательного и бессознательного в литературе: «Самое трудное – начать, отчалить от реального берега в сон». Горький заявил, что Замятину рассудок мешает быть художником, что он много «умствует», тогда как автор «Рассказа о самом главном» хотел уравновесить рассудок и интуицию. Критика для него – проверка сновидений дневным рассудком, необходимый компонент литературы, который не может заместить искусство.

Сборник литературных портретов, созданных еще в советской России, Замятин вывез за границу, но издать его не удалось. Книга «Лица» была издана уже после его смерти, в пятидесятые годы. Мемуарные портреты Чехова, Л. Андреева, М. Горького, А. Белого, Ф. Сологуба – бесспорные образцы этого жанра – вместе создают панораму литературной эпохи. Особняком стоит в книге очерк «Герберт Уэллс», в котором критик раскрывает отчасти родословную своей фантастики. Впервые этот очерк опубликован как предисловие к собранию сочинений Уэллса на русском языке под редакцией Замятина. Приверженность органической традиции мешала Замятину стать «русским Уэллсом», отдать силы фантастике.

Публицистика Замятина послереволюционная: конфликт романтики и обыденности – ее исходная тема. Статью Блока «Интеллигенция и революция» критик истолковал как измену романтике: «Прекрасная дама в законном браке – просто госпожа такая-то ... и севший на землю Маркс – это просто Крыленко...». Писатель склонялся к евразийской

историософии. Революцию он понимал как следствие вырождения западной культуры и торжество варварства. Статья «Воспоминания о Блоке» убеждает, что «скифское» понимание катастроф современности Замятину было близко. Писатель-критик, работавший над «евразийским» романом «Бич божий», сочувственно процитировал высказывание Блока: «Сегодня, как и тогда, мы, может быть, окажемся свидетелями краха очень высокой, но слишком старой культуры...»; «новая, буйная, дикая сила, идущая с Востока», – вот основная реальность новой истории. Программа «синтетизма» заставляла ожидать в будущем «конвергенции». «Скиф» Аттила и «еретик» Тарквиний при встрече, вполне вероятно, могли понять друг друга, хотя бы на короткое время. При этом Замятин размышлял о способах изживания, внутреннего преодоления крайнего утопизма.

Заметно холоднее отношение критика к Андрею Белому-прозаику, чье влияние на раннюю советскую прозу было очень сильно. Оценивая два выпуска альманаха «Скифы», как на неудачу он указал на прозу Белого: «Как гуттаперчивого мальчика при шарманке, жалко Андрея Белого, когда станешь его роман “Петербург” читать. Легко ли это – кренделем вывернуться, голову промеж ног, и этак вот триста страниц передышки себе не даст...». Многие современники считали, что Замятин вырос из школы Ремизова, но в 20-е гг. сам он отзывался иронически о мастере орнаментального сказа: «Это ли не русское!». Прозаик искал новые принципы, отличные от символистской романистики.

А. Блок, А. Белый и другие художники предыдущего периода не смогли принять революцию, хотя первоначально пропели ей отвлеченные гимны. Замятин принадлежал к следующему поколению и поначалу не столь драматично воспринимал культурный разрыв. Однако для упрощенной культуры его мировоззрение оказалось слишком сложным. Близость Замятина и Платонова, обличавшего «бесчувственную идеологическую упитанность», несомненна. Основной мотив замятинской прозы – взрыв и энтропия, превращение вчерашних еретиков в героев – не чужд и Платонову. Но, в отличие от Замятина, Платонов не имел прямого отношения к культуре Серебряного века, сложился с первым поколением советской интеллигенции. Став эмигрантом, Замятин напечатал около двадцати критических заметок и очерков: о советском кино, о театре В. Мейерхольда и К. Станиславского, о творчестве А. Белого, М. Горького, А. Толстого, М. Пришвина, М. Шолохова, Н. Островского, Б. Лавренева.

Голос Замятина в послереволюционной немарксистской критике отличался наибольшей трезвостью. Первоначально он занял позицию «ак-

тивной обороны», поскольку не считал себя противником революции. Государственное управление искусством раньше других он понял как угрозу самому духу творчества: власть отняла у поэта и «тайную свободу», и мудрый «покой». Оценив «новое иезуитство» советской критики, он квалифицировал избранный ленинцами курс как *тупиковый*. Замятин указал на агрессивную самонадеянность советской публицистики и сказал о преимуществах писательской критики: «Если я считаюсь еще с чьим-нибудь мнением, то только с мнением моих товарищей, о которых я знаю, что они знают, как делается роман, рассказ, пьеса, они сами делали это – и делали хорошо. Другой критики – для меня нет, и как она может быть – мне непонятно. Вообразите, что на завод, на судостроительную верфь приходит этаким бойкий молодой человек, в жизни своей не сделавший ни одного судового чертежа, и начинает учить инженера и рабочих, как строить корабль: молодого человека немедленно прогонят в три шеи». Замечание не могло быть оспорено, ибо основано на опыте живой литературы. Но мастера, умевшего создавать произведения мирового уровня, прогнали «в три шеи». Как и предвидел Замятин, литература двинется вперед во всеоружии опыта, интуиции и рассудка, лишь преодолев невменяемость утопистов.

Андрей Платонов

«Литературные дискуссии растрavляют иногда раны иронии», – так отозвался Платонов (Андрей Платонович Климентов, 1899–1951) о советской критике 30-х гг. Путь в журналы писателю был закрыт, и он взялся за перо критика, спрятавшись под вторым псевдонимом: Федор Человеков. Как критика его не знали даже столичные литераторы-профессионалы. Правда, он печатал статьи еще в воронежский период своей жизни, и эти пролеткультовские фантазии («Христос и мы», «О нашей религии», «Да святится имя твое») содержат мотивы вызова природе и истории. Вера раннего Платонова такова: «Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть»⁷. Ранняя его проза – аскетичная пролеткультовщина: дело буржуазии – наслаждение, но «буржуазия и пол сделали свое дело» и подлежат ликвидации. К середине 20-х гг. бывший рабкор и мелиоратор изжил комплекс Прометей, догадался, что титаническая гордыня требует предельных жертв (народ станет строительной жертвой), «школа ненависти к природе» угрожает самой жизни на планете. Статьи 30-х гг. убеждают, что писатель преодолел негативную гигантоманию Пролеткульта и его волнуют дела обыденные. Так начинается изживание революции.

Понять Платонова – значит подвести литературные итоги XX века. Можно ограничиться жанрово-стилевым анализом его критической прозы, но историку этот путь заказан, содержательный же, социокультурный анализ отсылает к проблеме итогов революции. Если, по словам Герцена, «на вызов Петра Россия ответила гением Пушкина», то на вызов Ленина, очевидно, – гением Платонова. Важно уловить интерес позднего Платонова к православию: модернизм связан с богоискательством, авангард – с богоборчеством, а если писатель движется к религиозному традиционализму – это признак неореализма. Так сказались требование «жить среди людей», которое и сделало его самым народным писателем эпохи экспериментов над народом.

Наиболее интересна поздняя платоновская критика – статьи и рецензии, напечатанные в журналах «Литературный критик» и «Литературное обозрение». Борьба редакции «Литературного критика» против вульгарного социологизма означала вторую страницу советского либерализма после «Красной нови» А. Воронского. Платонов выступил с критическими статьями в ту пору, когда писательская критика в Советском Союзе почти исчезла. Третья страница нашего либерализма – «Новый мир» А. Твардовского – время уже после жизни Платонова. Прозаику пришлось бороться за гуманитарное понимание критики, и бой этот, проигранный и предшественником и последователем, был безнадежным в середине сталинского периода русской истории. И оказывается, труднее всего назвать критиков, близких Платонову. Противников было много, единомышленников не видно.

Свою зрелую эстетическую позицию Платонов высказал, ввязавшись в дискуссию о Пушкине. Его герои, мыслители-странники, избирают путь жертвенного служения народу в беде. Этот подвиг самопожертвования критик приписал и Пушкину в статье «Пушкин – наш товарищ» (1937). В год величайшего террора советские литераторы говорили о Пушкине от лица народных масс, эмигранты-беженцы апеллировали к зрелой культуре. Платонов как будто с первыми (по фразеологии), но явно за высокое наследие русской культуры. Пушкин оказался в 30-е гг. началом, связавшим два враждебных стана. Статья «Пушкин – наш товарищ» убеждает, что в зрелости писатель придерживался традиции «органической» культурологии: «народ обладает своими, скрытыми “секретными” средствами для питания собственной души», «эти свойства в народе, более истинные и органические», «могут питаться лишь из источников действительности». Пушкинское направление понято Платоновым как исторически перспективный выбор, результат понимания глубин национальной культуры. Интерпретируя мир Пушкина в

масштабах национальной трагической судьбы, Платонов высказал не только собственную творческую платформу, это неформальная программа неореалистического направления, которому не дали развернуться в 30–40-е гг.

Платоновский Пушкин видел романтическую безысходность декабристского тихого бунта, более дальновидным был его взгляд на Россию: «...снять путы с истории и тем самым освободить вольнолюбивую душу человека – дело не простое». Интересно в этой связи сопоставление на равных Евгения и Петра («Медный всадник»): «Они, по существу, равносильны ... один из них не узнал, что он победил, а другой не понял своего поражения». В статье о Пушкине реализованы принципы «органической» критики, они видны и в других высказываниях Платонова: «Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка богатства темы, найденной первым, “основным” автором. Она есть “довыработка” недр, дальнейшее совершенствование мыслей автора».

Платонов явно модернизирует пушкинское наследие, во всем уподобляя эпохи: «Действительность была словно ненастоящей. И Пушкин ощущал это обстоятельство». Современники могли увидеть здесь «жалобы турка»: поверхностный европеизм русского человека послепетровского времени и ритуальная «советскость» послеленинского зеркально отражали друг друга, обнажая *псевдоморфоз*. Платоновский Пушкин, явно не романтик, раздумывает, как народу «вытерпеть жить»: надо понимать законы жизни, а не ликвидировать их и не бежать от них. Расходясь с господствовавшей доктриной, писатель решился поставить вопрос, «не обладал ли Пушкин более точным знанием и ощущением действительности, чем декабристы». Иначе, добавляет критик, «следует допустить, что великий поэт, будучи человеком храбрым, несчастным (!) и гениальным, отказался принять участие в улучшении своей и всеобщей судьбы...». Здесь важно уловить антиромантическую трезвость – следствие революционного «ожога».

Единство русских писателей, живших в Советском Союзе и в изгнании, мы теперь постигаем как диалог утопической и антиутопической мысли. Перспектива объединения двух непримиримых направлений обсуждалась еще Г. Адамовичем и Г. Струве. Чтобы понять некоторые «поспешные» суждения критика Платонова, надо учесть контекст его историософских исканий. Путь Платонова пересекался с идеями евразийцев в точке, где он расходился с большевизмом: Пушкин и грядущая Россия. Близость его взгляда на революцию к евразийской историософии несомненна. «Скифство» той поры, когда Платонов был еще пролеткультовцем, – первая не большевистская и не контрреволюционная

реакция на переворот. На близость критических статей Платонова и Д. Святополк-Мирского справедливо указал В. В. Перхин⁸. Но в критике Святополк-Мирского различима склонность к формальному анализу, он одобрил блоковско-цветаевскую демонизацию художника. По Платонову же, писать можно и без таланта, было бы верное чувство жизни. «Искусство должно умереть – в том смысле, что его должно заменить нечто обыкновенное, человеческое», – писал он совсем по-толстовски. Святополк-Мирский в суждениях о Пушкине упор делал на «эстетические законы». Центром современной поэзии для него была М. Цветаева, ему принадлежат восторженные отзывы о ней. Для Платонова же отправная категория – ответственность художника; в зрелости он чуждался стилизации, звукового потока, несущего «дионисийский» выброс неуправляемых эмоций. Однако есть и общее в судьбе двух литераторов: оба стали жертвами попытки «наведения мостов» между дореволюционной Россией и послереволюционной. И все-таки цветаевская Русь рядом с измученной и обескровленной Россией Платонова выглядит какой-то лубочно-игровой, еще не осознавшей трагедии самооскопления. Национальное чувство Платонова конкретно и полигенетично. Истоки этой сложности – в его принадлежности России народно-трудовой и интеллигентной. Ценностный центр в суждениях критика Человекова – национальная культура, а в ней – Пушкин.

Хотя дефицит иронии в сталинскую эпоху, конечно, был велик, адекватным эпохе надо считать трагический пафос. Платоновская трагическая ирония – лишь этап его творческой эволюции. Характеристика же его как «первого сюрреалиста» (а «сюрреализм ... форма философского бешенства, продукт психологии тупика»), данная И. Бродским, не имеет отношения ни к «Фро», ни к «Реке Потудани», ни к «Возвращению». Ни бешенства, ни бунта против реальности у позднего Платонова нет: для него это значило бы – оставить свой «рядовой народ» и заняться интеллектуальной игрой. Статья о Лермонтове, написанная к столетию гибели поэта (1941), не оставляет сомнения в том, что романтическая любовь к дальнему уступила в сознании Платонова христианской любви к ближнему. Критик дает реалистическую акцентировку, – в тяжбе с Демоном, по его мнению, победила Тамара: «Демон – жалок, потому что он, в сущности, не обречен своей судьбе фатальными силами, он сам обрек себя выдуманному одиночеству, словно компенсируя себя за какую-то обиду или ущербность, словно ребенок, надувшийся на весь свет».

С этим согласуется и платоновское истолкование Маяковского: для него важен не поэт революции, а «мастак жизни». Платонов не замечает

мотивов мироотрицания ни в раннем, ни в позднем творчестве Маяковского, настаивает на том, что поэт «истратил жизнь, чтобы сделать созданную им поэзию сокровищем народа» («Размышления о Маяковском»). И опять надо подчеркнуть: главному советскому поэту критик приписал свою собственную творческую программу и прочитал судьбу Маяковского подчеркнуто субъективно: «подвиг его состоял в том, чтобы преодолеть косность людей ... преодоление же косности в душах людей почти всегда причиняет им боль, и они сопротивляются и борются с ведущим их вперед».

Платонов оспорил общепринятое советское положение, что главными наследниками пушкинской традиции стали сатирики Гоголь и Салтыков-Щедрин: «Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы. Гоголь, например, и сам ужаснулся. Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделили яд». Только народ и выражающий его чувства национальный гений обладает универсальным миропониманием. Придерживаясь органической доктрины, Платонов-критик противопоставил Гоголя и Достоевского пушкинской линии. Вероятно, он видел в их сочинениях философию мироотрицания: «Какой можно сделать вывод из некоторых, главнейших работ Достоевского? – спрашивает Ф. Человеков как будто в духе вульгарного социологизма. – Вывод такой, что человек – это ничтожество, урод, дурак, лживое, преступное существо, губящее природу и себя» («Пушкин – наш товарищ»). Надо согласиться с А. Куриловым, считающим, что это высказывание свидетельствует не только о запальчивости суждения, но и о продуманной концепции. Здесь неонародник Платонов невольно повторяет мнение народнической критики 70–80-х гг. XIX в., рассуждавшей о «жестоком таланте» и также считавшей, что у Достоевского почти нет народных сцен. Исследователи (Л. Шубин, В. Васильев, Н. Малыгина) отметили влияние Достоевского на прозу Платонова: мотивы двойничества, Вавилонской башни и великой строительной жертвы говорят о глубоком интересе бывшего пролеткультовца к миру великого антиутописта. Если, действительно, Булгаков и Набоков «замещают» Гоголя в XX в., то Платонов, скорее всего, – Достоевского: и у него мир болезненно искривлен, а сострадание к загнанному человеку – преобладающий пафос.

Поэтому суждения Платонова – истолкователя Горького – кажутся нелогичными. Здесь приходится делать сноску на обстоятельства: отлученный от литературы прозаик не мог открыто бросить вызов господствовавшей фетишизации «буревестника революции» (да еще в годов-

щину его смерти) и вынужден был объявить его главным преемником Пушкина в XX в. Внешне писатель использует советскую пропагандистскую матрицу: «Когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко “вмешался” и родил Максима Горького – линия Пушкина сразу была восстановлена». Однако кричащие противоречия в доводах Платонова, каких нет в других его статьях, заставляют искать подлинное понимание им наследия Горького. Как будто случайно критик задает вопрос: «Зачем нужны пророческие произведения, если пророчество остается без свершения в действительной жизни, в фактах <...> здесь есть признак отделения искусства от его службы реальной нужде человека, признак эстетского формализма и дурной бесконечности, когда усилие не оплачивается» («Пушкин и Горький»). В эстетском формализме, однако, Горького никто никогда не упрекал, и все его статьи говорят об антиформализме. Значит, Платонов подразумевает романтическое бегство от реальности, ставшее основанием мертвящей антисистемы. Хрестоматийно известно, что Горький не помог автору «Чевенгура» в его борьбе за роман и назвал платоновский мир «мрачным бредом». Уже это заставляет задуматься: нет ли подтекста в панегирической статье, обратить внимание на оговорку: «где тогда находится истинная действительность: та, которая рождает Пушкина, или та, которая сводит на нет даже его слабосильных, отдаленных последователей?». Ведь, сопоставляя эпохи, критик уже отметил: «действительность была как бы не настоящей». Тем самым он задал вопрос о дееспособности традиционного реализма в такую эпоху. Будто бы неумышленно приводит Платонов горьковское высказывание, не делающее чести никакому писателю: «В статье о В. И. Ленине Горький пишет про свои настроения в 17–18-м годах: “Я плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы – в особенности”». Носителями разума для него были только “безумцы”, способные «навеять человечеству сон золотой». Но из этого последовало административное мероприятие тоталитарного свойства: в устав союза писателей СССР было внесено требование следовать методу соцреализма. Мнение свое по этому поводу Платонов высказал еще в статье «Великая глухая»: «Санкционировать же единственный метод (даже приблизительно правильный) – вредно, если не губительно». Не мог Платонов не задуматься и над парадоксом, замалчиваемым советской пропагандой: «буревестник революции» пришел от нее в ужас, но умолчал и о страшных закулисах советской империи.

Финал статьи «Пушкин и Горький» не оставляет сомнения в критическом отношении автора к «пролетарскому гению»: «Но был ли Мак-

сим Горький писателем, равноценным Пушкину? Нет, еще не следует ставить творческим силам социализма никакого предельно совершенного образца, чтобы не связывать развитие этих сил». Таким образом, Пушкин оставался для Платонова вечным образцом, тогда как Горький – скользящим творческие силы народа. Герою позднего Платонова открылся здоровый консерватизм отцовского уклада, прежде вызывавший иронию автора. Мотив возвращения Блудного сына – инвариант поздних платоновских сюжетов. В этом смысле Платонов – антагонист, а вовсе не ученик Горького: у того герои-маргиналы из любви к дальнему порывают с привычным, да и с малой родиной. Сознание Платонова середины 30-х годов захвачено уже не антиутопией, а какой-то более существенной идеей. Это ставка на инерцию народной жизни, побеждающую самые злокачественные социальные химеры.

Понимание масштабов народной трагедии заставило зрелого Платонова негативно оценить все разновидности утопии бегства в прозе А. Грина, К. Паустовского и даже М. Пришвина («Пушкин бы нас, рядовой народ, не оставил. Но вот его многие последователи и ученики иногда оставляли нас одних искать выход из исторической беды...»). Иронически воспринимая феерии А. Грина, критик предложил читателю проделать простой эксперимент: поселить Ассоль не в сказочном Зурбагане, а в среднерусском Моршанске – и произведение рассыплется. Ассоль уплыла под алыми парусами в чудесную страну, «народ по-прежнему остался на берегу, и на берегу же осталась большая, может быть, даже великая тема». Феерия, нарисовав мираж, оставляет читателя тосковать на бедном берегу. Критик, однако, не сомневался, что за эту «чистую романтическую фантастику» и «высокие формальные художественные достоинства» повести Грина будут пользоваться большим спросом. И тем не менее вывод он делает жесткий: оставив нас, Ассоль и Грей выбрали «одинокчество вдвоем ... среди солнечного океана». Здесь напрашивается сравнение с М. Булгаковым, работавшим в это время (1938 г.) над последней редакцией своего главного романа. Вряд ли Платонов принял бы его феерически-мистический финал.

Герой Пришвина, «не укротившись оседлостью», «искусственной походкой» Робинзона уходит от тяжелых проблем современности «в край непуганых птиц» (статья 1940 г. «Неодетая весна»). С грустной иронией Платонов дважды употребил в статье выражение «непуганая страна». Заявив, что «никакой человек автору не нужен», критик невольно присоединился к оценке, высказанной еще З. Гиппиус («Пришвин любит бесчеловечную природу»). А далее Платонов уточнил: «стремление уйти в “непуганую” страну, укрыться там хотя бы на время содержит в

себе недоброе чувство – отделиться от людей и сбросить с себя нагрузку общей участи». Это неприятие ухода от реальной народной трагедии. Но создается впечатление, что критик, преодолевая себя, отмахивается от близкого ему космизма, с позиции которого все революции и войны – лишь «земное эхо солнечных бурь». Критик понимает, что Пришвин руководствовался добрыми намерениями, однако замечает, что философ-космист созерцает «с раздражением, страхом или отвращением современный человеческий род». С нынешней точки зрения, полностью согласиться с такой оценкой нельзя. М. Пришвин также был противником советской доктрины покорения природы («школы ненависти к природе», по Платонову). Платонов не был в плену советской проработочной публицистики 30-х гг., ведь написал же он апологетическую статью об Ахматовой, где сочувственно процитировал слова: «И не был мил мне голос человека, а голос ветра был понятен мне». Общий вывод критика здесь основан как будто на других критериях: «Не всякий поэт, пишущий на современные темы, может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека, как не всякий верующий, непрерывно бормочущий молитвы, есть более святой, чем безмолвный».

Основания негативной оценки пришвинского произведения (заметим, не самого сильного) – во взгляде Платонова на современность: «Нам кажется, что писателю М.М. Пришвину недостает сатирической или хотя бы юмористической способности, как недостает ее многим другим...». Причины искать «непуганую страну» очевидны, но Платонов был уже противником подмены трагической реальности сладкой иллюзией. И если доступные критике 30-х гг. стихи Ахматовой несли трагический пафос в подтексте, то из мира Пришвина трагедия изъята (исключая «Мирскую чашу», которую Платонов не читал). Однако годом раньше Платонов опубликовал похвальную рецензию на пришвинский перевод-пересказ автобиографической книги индейца Вэша-Куоннези («Серая Сова»), посвятившего жизнь спасению бобров.

Здесь надо поставить вопрос об адекватном эпохе мироощущении. Платонов не вписывается без остатка ни в какое известное направление: ни в эстетско-модернистское, ни в консервативно-почвенническое. «Ключ» к Платонову не удалось по отдельности найти ни в Гоголе, ни в Достоевском, ни в Лескове, ни в Хлебникове. Момент перехода писателя от прогрессистской утопии федоровского типа к христианскому традиционализму – еще недостаточно изученная тема. Почему-то не принято связывать грандиозную утопию Н. Федорова (предельное проявление гностицизма) с комплексом Прометея, нарушителя закона смертно-

сти человека – части биосферы, бросившей ей вызов. Некоторые евразийцы хотели сделать утопию Федорова государственной идеологией, но в основе ее – упрощение мира, гностическая схематизация. Гностики всех мастей – это интеллектуалы, оставившие стихию-жизнь «на бедном берегу» и, подобно гриновским героям, уплывшие в идиллическую страну, пусть даже она помещается в запредельности.

«Философию ухода» видит Платонов-критик и в прозе К. Паустовского (статья 1940 г. «Константин Паустовский»). По его мнению, герой Паустовского скорее созерцатель-книжник, чем мыслитель, замечает в деревенской России тонкую красоту, но проходит мимо сложностей жизни. Упрекает Платонов прозаика и в том, что в некоторых рассказах писатель нарисовал настоящую «оргию гуманизма», что страна, им изображенная, похожа на реальную Россию только в рассказе «Вторая родина» (ставшем позднее основой повести «Мещорская сторона»). Заключительный вывод этой статьи отличается категоричностью: «А в отношении А.С. Грина, Джозефа Конрада и других старших по возрасту литературных братьев Паустовского можно дать лишь один искренний совет – положительно и скоро их забыть». Перенесение чужого опыта и менталитета в русскую современность давало, по мнению критика, «мнимую беллетристику». В 30-е гг. писатель видел, что культурное пространство, из которого изъяты многие замечательные художники, сейчас же занимают поставщики «мнимой беллетристики», среди которых он назвал Льва Кассиля. В положительном герое 30-х гг. критик разглядел испуганного человека, и к трем названным прозаикам он мог присоединить еще Л. Леонова и А. Афиногенова.

Платонов – противник формалистического анализа: «жить с мертвой душой, переселившейся из “внешнего” мира внутрь самого сердца писателя, нельзя». Таков пафос статьи 1940 г. «О “Маяковском” В. Шкловского». Критик негативно оценил в ней самодостаточный профессионализм: «Нельзя и не надо стараться быть постоянным любимцем публики или “милым грешником” ее. Это занятие не для нас. Мы не у ковра, а в литературе <...> Автор слишком профессионален, чтобы быть художником, предавшимся своему делу со страстью невинности, с надеждой неопытности». Манеру «сниматься» на фоне большого художника А. Платонов отверг. Негативно отреагировав на идею механистического литературного производства еще в ранней статье «Фабрика литературы», зрелый Платонов придерживался традиции «органической» критики: «Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка богатства темы, найденной первым, “основным” автором. Она есть “довыработка” недр, дальнейшее совершенствование мыслей авто-

ра». Свобода сотворчества здесь ограничивается ответственностью перед читателем-народом. Платонов далек от самодостаточного эстетизма, для него хороший писатель – соавтор народа: «Писать надо не талантом, а "человечностью" – прямым чувством жизни». И рядом надо поставить горестное замечание, раскрывающее муки всех честных литераторов той эпохи: «Я должен опошлять и варьировать свои мысли, чтобы получились приемлемые произведения. Именно – опошлять! А если бы я давал в сочинения действительную кровь своего мозга, их бы не стали печатать».

Статья «Детские годы Багрова-внука» – пример «довыработки» классической темы: вчерашний пролеткультовец пропел в ней гимн семье: «Древнее учреждение – семья – составляет сущность произведений Аксакова. Учреждение это пережило целые эпохи, пережило классовое строение человеческого общества ... питает в нем, как источник, и другие, более широкие и высшие сферы жизни человека. Какие же именно? Чувство родины и патриотизм». Это отход от принудительного интернационализма: хорошие книги «воспитывают в читателях патриотизм и обнаруживают первоисточник патриотизма – семью». И Платонов резонно замечает: «Образа семьянина, художественно равноценного Дон-Жуану, не существует в мировой литературе». В самом деле, многие ведь безразличны к розановскому чадолюбию и ощущению «теплого очага» семьи, а вот рассуждение о «людях лунного света» получило снова, как и сто лет назад, ажиотажный спрос.

Итак, вслед за Л. Толстым Платонов минимальное значение придавал собственно художническим задачам и максимальное – этическим: «человек может хорошо петь и без голоса, если в нем есть особый суший энтузиазм жизни» (из записных книжек 30-х гг.). Убыль иронии в поздней платоновской прозе несомненна. Центральное понятие платоновской эстетики – «теплотворная энергия народа» – продиктовало основные моменты его историко-литературной концепции. В сущности, Платонов различает лишь два направления – пушкинское и антипушкинское. Ко второму он отнес Гоголя и Достоевского, так как внимание его сосредоточено на неприемлемом для него мироотрицании. Эти суждения критика нельзя назвать последовательными: Горького и Маяковского он отделил от этой линии, не имея возможности открыто поставить вопрос о народности их искусства.

Платонов вовсе не был противником идеологической критики. Но, признавая революцию как факт, он сделал немарксистский вывод: дело писателя – спасение народа от угрозы глубокой аккультурации. Ценность творческой индивидуальности в его критике несколько умаляется

по сравнению с неоромантической эстетикой, внимание сконцентрировано на органической укорененности художественного мира. Мотив «довыработки» и есть узловой момент органической доктрины творчества.

Контрольные вопросы

1. Есть ли основания характеризовать бунинское понимание цивилизации как ретроспективную утопию? Исключителен ли для русской литературы бунинский интерес к буддизму? В каких произведениях он проявился? В чем Бунин перекликается с К. Г. Юнгом?

2. К какому типу философствования ближе всего Бунин: космоизму, экзистенциализму, прогрессизму? Имеет ли его проза отношение к «религиозно-философскому ренессансу»? Какая установка доминирует в эстетике Бунина – традиционализм или модернизм? Чем вызваны его выпады против символистов? Чего больше в бунинских статьях: дидактики, психологизма, философствования, предметной изобразительности?

3. Что объединяет Бунина и К. Леонтьева? Какова мотивировка его негативных оценок мира Гоголя и Достоевского? Есть ли в бунинской публицистике идеи, близкие другим эмигрантским критикам? Кто из этих критиков и чем близок Бунину: Ф. Степун, Г. Адамович, В. Ходасевич? Согласны ли Вы с утверждением Ходасевича: «Путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию»?

4. Каковы общие проблемы и мотивы в поэзии и прозе М. Цветаевой? Есть ли в ее статьях черты «эстетической» критики и биографического подхода? Что означают ее слова «захват» и «лирическое заражение»? Могла ли Цветаева в оценке революции присоединиться к Маяковскому, сказавшему: «Там, за горами горя солнечный край непочатый»? Чего больше в ее понимании революции: романтического вызова реальности, веры в прогресс или ухода от истории?

5. Что сближает Цветаеву с символистами и что – с футуристами и каковы причины ее неприязни к акмеизму (шире – академизму)? Есть ли в ее статьях черты модернистского «жизнетворчества»?

6. Можно ли считать, что Цветаева завершает импрессионистическую линию в русской критике XX века? Кого из современников она могла, на Ваш взгляд, отнести к типу «критик вчерашнего дня» и кого могла назвать «критиком-справочником»?

7. Что означают ее слова «поэты с историей и поэты без истории»? Негативно или позитивно оценила она отсутствие «чувства пути» у «чистых» лириков? Создает ли Цветаева в своих статьях картину лите-

ратурной эпохи? Есть ли у нее отклики о писателях-реалистах? О современной прозе?

8. Можно ли считать Замятина критиком-модернистом? Что вкладывал он в понятия «неореализм» и «синтетизм»? Доминирует ли метафора в публицистическом стиле Замятина? Традиции какого течения в русской критике продолжил Замятин? Кто из видных критиков-современников, на Ваш взгляд, близок Замятину: Д. Святополк-Мирский, А. Белый, В. Ходасевич? Что их разделяет?

9. Какому направлению Замятин уделил больше внимания: символизму, футуризму, соцреализму? Каковы истоки замятинского пессимистического прогноза о судьбе искусства? Какие эпохи характеризуют понятия-метафоры «энтропия», «взрыв»? Что такое евразийство, имеют ли отношение к нему Замятин и Платонов?

10. Если считать Платонова прозаиком-модернистом, есть ли подтверждение этой позиции в его критических статьях? К какому течению близок поздний Платонов? С кем из современников спорил Платонов? Что вкладывал он в понятие «пушкинское направление»? Каковы основания отрицательной оценки Достоевского в его статьях?

11. Как понимал писатель назначение критики (что значит «довыработка»)? Каковы критерии оценки в его статьях о современниках? Можно ли считать его продолжателем «органической» критики? Есть ли в зрелом творчестве Платонова черты ретроспективной утопии, верит ли он в «золотой век»? Справедливо ли характеризовать его как реалиста?

12. Что такое постреволюционное сознание? Правы ли критики, говорившие о сострадании как доминирующем мотиве прозы Платонова?

ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА В КРИТИКЕ

Как течение в филологии формальная школа началась с узаконения «заумного» языка. Поначалу формалисты подхватили дух «распластования слова», пытались осмыслить природу искусства новаторски, в авангардистском направлении. Творческой лабораторией для первых критиков-формалистов – В. Шкловского, Р. Якобсона, О. Брика – был русский авангард. Исходные идеи возникли не в библиотеках и кабинетах, а на шумных сходках футуристов. Самоназвание этой школы – *морфологическая поэтика*, формалистами критиков и теоретиков, объединившихся в группу ОПОЯЗ, называли их оппоненты, главным образом марксисты. Русский формализм вырос из различения интуитивно-творческого и «инженерного» в искусстве. Когда социально-познавательная установка сменилась мифопоэтической, а затем морфологической (в акмеизме), оставалось полшага до механистического препарирования слова, чем и занялись футуристы. А. Белый, которого сторонники формальной школы считали своим единственным предтечей, ввел в стихотворный анализ методы математической статистики и графики. Его статьи «Эмблематика смысла», «Формы искусства» были «первыми ласточками» формальной школы в России. Идя этим путем, в 10-е годы авторы сборников «Поэтика» захотели создать *заново* науку об искусстве слова.

Члены группы ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) писали о «Лобачевском слова» В. Хлебникове, о «зауми» А. Крученых, о новом ораторстве В. Маяковского и возводили нарушение правил в новое правило. Об этом писал в 1926 г. Б. Эйхенбаум: «Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику. <...> ”Заумные” опыты футуристов получили большое принципиальное значение. <...> Вопрос о звуках в стихе приобрел особенную остроту – именно в этом пункте формалисты, объединяясь с футуристами, лицом к лицу сталкивались с теоретиками символизма» («Теория “формального метода”»). На первом этапе развития формальная школа сложилась как жан-

ровая поэтика, и уж затем встал вопрос о приложении теории к истории литературы и критике. Трудность задачи состояла в той программе, которую задали себе теоретики, начавшие со «Сборников по теории поэтического языка»: быть «спецификаторами» означало – изгнать публицистику из суждений о произведении. Выход в контекст эпохи, как видим, здесь предполагается минимальный.

Молодые критики, апологетически осмыслявшие языковое «дионисийство» футуристов, сами были скорее натурами аполлонического типа: художник понимался как ремесленник, специалист. Против этой концепции (правда, в связи с акмеизмом) резко возразил А. Блок. Формалисты довели эти установки до мыслимого предела – до механистического конструктивизма. Но в их работах авангард переходил в свою противоположность – в академизм. Конечно, попутно они разрабатывали и неакадемическую концепцию культуры, идею литературного творчества как вызова классикам. Поддержав имидж-миф скандальных гениев, критики начали разработку новой литературной теории, природа которой – *риторика*. Переход от взрыва всех норм к нормативности, от идеи полной свободы к доктрине социального заказа – такова эволюция школы. Парадокс состоит в том, что это опережающее теоретизирование, отталкиваясь от авангарда, оборачивалось внеисторическим нормативизмом.

В статье «Теория “формального метода”» Б. Эйхенбаум выделил этапы формирования концепции: акцентировка выделенности (самодостаточности) формы; сведение художественной формы к приемам обработки жизненного материала; осмысление функции приема в художественном целом (конструкции); учение о смене форм в истории литературы. Как противники идеологического подхода к искусству «спецификаторы» встретили окрик всесильных оппонентов – марксистов, наследников «писаревщины», не признававших специфики искусства. При власти большевиков формалисты заняли нейтральную позицию, пытались уйти от идеологической пропаганды в «нишу» чистой науки. Так или иначе, самосознание формальной школы, сложившейся к середине 20-х гг., постреволуционно: «взрывная» модель сменилась установкой на сохранение культурного наследия, и тем самым неизбежным стал конфликт с властвующей идеологией.

Поход против формализма начал Л. Троцкий, назвавший в статье «Формальная поэзия и марксизм» (Правда, 1923. 4 февр.) морфологическую поэтику «недоноском идеализма». Победоносно закончивший Гражданскую войну, но политически проигравший «главоумен» противопоставил формализм и футуризм: «...в то время, как последний

более или менее капитулировал перед коммунизмом политически, формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму ... на формалистах лежит печать скороспелого поповства». Здесь была натяжка: футуристы ревностно служили большевикам, а формалисты лишь пытались занять *нейтральную* позицию. Тон окрика и угрозы подхватили Луначарский и Бухарин, а далее, в 1924 г., в журнале «Печать и революция» началась кампания разгрома школы. В той исторической обстановке желание литературоведов уклониться от участия в советской пропаганде, остаться «ученой» критикой выглядит как утопия бегства. Увлечение авангардом вскоре сменилось формальным нормотворчеством – такова, очевидно, закономерность самодостаточной теории. Этим нормированием Эйхенбаум и Тынянов пытались противостоять социальному хаосу и организованному упрощению культуры.

В середине 20-х гг. это уже не критики-авангардисты, а скорее сторонники почтенного академизма, презираемого Маяковским. Экспериментаторский азарт, свойственный молодости, убавился, когда страна стала полем социального эксперимента. Группа филологов была слишком образованной, чтобы принять эту социальную вивисекцию. Впрочем, как выразился Замятин, футуристы к тому времени уже стали *презентистами*: послереволюционный футуризм (ЛЕФ) больше поддерживал государственное производство и организованный коллектив, чем ниспровергал их. Такова логика развития авангарда: начав с безграничной свободы (словами Достоевского), пришли к идеалу несвободы и к «писаревской» ликвидации искусства. Но это фиаско говорит о расхождении эстетической утопии, завершавшей Серебряный век, с исторической практикой. Развитие этой доктрины, генетически восходящей к «чистой» поэзии, первоначально отстаивавшей свободу творчества, представляет собой парадоксальную смену вех: в конце 20-х гг. они вместе с футуристами пропагандировали «литературу факта» (общественно полезную «газетчину») и были сторонниками доктрины социального заказа. Но заметно и различие позиций: футуристы хотели выйти за пределы истории, формалисты – вернуться в нее. Футуристы завершали упрощение и разложение зрелой культуры (третьего этапа ее, по теории К. Леонтьева), формалисты искали обратный ход.

Не только с левых позиций (марксистами), но и с правых (критиками-эмигрантами) формальный подход к искусству был оценен негативно. Так, В. Ходасевич квалифицировал это направление как «писаревское отсечение формы от содержания», только с обратным знаком: Писарев боролся с «чистым» искусством во имя идейности литературы, формалисты воевали с идеологией, обнажая «чистую» форму, специфици-

ку искусства. Литературовед П. Бицилли писал: «У них несомненно влечение к педантизму, к условному, ненужному жаргону, “остра-няющему” самые избитые утверждения, к игре в ученость, особенно странной у людей действительно ученых...» («Совр. записки», кн. 42). В. Вейдле отозвался еще более резко: «самодовольство теоретического человека, которому все безразлично, кроме слов и схем и придуманной им “точки зрения”...». Оппоненты уловили слабость этой доктрины: говоря современным языком, «спецификаторство» мешало системному пониманию культуры.

Наиболее глубоким критиком формальной школы остается М. Бахтин. В книге «Формальный метод в литературоведении» (Л., 1928), написанной, по-видимому, в соавторстве с П. Медведевым, отмечен основной порок школы – авангардистское понимание преемственности: «Каждое историко-литературное явление рассматривается ими прежде всего или даже исключительно как отрицание предшествующего...» (С. 87). В самом деле, история литературы предстала как перманентная революция, как ниспровержение уже сказанного, а не накопление смыслов. Формальный редукционизм (сведение искусства к приемам оформления жизненного материала) противостоял противоположной крайности – социологическому редукционизму. И в этом отношении М. Бахтин оценил наследие «формальной школы» положительно: «Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя <...> самым неправильным было бы игнорировать формализм или критиковать его не на его собственной почве ...». Бахтин отметил, что именно так поступали «некоторые марксисты, бившие раньше формализм в спину» (с. 192). Нельзя не вспомнить также слова А. Платонова: «ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя».

Таким образом, переход от авангарда к академизму – основа развития этого направления. Судьба формальной школы в критике подтверждает обобщение Белинского: есть идеи времени, им соответствуют «формы времени». Формализм вырос из эстетических исканий Серебряного века, но скорее означал разрыв с его устремлениями, чем их завершение. Критика стала необходимой проверкой жизненности теории, но занятие ею размывало предпосылки доктрины. А. Белинков, один из первых исследователей творчества Ю. Тынянова, резюмировал в своей книге 1965 г.: «Спор формализма с академическим литературоведением и другими школами не мог быть разрешен, потому что одна

сторона настаивала лишь на внелитературных явлениях, а другая – лишь на внутрилитературных, в то время как художественное произведение, вероятно, может быть понято в связи с порождающей его специфику нелитературной средой. Настойчиво боровшееся с формализмом, общественное воздействие вступило с формализмом в борьбу и победило его¹. Здесь надо уточнить: «победа» одержана не на поле науки, сначала окриками бюрократов-утопистов, а затем и административным запретом публикаций.

Формальная школа поставила два ключевых вопроса теории критики: 1) стимулирующее воздействие «чистой» поэтики на оперативную критику и через нее – на искусство и 2) поставангардный историзм как изживание «революционного синдрома». Судьба культуры, самая больная проблема эпохи, ставила их лицом к российской реальности. Но позицию их со второй половины 20-х гг. можно назвать уклонением от идейной борьбы, объективизм их означал *невмешательство*. Фундаментальный порок формалистской критики – безразличие к темам самосознания в пору национальной катастрофы.

Виктор Шкловский

В 1913 г. в кафе «Бродячая собака» студент В. Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка». Он подражал в своем эссе Маяковскому и братьям Бурлюкам. Доклад был смесью взаимоисключающих начал – академизма и футуризма: начинающий критик применил учение А. Веселовского и А. Потебни для толкования языковых открытий Хлебникова и Крученых, опрокидывающих традицию. Тогда этот перевод «зауми» на язык академических понятий потряс Б. Эйхенбаума, по его воспоминаниям, слушавшего доклад как «речь сумасшедшего». Однако, как и выступления поэтов-футуристов, доклад достиг своей цели, несмотря на негодование просвещенной публики – привлек внимание к новому явлению. И Эйхенбаум, которого вначале отпугнули слова Шкловского о большой литературе на «заумном» языке, вскоре потянулся к изучению авангарда. В 1914 г. Виктор Шкловский издал брошюру «Воскрешение слова», в которой совместил антиакадемические манифесты футуристов и академическую филологию. Тезис «Содержание художественного произведения исчерпывается суммой его стилистических приемов» был полемическим перегибом, полезным, однако, для привлечения внимания к проблеме специфики искусства. «Шли мы под свист и хохот», – так сам Шкловский сказал об этом на склоне лет в воспоминаниях. Высказанные в эпатажной форме тезисы встретили возражения, и полемика продолжалась все

20-е гг., в ней участвовали Б. Энгельгардт, В. Жирмунский, Л. Выготский и др. В. Каверин, ровесник Шкловского, писал в послереволюционную пору о его критическом методе: «Ни о чем другом он говорить не может – когда он говорит о Хлебникове, Якобсоне, Грине, Маяковском, – он говорит о себе». Книгу Шкловского «Удачи и поражения Максима Горького» (1926) советская критика разгромила за преувеличенное внимание автора к себе самому и за «произвольную», творчески свободную интерпретацию текстов «буревестника революции».

За свою долгую жизнь Виктор Борисович Шкловский (1893–1984) не раз отрекался от былых увлечений. Он – прототип образа Шполянского в романе М. Булгакова (во время гражданской войны «засахаривал» бензин броневиков Белой гвардии), но потом ему пришлось эмигрировать, затем он вернулся на родину, стал вполне советским критиком и прозаиком. Неизменным в его жизни осталась, пожалуй, лишь склонность к парадоксам и шаржированию. В его ранних выступлениях, в том числе времени краткосрочной эмиграции, Г. Адамович отметил налет плакатной вульгарности и безответственности. Склонность к эпатажу критик-авангардист заимствовал у футуристов. Нередко полемика раннего Шкловского – внешняя, ради каламбура, ради «красного словца». В его стилевой манере можно различить ключевые положения формальной школы (в которой он занимал левую позицию) и «задирчивый» индивидуальный стиль новатора-парадоксалиста. Основная установка – на неожиданность, слом инерции восприятия: «Литературное произведение ... есть не вещь, не материал, а отношение материалов»; «...новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность». Это верно лишь в строго определенном (но не оговоренном) отношении, однако подавалось как всеобщий закон, якобы превращающий «дохудожественную» реальность в искусство. Основные понятия: «автоматизация приема» и «остраннение». Позднее он описал свои первые шаги так: «Я в то время писал о заумном языке, о языке религиозных сектантов, был другом Хлебникова, Маяковского, Крученых, Малевича, Татлина, прочих людей.<...> Я говорил, что искусство внеэмоционально, что там нет любви, что это чистая форма.<...> И я тогда создал термин “остраннение”; и так как уже могу сегодня признаться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно “н”. Надо “странный” было написать. Так оно и пошло с одним “н” и, как собака с отрезанным ухом, бегают по миру». Замечательно, что и здесь, на склоне лет, критик пытается создать своего рода памятник ошибке².

Став первым популяризатором футуризма, В. Шкловский старался показать его богатую родословную – явно вопреки исходному пафосу «будетлян». Сами футуристы как бы не замечали расхождения с их генеральной установкой на «безотцовщину» в литературе. Эта попытка имманентного изучения искусства в его «чистоте», т. е. *специфике* была своего рода экспериментом, вызовом всей русской критико-литературоведческой традиции: «Итак, многие все еще думают, что мышление образами, “пути и тени”, “борозды и межи” есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, “образного” искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. Образы “ничьи”, “божьи» («Искусство как прием»). Здесь, возражая психологической школе и символизму, критик пренебрег личностью (индивидуальным пониманием) и контекстом эпохи. Еще М. Бахтин осмыслил опасность деперсонализации как дегуманизацию искусства: настаивая на точности анализа и сохранении специфики предмета изучения, формалисты *подменяли его природу* – изучали духовную ценность как предмет, вещь.

Возможна ли критика, игнорирующая личность автора и эпохальные идеи? Во время Гражданской войны Шкловский отстаивал приоритеты футуристического искусства как главного направления эпохи революции, хотя уже разошелся с большевиками во взгляде на нее: «“Скифы”, “футуристы-коммунисты”, “пролеткульты” – все провозглашают и долбят одно: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство. <...> А мы, футуристы, связывали свое творчество с Третьим Интернационалом. <...> Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой, – как высоко поднялось понимание законов свободы творчества» («Уля, Уля, марсиане!»). В начале 20-х гг. критик напечатал ряд крупных рецензий: «Серрапионовы братья», «Федор Сологуб. “Заклинательница змей”», Анна Ахматова. “*Анпо домини*”», «Евгений Замятин. “Герберт Уэллс”». В дальнейшем таких рецензий-обзоров он не писал. По ним видно, что стилистически критик, глашатай футуризма, явно зависел от традиционалиста В. Розанова, о котором и написал тогда же книгу. Как всегда, он больше характеризует свое отношение, чем сочинения Розанова: «Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски ... Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без

слов”, без формы – и книга вышла прекрасной потому что создала новую литературу, новую форму» («Розанов», 1921).

В начале 20-х гг. формалисты действовали как единая школа, в коллективных обсуждениях и спорах высказывали идеи и поручали разработку частных проблем наиболее способным: «Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится в компании, не имеет подписи – дело общее. Как говорил Маяковский, сложим все лавровые листки своих венков в общий суп». Книга «О теории прозы», изданная дважды, в 1925 и 1929 гг., стала своего рода катехизисом формализма, руководством для критического анализа. На склоне лет критик пересмотрел прежние свои установки в совершенно новой книге под тем же названием – «О теории прозы» (1982). В книге «Ход коня», изданной в пору краткой своей эмиграции (Берлин, 1923), В. Шкловский выразил отвращение к пропагандистскому заданию критики: «Если заклеить стены плакатами, напечатать стихи на продовольственной карточке, набить стихи “Интернационалом”, оттирать его на носовых платках, то организм так приспособится, что не увидит и не услышит ничего ...». Эта книга была первым отречением Шкловского от крайностей рационализма и схематизма в критике. Он стилизовал в ней восточную притчу о беседе тысяченожки с мудрецом: «...тысяченожка сперва обрадовалась и возгордилась, но потом в самом деле стала думать о том, где находится каждая ее нога, завела централизацию, канцелярщину, бюрократизм и уже не могла шевелить ни одной ногой. Тогда она сказала: – Прав был Виктор Шкловский, когда говорил: величайшее несчастье нашего времени, что мы регламентируем искусство, не зная, что оно такое». Но из рассуждений «сороконожки» следовал вполне нормативный вывод: сначала надо определить, что есть искусство, затем уж управлять им.

Вкус критика в ту пору был еще авангардистским: «Я не могу второй раз прочесть Чехова. <...> Наш великий писатель, заруганный, засмеянный, не прочтенный, но признанный лучшим, творец нового сюжета, создатель нового стиха, Велимир Хлебников, имеет пьесу, даже две, но где их можно поставить? Крыжовенное варенье в форме Шекспира и итальянской комедии или в иной другой всех насыщает. Хлебников признан немногими, но среди признавших его есть почти все поэты. А для широкой публики Хлебников только тот самый футурист, к которому, как сиделец к хвосту собаки, привязал знаменитый, талантливый Корней Чуковский – Локк русской критики – свою критическую жестянку» («Крыжовенное варенье»). Более или менее уважительно в это время критик писал о старших модернистах – о Розанове и Мереж-

ковском, впрочем, без всякого интереса к идейным устремлениям последнего. Эмигрантская среда оттолкнула Шкловского, в своем отношении к ней он оказался крайне левым критиком: «Мы обратились за границей в нацию румын и цыган. Русская культура отказалась эмигрировать, мы уехали без нее ... мы вынулись из России, как решето из воды».

О постепенном отступлении от крайних установок свидетельствуют книги Шкловского конца 20-х – начала 30-х гг.: «Третья фабрика» (1926), «Пять человек знакомых (1927), «Гамбургский счет» (1928), «Поиски оптимизма» (1931). В эти годы он создал беллетристические книги «Сентиментальное путешествие» (Берлин, 1923) и «Zoo, или Письма не о любви». В «Третьей фабрике» уже очевидна доктрина «социального заказа» и «литературного производства», характерная для позднего ЛЕФа: «Важно, что мы подошли к искусству производственно. Сказали о нем самом. Рассмотрели его не как отображение. Нашли специфические черты рода. Начали устанавливать основные тенденции формы. Поняли, что в большом плане существует реальность однородных законов, оформляющих произведение» (С. 65). Шкловский говорит не о личности, не о творческом пути писателя и тем более не о его общественной позиции, он отмечает, как писатель *распоряжается* арсеналом приемов: «Основная особенность построений Пильняка – их сборность. <...> Роман Пильняка – сожительство нескольких новелл. Можно разобрать два романа и склеить из них третий. Пильняк иногда так и делает. <...> Пильняковский способ спекулирует на невозможности для читателя разрешить конструкцию. Между тем эта конструкция элементарна, и если ее показать, то вся вещь никнет, спадает, как прованная» («Пильняк в разрезе»). Странным образом критик здесь отрицает за писателем то право на риторическую конструкцию, которым пользуется сам: «Иностранец из Парижа, одного Парижа без Лондона, Бабель увидел Россию так, как мог ее увидеть француз-писатель, прикомандированный к армии Наполеона» («Бабель», 1924). То обстоятельство, что прикомандирован этот писатель, говорящий «одним голосом о звездах и триппере», был к армии Буденного, дела не меняло.

В названии книги «Гамбургский счет» – заявка на точную оценку писателей: «По гамбургскому счету Серафимовича и Вересаева нет. Они не доезжают до города. В Гамбурге – Булгаков у ковра. Бабель – легковес. Горький – сомнителен (часто не в форме). Хлебников был чемпион». Резонно замечание А. Платонова на этот счет: «Мы не у ковра, а в литературе». Когда речь шла о новейших произведениях масштаба классики, суждения Шкловского нередко становились деструктивными: «"Митина любовь" Ивана Бунина есть результат взаимодействия

тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из "Дьявола" Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный. <...> Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского» («О красоте природы», 1927). Нередко, впрочем, такие шаржирующие выпады отмечали самое существенное в манере писателя: «Юрий Олеша написал роман. И пишет сейчас черновики к роману». Замечания критика, часто весьма спорные, создавали дискуссионную обстановку. Метод Шкловского оттеняет общее, «направленческое» в манере писателя и не справляется с задачей охарактеризовать творческую индивидуальность. Так, он хорошо осветил генеалогию «Серапионовых братьев», но о Замятине не смог сказать ничего убедительного: «Любопытная традиция Серапионов. С одной стороны, они идут от "старшей" линии: от Лескова через Ремизова и Андрея Белого через Евгения Замятина ... вместе с тем в них переплетается другая струя – авантюрный роман. <...> Третьей линией в Серапионах я считаю ожившее стернианство» («Серапионовы братья»).

«Задиристая» парадоксальность порой приводила Шкловского к броским, но спорным выводам. Известно, что Блок не любил самоцельную иронию, Шкловский же приписал его самой известной поэме иронический пафос: «"Двенадцать" – ироническая вещь. Она написана даже не частушечным стилем, она сделана "блатным" стилем. Стилем уличного куплета вроде савояровских. Неожиданный конец с Христом заново освещает всю вещь. Понимаешь число двенадцать. Но вещь остается двойственной и рассчитана на это» («Сентиментальное путешествие»). И совершенно в духе футуристического вызова звучит концовка этого эпизода: «Блок умер от отчаяния. Он не знал, от чего умереть». Напомним, что во время последнего выступления Блока футуристы кричали ему из зала: «Вы мертвый, мертвый».

Шкловский лучше других улавливал динамику формы, смещение стилевой доминанты в новейшей литературе. На этот счет А.П. Чудаков справедливо заметил: «Современного писателя он никогда не рассматривал отдельно, но всегда встроенно, видя его в русле какой-то линии развития, какой-то тенденции»³. Это и понятно: точный метод неприменим в суждениях о неповторимом. Пожалуй, более всего Шкловский ошибался в оценках оригинальных художников, которых не удавалось «встроить» в какой-либо ряд. Так, о дебюте М. Булгакова, о повести «Роковые яйца», он сказал: «Я не хочу доказывать, что Михаил Булгаков – плагиатор. Нет, он способный малый, похищающий "Пищу богов" для малых дел. Успех Булгакова – успех вовремя приведенной цитаты».

Фельетонно-пародийный стиль не годился для суждения о самых крупных художниках. Правда, Шкловский первым назвал А. Платонова гением – скорее из противоречия общим недоуменным и «проработочным» откликам: суждение это не мотивировано и даже не понятно, всерьез ли оно высказано или в привычном для него духе парадокса.

Второй период творчества Шкловского, после возвращения из Германии, – сотрудничество в журнале Маяковского «ЛЕФ». Здесь лидер формальной школы раньше других пересмотрел формально-футуристические установки своей юности и пытался возглавить группу «форсоцев», но получилась из этого эклектика, смешение вульгарного социологизма с механистической поэтикой: «Поднятие русской прозы, вероятно, объясняется поднятием класса, который она обнаружила». В открытом письме Б. Эйхенбауму (напечатано в 1924 г., во время гонений на формалистов) он писал: «...мы разбирали прием, считая, что он один и тот же, где бы он ни встретился. <...> Оказалось, что литературное произведение воспринимается не как изолированное, форма его ощущается на фоне других произведений; мы ввели у себя понятие литературной эволюции. <...> Мы начали изучать произведение само по себе, а теперь изучаем журналы». Свою новую позицию критик высказал в статье «Андрей Белый»: «"Художественное мировоззрение" писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того, как писатель отходит от данного философского построения». Здесь еще сохраняется аристотелевское понимание формы как внутренней энергии, двигателя художественного прогресса: «Я стою на той точке зрения, что произведение, особенно длинное, не создается путем осуществления своего задания. Задание существует, но техника произведения переделывает его до конца». В статье «Памятник научной ошибке» (Лит. газета. 1930. 27 янв.) он окончательно отмежевался от прежних взглядов.

Примечателен и постепенный разрыв Шкловского с футуристами. В коллективном сборнике «Литература факта» (1929) газетная продукция пропагандировалась ими как дело государственной важности, в статьях замелькали слова «производство», «материал», «социальный заказ» и «задание». Менее всего такого курбета можно было ожидать от Шкловского, ведь прежде лидер формалистов порицал тематический анализ («Что в стихах тема? Так, гвоздь, на котором можно повеситься самому, а можно и повесить только шляпу»). Теперь, развивая доктрину «литературы факта», критик опровергал свои прежние высказывания, вскоре он вышел из редколлегии журнала «ЛЕФ», не разделяя все более явный

дух пропаганды и сервизма. Не был подвержен он и коллективной одержимости, свойственной почти всем публикациям о Горьком в Советском Союзе: «В человечество Горький не верит совершенно. Людей Горький любит не всех, а тех, кто хорошо пишет или хорошо работает...». Правда, привычная установка на парадоксальность, отсутствие обоснований подрывает доверие читателя: «Горький обременен количеством так, как старая Россия во время войны была обременена двенадцатимиллионной армией. <...> Срубленный, обрывающийся в неудачах, не умеющий заканчивать свои вещи, несущий на себе дактилоскопические следы пальцев своих учителей, больной всеми недугами русской литературы: бессюжетностью, невнимательностью, учительством, – черемухой цветет Горький» («Горький – как он есть»). Верный принципу «гамбургского счета», критик оценивает прославленного беллетриста с «технической» стороны; иронично его отношение к плакатному романтизму: «Жизнь Горького – длинная жизнь, из русских писателей он умел, может быть, один в свое время внести в Россию нарядность героев Дюма, и в первых вещах его мертвые вставали...».

К концу 20-х гг. авангард сменился антиромантической теорией социального заказа и «литературы факта», а эта доктрина уже встраивалась в идеологию тоталитарного государства. Вместо экспансии фантазии – минимум ее: писателю-профессионалу, владеющему приемами оформления современного материала, отводилась роль фотографа-исполнителя. Такие зигзаги можно объяснить безразличием формалистов к содержательным аспектам творчества. В «литературе факта», однако, сохранена установка на *действенность* искусства, на выход его к массе. Если у неоромантиков назначение искусства магическое, то здесь – материально-производственное. Дух позднего, умеренного, формализма сказался в конструктивизме, который был терпим только в период НЭПа. Общее романтическое направление, идущее от декаданса, – усиление роли творца – здесь переходит в свою противоположность. С точки зрения основателей футуризма, группа левовцев собрала его «оппортунистов»: они отбросили заумный язык, во главу угла поставили социальный материал и ремесло. Собственной утопии левовцы уже не имели, довольствовались казенной, тем самым капитулировав перед государственной диктатурой, с бунта против которой, в сущности, и начинался футуризм. Так завершается Серебряный век: от идеала неограниченной свободы – к крайней несвободе.

Шкловский выработал оригинальный, хорошо узнаваемый стиль: короткая строка, преобладание существительных (констатация), броскость примеров и сравнений, укрупнение частных и пародийные

преувеличения. Неожиданность, парадоксальность наблюдений – эта основная стилевая установка Шкловского с течением времени обернулась повторением. Вводя разнородный материал, он объединял его шардой, отбрасывал мотивировки и переходы, и статьи его – образец эксперимента над литературой. Механистическая поэтика футуризма – ближайшее наследие, школа, из которой критик вышел в пространство классики. Поздние наблюдения его над мировой литературой – также исследование приемов обработки жизненного материала.

В конце жизни Шкловский не захотел признать структуралистов своими преемниками. Скорее всего, на склоне лет вновь взяла верх склонность к несогласию с очевидным: «Существует и сейчас в Европе мощное, не утихающее течение – структурализм, которое не менее со-рока лет спорит со мной. Структуралисты во главе с Романом Якобсоном говорят, что литература – явление языка». Поздний Шкловский здесь критикует раннего, резонно замечая, что смысл целого «нельзя передать только при помощи слов». Историческая эпоха, с которой первоначально не хотели считаться формалисты, вносила в теорию свои коррективы. Можно согласиться с высказыванием Г. Адамовича 1924 г.: «У Виктора Шкловского были данные стать настоящим писателем. Но ему всегда не хватало *такта* в мыслях ... Меня давно уже удивляет: каким образом Шкловский стал главой “формальной школы”, критиком, отстаивающим “научные методы”, когда по существу это – Писарев, модернизированный и усовершенствованный, но столь же нигилистически-сантиментальный, столь же предвзято остроумничающий, с тем же складом ума и души, обязательным для гимназистов». Конечно, Шкловский – наследник скорее «эстетической» критики, нежели «утилитарной», но в его лице «искусство для искусства» заразилось нигилизмом, унаследовало от футуризма тактику ниспровержения национальной традиции, и в характеристике литературного дебюта этого критика Адамович по-своему прав: «Для Шкловского литература – скачка с препятствиями, где вся цель в том, чтобы друг друга обгонять».

Как последняя немарксистская школа в Советском Союзе, в условиях тоталитарного «единогласия» формализм был немислим. И, став «форсоцем», Шкловский утратил оригинальность, бросалась в глаза эклектичность его позиции, и дальше, вплоть до «оттепели», он не был заметен в советской журналистике. Сбылось предсказание эмигрантской критики, рецензировавшей книгу «Ход коня»: «Ему недостает одной филистерской добродетели: умения усидчиво и методически исследовать. Но если он не приобретет ее, он рискует, что ученые филистеры воспользуются его идеями и пустят их в оборот под своими ярлыками»

(Воля России. 1923. № 4). Формалисты не могли вписаться в советскую систему без потерь самого существенного в их подходе к искусству. Не помог даже избранный Шкловским путь конформизма. В 30-е гг. он был вынужден замолчать как критик, ибо игра парадоксами стала опасной, могла закончиться репрессией. Революционный по духу футуризм был уже не ко двору в сталинское время, и в книге о Маяковском критик-исследователь больше писал о внешних обстоятельствах жизни: поэта, чем о месте его среди футуристов. Схематично путь Шкловского можно обозначить так: от ниспровержения перезрелой культуры – к призыву: «Верните мяч в игру!» (название его поздней статьи).

Борис Эйхенбаум

Борис Михайлович Эйхенбаум (1886 – 1959) вошел в группу ОПОЯЗ не сразу, притом человеком с уже определившимся научным интересом. Поэтому он избежал крайностей и остался мастером «университетской» критики. Апологию «заумного» языка он не принял: «Материал, приводимый Шкловским, говорит только о том, что заумный язык есть психологический факт ... футуризм есть явление порядка скорее психологически-языкового, чем эстетического...». Доктрину «искусство как прием» в полном объеме критик не разделял, и в середине 20-х гг. в его статьях заметен интерес к эволюции художественных форм, понятой не механистически, а всегда в границах литературной эпохи. Тем не менее, пафос формалистов заразил и его. В. Шкловский отмечал уже в 50-е гг.: «Статья “Как сделана “Шинель” чем-то связана с моей статьей “Как сделан “Дон Кихот””. Связь обнаруживается в слове “сделана”. В слове этом, полагаю, ошибка в том, что произведение не шьется, как шинель». Когда Луначарский, увидевший в авторе этой статьи главного формалиста, обрушился на него с костоломной критикой, сам Эйхенбаум уже отошел от «задирчивых» крайностей школы. Он уже был автором двух книг, ставших классикой литературоведения: «Молодой Толстой» (Берлин, 1922) и «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924).

К проблеме историзма Эйхенбаум обратился, рецензируя пять выпусков «Истории западной литературы» (1914). Здесь он поставил вопрос о научном методе, избегающем конфликта теоретико-литературного и исторического подходов: «Метод чисто теоретический, которым оперировали многие поколения, уводил исследователей все дальше от собственно литературных фактов, заставляя их обращать больше внимание на связь исторических событий с литературным искусством, чем на внутренний анализ и пристальное изучение самих произведений

литературы». Говоря далее, что новому поколению литературоведов предстоит выработать новый подход, исследователь предсказал: «Это, в сущности, будет не *история* литературы, а просто наука о литературе, но необходим ли, в самом деле, “историзм” (как принцип, а не как методологическое вспомогательное средство) для такой науки? Не ближе ли она по духу к другим, не историческим наукам? <...> ... между историей и наукой о литературе громадная принципиальная разница»⁴. В противовес культурно-исторической школе и марксизму, морфологический подход означал другую крайность: отвращение от исторической тематики («наука о литературном искусстве только выиграет от того, что в ней не утверждается понятие прогресса»). Эйхенбаум здесь уточняет терминологию, введя в качестве основного понятие «литературное искусство». Поначалу эпоха виделась ему только сквозь призму исторической поэтики. В статье «Судьба Блока» критик попытался обозначить этот новый подход, отличный от привычного комментария в духе культурно-исторической школы. Смерть Блока, по мнению Эйхенбаума, вызвала поток излияний комментаторов, но эти «исповеди» не прибавляют ничего ни к пониманию поэта, ни к движению литературоведческой мысли. Комментировать, по его мнению, может каждый непрофессионал, более или менее владеющий пером, то есть это занятие для журналистов.

Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов возбудили спор о новой критике, подлинно научной. Статья первого «Нужна критика» (Жизнь искусства. 1924. № 4) подхватывала тезис Пушкина: «Литература кое-какая у нас есть, а критики нет» (1825 г.). Констатируя отсутствие настоящей критики, ученый призвал ориентироваться на науку: «Критики у нас сейчас нет, но я верю, что она скоро будет. Она должна быть. Я чувствую это, проходя по Невскому, заглядывая в окна книжных магазинов, разговаривая с читателями, с писателями – даже с издателями, как ни трудно стало с ними разговаривать. Совершенно ясно: публика перестала верить в русскую литературу и не вернется к ней до тех пор, пока не появится новая критика. Одним прошлым не проживешь». Здесь видно, что критике ученый отвел очень важную роль, «отсутствие» ее, по его убеждению, сказывалось в невысоком уровне беллетристики. Ранее, в статье «В ожидании литературы» (Рус. современник. 1922. № 1) он негативно оценил и современную беллетристику. Вместе, понятые как диптих, эти статьи говорили о кризисе теоретического сознания. Источник его филолог увидел в бесформенности современной литературы, и в этом пункте он – единомышленник акмеистов: «Но конечно – не та критика нужна нам сейчас, которая или ругает, или хвалит. Пятибалльная

система сюда не подходит. Если просто “плохо”, так об этом нечего и писать, нечего соблазняться на легкую руготню. Критик должен обладать не просто “вкусом”, а острым чутьем должествующей формы. Мы должны почувствовать в нем особый дар – чувство современности, чтобы прислушаться к его словам. Есть разного рода оценки: оценки критика – не то, что оценка школьного учителя. Да, критик не учитель. В этой роли он наивен и смешон, потому что никаких учеников у него нет». Можно заметить противоречие: утверждая принцип «должествующей формы» (то есть нормативный критерий оценки), к эстетической оценке критик относится скептически. Это подтверждает окончание статьи: «суть вопроса не в критике самой по себе, а в литературной науке». Таким образом, специфики критики Эйхенбаум не признает, и его следует считать самым видным теоретиком «ученой» критики (во Франции ее называют «университетской»). Этой позиции Эйхенбаум был верен и во время войны, когда писал (в статье «Поговорим о нашем ремесле»): «Критика рождается из литературной науки и с нею непосредственно связана. <...> Именно из этого сближения может возникнуть и возникает новая критика» (Звезда. 1943. № 2). Большая часть статей, написанных в пору интенсивного критического творчества Эйхенбаума, вошла в его книгу «Сквозь литературу» (Л., 1924), вызвавшую резкий отклик Луначарского. Следующими важными вехами на пути ученого-критика были книги «Литература» (Л., 1927) и «Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Смесь» (Л., 1929).

Статья «Вокруг вопроса о формалистах» (1924) имела оборонительный характер. Защищаясь от нападок Луначарского, назвавшего его «самым воинственным застрельщиком русского формализма», Эйхенбаум сказал: «Мы не формалисты, а, если угодно, спецификаторы». Брутальный тон критики Луначарского был очевиден: «Эйхенбаум сводит всякое литературное произведение к словесному фокусу, все писатели – словоштукари, забавники, только и думают о том, как бы сделать “Шинель”, и в произведениях можно искать только непосредственного удовольствия вроде щекотания пяток...». В книге «Сквозь литературу» критик-ученый больше заинтригован динамизмом литературной жизни, здесь он выступил противником специализации в искусстве: «У нас нет литературной борьбы, а есть распределение по специальностям – как в медицине ... Есть, например, специалисты по современной деревне. Они пишут романы, которые на самом деле – хрестоматии литературного сырья, неизвестно для какого определения. <...> Никакой деревни не получается, потому что нет мысли о том, что деревня в лите-

ратуре – непременно экзотика, а следовательно – особого рода (и очень трудная) задача».

В высказываниях о Блоке Эйхенбаум довольно долго сохранял гиперкритическую позицию, выработанную в начальный период борьбы с символистами: «Призывая нас от “бледных зарев искусства” к “пожару жизни”, Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя»; «Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры ... В смерти Блока и в исступленных криках Андрея Белого – судьба целого поколения, судьба всего символизма, изжившего себя среди ужасов нашего железного века. И трагична судьба эта потому, что не случайна она, не обрушилась извне, а давно готовилась и надвигалась изнутри» («Судьба Блока», 1921). По Эйхенбауму, высший всплеск символизма, каким он признает лирику Блока, дал только игру в самого себя, жреческую позу «теурга», так и не встретившегося с жизнью. Сходно отозвался он об А. Белом: «Устами Белого говорит все поколение, все мы, во всем одинаково виноватые и ни в чем не повинные, потому что – следствие, не знающие причин...». Рецензируя роман «Москва», критик заметил: «Прочитать “Москву” А. Белого – огромный труд, головоломнейшая задача. Зачем же читателю мучить себя? <...> “Социальный заказ” может быть и *внутри* литературы – и с читательским может он не совпадать». Критик положительно оценил роман, только подтянув его к футуризму: «Здесь А. Белый не только эволюционирует, развивая свои прежние принципы, но и смело вступает на путь, намеченный удивительной прозой Хлебникова». В этом суждении есть некоторая натяжка: ведь свои экспериментальные «симфонии» Белый начал раньше Хлебникова и больше повлиял на прозу 10–20-х гг.

Формальная критика пыталась освободиться от эстетических оценок, но вступала в противоречие с ее публицистической природой. Ведь критика есть *суд* (крио – сужу). Заметки Эйхенбаума о лирике Ахматовой убеждают, что в суждениях о современнике критик не может сохранить абсолютный объективизм. Статья «Роман-лирика» (1921) – отклик на только что вышедший сборник «Подорожник»: «Ахматова – одно из достижений русской лирики. Искать новых путей ей уже не надо – она может и должна развивать и укреплять то, что ею найдено»; «Образование такой сюжетной лирики – последнее слово современного лирического искусства и, думается мне, зарождение тех элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман». Если прежде Эйхенбаум относился к акменстам негативно («Новую поэзию творят и будут тво-

рить не акмеисты)), то здесь позиция его изменилась: вслед за В. Жирмунским он увидел значительность «преодолевших символизм». В «Конспекте речи о Мандельштаме» он уже наметил две эпохи: «Смерть Маяковского и Есенина была смертью систем с их главными жанрами – одой и элегией. <...> Мандельштам и Пастернак – этим соотношением заменилось прежнее: Маяковский и Есенин». И в конце 20-х гг. критик старался не упускать из виду специфику искусства, повторял, что «без жанрового строительства у поэзии нет масштабов». Изменилось и его понимание мастерства: «Формула “мастерства” – беспринципность. Мастер – Кирсанов, а у Мандельштама в лучших стихах – борьба с мастерством». Статьи второй половины 20-х гг. Б. Эйхенбаум включил в книгу «Мой временник. Словесность. Наука. Критика. Смесь» (Л., 1929). В обстановке 30- 40-х годов с рецензиями и обзорами он почти не выступал, полностью отдав силы науке и преподаванию истории литературы.

Юрий Тынянов

Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943) во многом завершал теоретические поиски группы ОПОЯЗ. Он, самый умеренный из формалистов, искал пути выхода поэтики в культурологию без отказа от специфики искусства. Начиная Тынянов как историк литературы, первую книгу – «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» – издал в 1921 г. Вторая его книга – «Проблема стихотворного языка» (1924) – посвящена проблемам поэтики. К критике он обращался редко, к тому же статьи его содержат по преимуществу выводы, а не путь анализа. Вл. Новиков отметил: «Критика как-то не успела стать для Тынянова профессией (слишком велика “конкуренция” со стороны науки и прозы), но на всем протяжении жизни она была естественной и необходимой гранью его человеческой судьбы. <...> Творческий универсализм Тынянова закономерно определил его потребность в работе с современным материалом, включая сюда и работу самую черновую ... важным и мощным стимулом, обратившим Тынянова к занятию критикой, был его научный максимализм». К беллетризованной критике, весьма распространенной в его время (ее не чуждался и В. Шкловский), он относился резко негативно. Это было связано с трудными поисками равновесия научного и собственно литературного начал в ней. В книгах Эйхенбаума историзм глубже, чем в статьях Шкловского, еще дальше по этому пути продвинулся Тынянов, сохранивший, тем не менее, верность морфологической поэтике. О писателе он судил, исходя из «конструктивного принципа», положенного в основу его художественного мира. Он избегал идейно-

смысловой интерпретации, добиваясь того, чтобы искусство говорило на собственном языке. Поскольку в подходе Ю. Тынянова преобладала теоретическая рефлексия, проблема новой критики встала перед ним рано.

В 1924 г. Тынянов писал: «Вопрос о направлении в критике – сложен. Направление обычно приклеивается в виде ярлыка к уже мертвым явлениям, а о самом себе очень трудно сказать. Терпеть не могу критики “Аполлона” (и Айхенвальда), Иванова-Разумника не могу читать, Горнфельда читать люблю – писатель хороший (но пишет очень мало), критик же совсем плохой». Свою статью «Нужна критика» Б. Эйхенбаум закончил прозрачным намеком: «Но об этом, я думаю, напишет когда-нибудь Виктор Шкловский или Ю. Ван-Везен» (псевдоним Тынянова). Ответом была статья Тынянова «Журнал, критик, читатель и писатель» (Жизнь искусства. 1924. № 22), уже названием своим говорившая о широкой постановке проблемы: «...основная жизнь журнала всегда в критике и полемике. Критику некуда деться без журнала; а журнал без критики невозможен». Следом полемист отверг два преобладающих типа критики – ориентированную на классику («отдел рекомендуемых пособий», в его определении) и художническую («писательские разговоры о писателях»). Далее отверг он и воспитательную критику, задача которой – формирование читательских вкусов: «Читатель стал очень сложным, почти неуловимым. И критика, направленная на читателя, подменяет читателя: либо некоторым идеальным лицом – не человек, а как бы антропос, нуждающийся в воспитании, – либо первым попавшимся приятелем, а то и самим собою. И воспитательная критика то напоминает известные разговоры интеллигента с мужичком и взрослого с ребенком, то попросту приятельские разговоры». Под сомнение поставил он и критику, ориентирующуюся на науку (то есть на теорию, а значит – на опыт классики): «Ученая критика привыкла точно констатировать и объяснять готовые факты, а писателю это не очень нужно ... Новые вещи изобретались в литературе не ею, новых узлов она никогда не завязывала, а только распутывала старые»⁵. В самом деле, архаизирующая критика, поддерживающая сложившиеся образцы, в конечном счете насаждает эпигонство, создает атмосферу застоя. В противовес принципу «критика как наука» Тынянов выдвинул принцип «критика как литература»: *«Выход – в самой критике, и выход – в самом журнале, Критика должна осознать себя литературным жанром, прежде всего. <...> Критика должна ориентироваться на себя как на литературу».*

Оба полемиста хотели отрешиться от односторонней пропагандистской установки и вместе с тем пытались вернуть критику к ее специфи-

ке. Требование, высказанное Тыняновым в 1924 г. («Критика должна осознать себя литературным жанром»), уравнивает идею творческой свободы и закон жанра (внутреннюю необходимость). Понимание критики как науки идеологически нейтрально, и Б. Эйхенбаум, в сущности, заявил о позиции невмешательства. Надо заметить, что партийные инстанции боялись субъективности критиков-литераторов и всегда поддерживали научную ориентацию критики. Требование «большей научности» казалось им, во всяком случае, безопасным, с другой стороны, под научной оснащённостью исторических дисциплин в ту пору подразумевался марксизм. Принцип «критика как наука» вновь был широко востребован в дискуссиях 70-х гг. Но М. Эпштейн резонно заметил тогда, что «преобладающая часть теоретических построений проводится у нас на материале той литературы, которая была уже известна Белинскому». Кроме того, путь специализации критике противопоказан: она лишается самого выигрышного качества – универсальности, она не готова опознать подлинно новое, перспективное. Далее, в 80-е, был поднят вопрос о специфике критики как самосознания общества, что соответствовало пафосу раскрепощения литературы, дефетишизации общественной мысли; в результате утвердилась установка на многофункциональную критику. Заметим, что ни Эйхенбаум, ни Тынянов, говоривший о «литературности» публицистики, не затронули вопрос об индивидуальном стиле критика. В советское время было забыто самое очевидное требование: критик должен быть творческой индивидуальностью.

Ряд рецензий Тынянова начала 20-х гг. был подходом к вопросу о журнале, читателе и критике: «“Петроград”. Литературный альманах, I», «“Литературная мысль”. Альманах II», «“Серапионовы братья”. Альманах I». Это обозрения современной неофициальной, т. е. немарксистской, журналистики. Обзорный характер имели и крупные статьи «Промежуток» и «Литературное сегодня». Портретами в миниатюре можно назвать статьи «Блок», «Брюсов», «О Хлебникове», «О Маяковском». В этих статьях критик прослеживает важную историческую закономерность – перемещение центра и периферии литературы, взаимодействие «литературного ряда» с социальным. После гражданской войны критик почувствовал приближение «прозоцентричного» периода, исчерпанность инерции раннего модернизма. Основное обобщение его таково: «У нас есть богатая культура стиха (неизмеримо более богатая, чем культура прозы); «У нас одна из величайших стиховых культур». Ситуация «промежутка» означала для него невострребованность, пусть временную, этой богатейшей культуры. Обзорные статьи «Литературное сегодня» (Русский современник. 1924. № 1) и «Промежуток» (Там

же. № 4) представляют собой анализ, в основе которого – теоретическое понятие мотивированной и немотивированной художественной системы. При этом он неизменно укрупнял момент борьбы, вытеснения, конкуренции жанров и стилей: «Когда говорят о “литературной традиции” или “преемственности”, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть, скорее, отправление, отталкивание от известной точки – борьба»; «Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба». Отталкивание, преодоление, пародийное преобразование – эти исходные понятия обозначили направление анализа в критических статьях Тынянова.

Он оспорил тривиальное понимание преемственности как родства по прямой линии («Державин роди Пушкина...»): «Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду; Пушкин сделал “большой формой” мелочь карамзинистов <...> Говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена». В этой акцентировке взрывного характера литературной эволюции чувствуется гаснущее мерцание авангарда. Ю. Тынянов хотел написать историю литературы изнутри «литературного ряда», но это свело бы ее к исторической поэтике, к смене «конструктивных факторов». В. Шкловский позднее так интерпретировал вклад Тынянова в теорию литературной эволюции: «Тынянов показывал нецеленаправленность искусства и присутствие истории в самом строении произведения, этим утверждая вечность художественного произведения. Эта вечность не вечность покоя. Для произведения нужен путь, как бы скат во времени, новое перемещение смысла событий. Многопланность художественного произведения принципиально поднята Тыняновым, это и сейчас не всегда понимают».

Административный разгон формальной школы не заставил Тынянова разоружиться, в отличие от Шкловского. Свидетельство тому – книга «Архаисты и новаторы», вышедшая в 1929 г. Правда, он изначально сочетал историю литературы с ее теорией, но доминируют в книге все-таки теоретико-литературные задачи. Понятия «материал», «конструктивный принцип» исследователь использовал и в критических статьях, разрабатывая основную проблему: изменение функции образов в культуре. Это неизбежно выводило суждения за пределы литературного ряда. Несмотря на механистическую терминологию, «художественная конструкция» понята как динамичная система. Новый *конструктивный*

фактор преобразует уже сложившуюся систему и в конце концов ведет к перестройке жанра. Обновленный жанр активизируется, начинает исполнять в искусстве эпохи ведущую роль, перемещаясь с «обочины» литературы в ее центр.

Главным конструктивным фактором, перестраивающим литературу эпохи, критик считал пародию, причем понимал это явление очень широко: «Пародией комедии будет трагедия». Обычно видят противоположную связь. По Тынянову, любое нововведение разрушает старую систему выразительных средств, создает элементы пародирования, и бессознательно начавшийся процесс смещения акцентов рано или поздно приведет к сознательной пародийной установке. Такова проблематика его поздних теоретических статей «О литературной эволюции» (1927) и «О пародии» (1929). Он внес функциональное начало, которого так недоставало первым выпускам сборника «Поэтика». Так, в учении о пародии он различал «пародическую форму» и «пародийную функцию», доказывал, что любой элемент художественной системы функционирует в «литературном ряду» (контексте), а «литературный ряд» существует во внелитературном – социально-бытовом. На взгляд Тынянова, архаисты, применяя уже устоявшиеся приемы к новому, малоизвестному жизненному материалу, неизбежно становятся эпигонами, новаторы же – всегда пародисты по отношению к предшествующему опыту. Вполне очевидно: это творческая программа самого Тынянова-прозаика. Пружиной литературной эволюции ученый-критик объявил явление пародирования и выделил далее три момента смещения акцентов: старое произведение – пародирование его (введение нового конструктивного фактора) – новое произведение. При этом почти всегда он прибегает к «обнажению приема», к некоторому экспериментальному преувеличению: «Достоевский использовал в “Селе Степанчикове” все средства словесной пародии. Пародируется самый словарь “Переписки”. “– О, не ставьте мне монумента! – кричал Фома, – не ставьте мне его”... Ср. у Гоголя: “Завещаю не ставить надо мною никакого памятника...”». <...> Словесная пародия сделана здесь необычайно просто: вместо русского “памятник” – иностранное “монумент”. На комическом эффекте иностранных слов, внедренных в текст, основан, как известно, макаронический стих...».

Первым среди формалистов Ю. Тынянов осмыслял переменчивость границ эстетически значимого в результате смещения доминирующего приема: жанровая динамика постепенно вбирает ту область, которая пока не считается художественно значимой, эстетически еще не узаконена. В статье «Литературный факт» критик сосредоточился на переме-

не функции текста в изменившихся условиях. То, что вчера еще не считалось «литературой» (письма, дневники, исповеди), воспринимается новым поколением как «литературный факт», то есть приобретает эстетическую ценность. Литература конкретной эпохи, по Тынянову, имеет «генеральную часть» и «периферию». Перемещение доминирующих («центральных») жанров на периферию и наоборот – периферийных в центр – закон литературной жизни. Так, по его наблюдению, Апухтин и Блок сделали жестокий романс искусством. Теория «литературного факта» учитывала перемену функции текста и тем самым выходила за границы «литературного ряда», нарушая основной запрет «спецификаторов» – требование рассуждать только о специфическом в искусстве. В статье «Алексей Максимович Горький» (1938) он говорит, явно преувеличивая, как расширился круг читателей в конце XIX в.: «Русские провинциальные города жили от рассказа до рассказа Горького. Вдруг стали читать и говорить о нем люди, ничего никогда не читавшие, а на окраинах учились грамоте, чтобы прочесть его. Литература переменялась, потому что переменялось ее значение, – новый читатель стал ждать немедленных и прямых ответов: как жить». Влияние «босаяцкой» беллетристики Горького здесь преувеличено ради пояснения основной посылки: формы времени – это запрос читателя.

В «Архаистах и новаторах», кроме историко-литературных статей, есть и собственно критические. В статье о Блоке, где впервые сформулировано теоретически важное понятие «лирический герой», Тынянов остается критиком, хотя бы в хронологических границах: «Блок – самая большая лирическая тема Блока». Отделив образ от реального человека, он резюмировал: «Этого лирического героя и оплакивает сейчас Россия». Мифотворчество символистов (в том числе и «себятворчество») заставило ученого-писателя отделить образ-мифологему от исторической реальности. Высказанное в статье «Блок» понимание «литературной личности» критик практически конкретизировал в суждениях о С. Есенине: «Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция – вот на что опирается Есенин. <...> Литературная, стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии. Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина. Это, конечно, сильно и нужно. Но это и опасно. Может произойти распад, разделение – литературная личность выпадет из стихов, будет жить помимо них, а покинутые стихи окажутся бедными» («Промежуток»).

Любопытно, что формалисты оценили отрицательно основу новейших романов – механистическую композицию. Тынянов написал почти

то же, что и Шкловский: «Возьмите “Петербург” Андрея Белого, разорвите главы, хорошенько перетасуйте их, вычеркните знаки препинания, оставьте как можно меньше людей, как можно больше образов и описаний – и в результате по этому кухонному рецепту может получиться Пильняк. <...> В этих глыбах слышно между кусками бормотание» («Литературное сегодня»). В резком отличии от общего критического хора, Тынянов оценил замятинский роман «Мы» как удачу: «Фантастика вышла убедительной. Это потому, что не Замятин шел к ней, а она к нему. Это стиль Замятина толкнул его на фантастику ... В утопию влился “роман” с ревностью, истерикой и героиней. <...> И все же “Мы” – это удача».

Разделить теоретико-литературный и литературно-критический подходы в статьях, скажем, о Блоке и Брюсове, как и во многих других, невозможно. Формальные эксперименты Брюсова заслужили похвальное отношение критика: «Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова». Непонимание критикой словесных экспериментов Хлебникова, «Лобачевского слова», поставлено в ряд классически «ошибочных» суждений: «Не только Ломоносов был бессмыслен (бессмыслица эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова». Здесь затронута проблема понимания, интерпретации, проблема огромного культурологического масштаба, но решить ее помешала имманентная трактовка механизма пародирования.

Замечательна в опыте Тынянова проверка теории собственной художественной практикой. Его поздние повести, особенно «Подпоручик Киже» и «Восковая персона», активно используют учение о пародии. Правда, некоторые критики оценили это как показатель иссушения фантазии, схематизм и рассудочность, Так, Г. Адамович язвительно заметил: «... тыняновский роман “Кюхля”, который за сто верст “воняет литературой”, – по тургеневскому выражению...». Этой оценке можно противопоставить более поздний отзыв В. Каверина: «В “Кюхле” был создан характер. Писатель и революционер, “пропавший без вести, уничтоженный, осмеянный понаслышке”, как писал Тынянов о Кюхельбекере в предисловии к собранию его сочинений, ожил перед нами во всей правде чувств, со всей трогательной чистоте своих надежд и стремлений»⁶. Исторiku важно знать и неожиданное тыняновское мнение о близости науки и литературы: «Оставшись историком литературы, я стал беллетристом ... Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим

местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы ... художественная литература отличается от истории не “выдумкой”, а большим, более близким и кровным пониманием людей и событий, большим волнением о них». Общий вывод Тынянов сделал уже явно не в духе формализма: «Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии».

Итак, в русском формализме поучительна попытка создания строго научной критики. Надо согласиться с мнением М. Бахтина и П. Медведева, авторов книги «Формальный метод в литературоведении»: «Литературная критика занимала у формалистов в первом периоде их развития огромное место. <...> Свои футуристические вкусы формалисты облекали в ученые формулы и этим вносили критику в науку...» (С. 190). Трудноразрешимым оказался вопрос об адресате формальной критики. Если Шкловский прямо обращался к читателю, то Эйхенбаум и Тынянов отвергли этот путь, привычный для социально ориентированной критики. Но совершенно очевидно, что «формалисты» отстаивали интересы определенного направления в литературе, близкого к авангарду, и при этом ссылались на авторитет науки. Теоретизирование опережало художественную практику в «формальной школе» еще более явно, чем в критике акмеистов. Ю. Тынянов, больше других сторонников формального метода связанный с художественной практикой, лучше чувствовал и сопротивление жизненного материала. В изначальную прямогу высказываний Шкловского он внес много оговорок и уточнений, размывающих схему ранних прокламаций. И, хотя критические статьи его появлялись спорадически, он сделал самый значительный вклад в *теорию критики*. Это и сделало формальный метод перспективным направлением, повлиявшим на европейский структурализм и Тартускую школу семиотики искусства.

Контрольные вопросы

1. Что связывало ранний формализм с футуризмом? Можно ли характеризовать позицию ОПОЯЗа как эстетизм и каковы причины перехода к «литературе факта» и доктрине «социального заказа»? Можно ли охарактеризовать эволюцию формальной школы как путь от авангарда к традиционализму?

2. Как называются основные книги Шкловского, Эйхенбаума и Тынянова, включающие критические статьи? Кто из них прошел наиболее заметную эволюцию? О каком направлении больше всего писали они?

3. Как понимал Шкловский язык: как средство изображения или предмет изображения? Какой смысл формалисты вкладывали в термины «материал», «прием», «автоматизация», «остранение», «обнажение приема», «конструктивный принцип»?

4. Как Вы поняли самоаттестацию Эйхенбаума: «мы – спецификаторы»? Что понимал Тынянов под «литературным рядом» и «литературным фактом»?

5. Кто из сторонников формальной школы создал теорию литературной эволюции и каковы ее основные положения? Как соотносятся в ней понятия «влияние», «заимствование», «пародийная установка»? Каковы основные темы статей Тынянова «Промежуток» и «Литературное сегодня»?

6. Удалось ли создать чисто морфологическую критику? В каких изданиях публиковали свои статьи «спецификаторы»? Какие жанровые формы предпочитали критики этой школы?

КРИТИКИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ

Революция оборвала литературный процесс, характерный для раннего модернизма (Серебряного века в России), но традиция эта в значительной мере продолжилась за пределами страны. Получив «ожоговый» опыт, философы и литераторы видели Россию в двойной перспективе: изнутри «русской идеи» и со стороны, учитывая европейское отношение к революционному процессу. Если в СССР к концу 20-х гг. эволюция сменилась инволюцией, упрощением культуры, ликвидацией самобытной философской традиции, то зарубежная публицистика завершала давние дискуссии и по-новому ставила коренные проблемы русской истории. В противоположность советским публицистам, отсчитывавшим новую эру от залпа «Авроры», беженцы и изгнанники оценили современную эпоху как катастрофическую на фоне большой истории. Многие из них утверждали, что к революции привело «гнилостное разложение» начала века и советская культура есть закономерное порождение упадка. Не веря в жизнеспособность культуры «с чистого листа», не связанной с национальным прошлым, некоторые эмигранты видели обреченность и «литературы изгнанников»: она могла быть самовыражением только одного или двух поколений, переживших катастрофу. Другие, не допуская долговечности красной диктатуры, старались донести русскую мысль до последующих поколений и создали своего рода *эпиграм* старой России, не хотевшей поверить, что национальная катастрофа необратима.

О русской зарубежной культуре к настоящему времени издано немало книг: Р. Гуль «Я унес Россию», П. Ковалевский «Зарубежная Россия: история и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека 1920–1970», М. Назаров «Миссия русской эмиграции», М. Раев «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939», выпущены многотомные издания «Литература русского зарубежья» и «Литературная энциклопедия русского зарубежья». Наилучшим образом довоенная литература русского зарубежья освещена в книге критика, издателя и историка литературы Глеба Струве «Русская

литература в изгнании»¹. Хорошо описана им журналистика эмиграции, которую он знал не со стороны: этому обобщению предшествовала серия его критических статей и рецензий. Г. Струве был и участником литературного процесса в эмиграции, и его хроникером. После революции лучшие критики, справедливо говорит исследователь, оказались за пределами России, так что в Советском Союзе создалась ситуация «литература в отсутствие критики». Публицисты не раз отмечали, что разъятие русской культуры ведет только к ее упадку, но никак не к росту.

К числу важнейших литературных дискуссий XX в. надо отнести споры о вкладе и перспективах русского литературного зарубежья. Статьи на эту тему стали появляться уже в начале 20-х гг., особенно в откликах на новые публикации виднейших писателей, а в середине 20-х гг. развернулась полемика о значении и будущем зарубежной русской литературы. В нее были вовлечены и писатели старшего поколения, и молодые, группировавшиеся вокруг журнала «Числа». Обсуждалась самая существенная проблема: возможность существования литературы в отрыве от национальной почвы и народного языка. Высказывались полярные оценки: 1) вся русская литература теперь в Европе, и столицей русской литературы стал Париж (З. Гиппиус, Б. Поплавский), 2) ничего существенно нового эмиграция не дала. Соответственно оценивалась и советская литература – как провинциальная (В. Набоков) или как единственно имеющая будущее, хотя и существующая в тяжелых условиях. Так, возражая Гиппиус, М. Слоним, редактор «Воли России», заявил, что ни одного значительного и долговечного сочинения в эмигрантской литературе не появилось и не может появиться в силу ее беспочвенности. Это мнение явно совпадало с горьковским отзывом об эмиграции, напечатанным в «Правде»: старшие исписались, а молодые ничего дать не могут, ибо России не знают. То же твердили и советские статьи о «белогвардейской» литературе как идейной реакции и художественной «мнимости».

Близки к этой оценке были *сменовеховцы*, признавшие закономерность поражения белого движения, ибо большевики, по их мнению, выразили определенные народные чаяния и потому нельзя бесконечно воевать со своим народом. Противоположный, правый, стан эмиграции готов был заключить союз с любыми антибольшевистскими силами. против крайне левого интернационализма выдвинул лозунги крайнего национализма. Так возникли объединения русских фашистов в Риге и Харбине. Монархисты также имели свои издания, чаще всего публиковались в газете «Возрождение». Срединное положение занимали «февралисты», сторонники демократической республики, их главным орга-

ном была газета «День» (редактор А. Керенский). Главный журнал русской эмиграции «Современные записки» создан был правыми социалистами-революционерами. Вскоре затем сформировался национальный центр; лидер его П. Б. Струве редактировал несколько изданий: «Русскую мысль», «Русские записки» и др. Словом, в эмиграцию были выброшены почти все партии и течения предреволюционной России, их объединило неприятие большевизма. Вплоть до появления третьей волны эмиграции дискуссия об итогах и смысле революции то затихала, то возобновлялась, итоги ее подводит время. Конечно, как культура без государства зарубежная Россия обречена была на ассимиляцию, на исчезновение: дети эмигрантов становились французами и американцами с русскими фамилиями, а внуки уже плохо знали язык дедов, который не был нужен им за пределами семейного обихода.

По-разному определяли полемисты само понятие «литература эмиграции». М. Цетлин, критик из «Современных записок», считал, что эмигрантскую литературу начинают те, кто дебютировал уже за пределами России, а такие как Мережковский, Шмелев, Бунин просто доживают и *дописывают* вне родины. Близок к этому мнению В. Ходасевич, утверждавший, что по-настоящему эмигрантское сознание не сложилось, нет нового художественного качества, – «гора книг, изданных за границей, не образует того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой». Даже признававшие эмиграцию единственным хранилищем русского слова предсказывали, что литература беженцев будет все менее русской по мировосприятию, станет *русскоязычной* европейской беллетристикой, что и подтвердил В. Набоков, «главное приобретение» русского зарубежья. Аргументированного опровержения этот довод не встретил.

«Додержаться», дождаться крушения большевистского режима – отсюда, из веры в его неминуемый конец, возникла мысль о *миссии*, т. е. послании, русской эмиграции (Бунин и др.). Она встретила возражение В. Ходасевича: эмигранты хвастливо переоценивают собственные заслуги, русской литературе в изгнании не хватает культурного сознания и самоорганизации. Как писал Ф. Степун, «религиозный фронт» разделил два стана, т. е. сложились две России – атеистическая («бесоодержимая») и мучимая христианская. Конечно, была и молившаяся подпольная Россия в Советском Союзе. Так три века назад разделились старообрядцы и новообрядцы, но источником нового раскола теперь стал марксизм – утопия, заместившая религию. И самым значительным вкладом антибольшевистской эмиграции в мировую культуру была русская религиозная философия. Несомненно, прав был Юрий Иваск: «са-

мое интересное, что дала эмигрантская литература, – это ее творческие комментарии к старой русской литературе»².

Эмигрантская публицистика, с ее мемориальной установкой, сыграла роль эпилога русского модернизма. Характерно, что в ней впервые утвердилось понятие «Серебряный век русской литературы». В 1933 г. появилась статья Н. Оцупа «Серебряный век русской поэзии», а вышедшая в 1962 г. книга С. Маковского «На парнасе Серебряного века» закрепила это словосочетание как устойчивый образ. Тем самым советская культура была отделена от предшествующей русской. Однако некоторые эмигранты (М. Цветаева, В. Вейдле) считали, что не было *двух литератур*, что разделение временно и будущее русской литературы – в их слиянии. Другие полагали, что «литература в изгнании» должна сосредоточиться на русской идее и быть последовательно антикоммунистической, а потому не может быть никакого диалога с большевиками. Бунин, Шмелев, И. Ильин полагали, что советская мысль не может ничего дать будущему. Третьи, среди них В. Ходасевич, видели оба литературных стана под знаком кризиса, нового средневековья, сгущающейся «ночи» культуры. Постепенно таяли надежды на победоносный поход против красных, и по-новому ставился вопрос о смысле эмиграции. Завет «Мы не в изгнании, мы в послании» обращали уже к далеким потомкам.

Марк Слоним

Видный деятель партии социалистов-революционеров, Марк Львович Слоним (1894–1976) эмигрировал рано – после подавления левозерского мятежа. В Праге при активном его участии был создан журнал «Воля России», в котором он был до конца его существования (до 1932 г.) редактором или соредактором и главным литературным обозревателем. Журнал печатал в первую очередь молодых литераторов, чем решительно отличался от большинства эмигрантских изданий, где господствовал дух академизма. Выше всех современных писателей Слоним ставил А. Ремизова и М. Цветаеву. Кроме того, «Воля России» раньше других эмигрантских журналов начала печатать советских писателей: Пастернака, Пильняка, Бабея, Асеева и др. модернистски ориентированных художников.

Считая участие Цветаевой в «Воле России» большой удачей, М. Слоним стал первым в эмиграции интерпретатором и популяризатором ее поэзии. Заметна даже зависимость его критических оценок от цветаевских. Как и она, редактор-критик скептически смотрел на эмиграцию и ждал художественных открытий только из советской России

Сознание старших писателей, утверждал он, – дореволюционное, и странно ждать от них нового слова. Пореволуционную действительность, по мнению критика, могли осмыслить только писатели, сложившиеся после Октября. С конца 20-х гг. М. Слоним руководил в Париже молодежной литературной группой «Кочевье».

По мнению Г. Струве, позиция журнала «Воля России» определилась тем, что Слоним эмигрантской словесности полностью предпочел советскую. В 1933 г. в Париже Слоним выпустил книгу «Портреты советских писателей», однако апологетики в прямом и точном смысле этого слова в ней не было. Позиция критика здесь совершенно очевидна: он считал, что литература, как и язык, творится народом и без него становится мнимостью, как и мертвый язык, она может привлечь «музейно» мыслящих специалистов, но жизнь из нее уходит безвозвратно.

В статье «Заметки об эмигрантской литературе» (Воля России. 1931. № 7/9) он разоблачает «иллюзию о величии и спасительном значении эмигрантской литературы», оценив эмигрантскую идеологию как мысль реакционную, исходящую из ложных предпосылок. Позиция М. Слонима оказалась самой левой в эмиграции; в согласии с большевиками он считал литературу эмиграции продолжением реакции, утверждал, что в ней нет «ни единого нового умственного или художественного течения, ни одной новой поэтической школы». Поэтому критик и начал с возражения старшим литераторам: «Когда Гиппиус звала – “оставайтесь эмигрантами” или когда Бунин писал: “мы – некий грозный знак миру и посильные борцы за божественные основы человеческого существования”, – то оба разумели прежде всего, что эмиграция спасает культуру. Средний читатель так привык к этому штампу, что всерьез считал каждого эмигрантского писателя “хранителем заветов” и охотно противопоставлял здешнее богатство и здоровье советскому худосочию». При этом критик преувеличивал, как и Цветаева, негативные стороны эмигрантской жизни, вызывая резкий отпор прозаиков: «...для Бунина или Куприна, Шмелева или Чирикова эмиграция, в смысле творческом, явилась лишь переменной местожительства». С исторической дистанции, оценки Слонима – аберрация близости, в дальнейшем он отошел от таких крайне негативных выводов: «...эмигрантской литературы как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, творящего свой стиль, создающего свои школы и направления, отличающегося формальным и идейным своеобразием, – такой литературы у нас нет» («Литературный дневник. О литературной критике в эмиграции», 1928). Самоуверенность эмигрантской литературной среды критик счел тупиковым: «Она не только не выполняет миссий, не только не спасает

культуру, но медленно умирает»; «мы оказались исключенными из бытия России, и в какой-то трагический момент прекратилось наше воздействие на жизнь родины и наше реальное соучастие в ней».

В сущности, это была сменовеховская позиция – эмиграция признана ошибкой. Литераторы-эмигранты, понятно, сразу уловили злорадство в тоне критика: он явно не сочувствовал участи беженцев. Тем не менее, при внешнем подходе к проблеме, при взгляде в какой-то мере стороннем, М. Слоним назвал опасности, которые поджидали эмигрантскую литературу, главным образом молодую: «Во-первых, эмигрантская литература физически и духовно отрезана от того процесса литературного развития, который худо ли, хорошо ли, но совершается в России; во-вторых, жизнь эмигрантского писателя протекает в условиях полной обособленности и отрыва от живой национальной среды. <...> То, что мы называем денационализацией эмиграции, есть прежде всего оскудение и истощение языка»³. Эту тенденцию он назвал смертельной для русской литературы, ибо «традиция русской литературы – почвенность».

Замечательно, что по существу дела выводы и аргументы Слонима никто так и не оспорил. Даже В. Ходасевич, может быть, самый сильный критик в эмиграции, тезису Слонима лишь противопоставил свое понимание *истоков кризиса* эмигрантской словесности: «М.Л. Слоним говорит, что литература эмиграции лишена новых идей потому, что она эмигрантская. Нет, она их лишена потому, что не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы» («Литература в изгнании»). Другие оппоненты лишь резко эмоционально высказывались о неприемлемости такой позиции, самоубийственной для эмиграции и почти смыкавшейся с большевистской. Так, в статье «Литературная Чека» (о напостовской критике) М. Слоним высказал сочувственное понимание положения А. Воронского. Сам он почти так же говорил о бесперспективности литературы без народа и государства, только в чуть более мягких тонах: «Вымирание стариков и постепенная денационализация молодежи – вот, собственно, то, что ожидает в ближайшем будущем эмигрантскую литературу». Конечно, не один Слоним смотрел пессимистически, многие видели эту печальную перспективу: «Мы умрем, а молодежь поделят Франция, Америка, Китай» (Арсений Несмелов).

Более конкретна и доказательна статья Слонима «Молодые писатели за рубежом» (Воля России. 1929. № 10/11), хотя ее он также начал с констатации негативного процесса: «эмигрантская литература едва ли

существует как некое органическое целое, обладающее внутренним ростом, способное к какому-либо движению». Призыв критика – «предохранить от гибели те немногие здоровые элементы», прежде всего молодых писателей, которых «старикки» не желают признавать. Но, как можно их сохранить, сам он не знал и констатировал только негативные явления: «Несчастье в том, что такой работы впрок эмигрантские писатели не производят; и если бы завтра предстояло им вернуться в Россию, то оказалось бы, что никаких новых идей, никаких новых слов они в изгнании не нашли». Сделав ставку на молодых, критик увидел в творчестве В. Набокова, Б. Поплавского, Ю. Фельзена как раз процесс «денационализации». Отсюда следовал безотрадный вывод: «В эмиграции раздается лебединая песня русского искусства начала 1900-х гг. Это либо реалистическое эпигонство, либо повторение напевов символистской школы...».

Статьи Слонима были поняты как намеренный вызов и получили немало чисто политических откликов. Скажем, совсем иначе спорили со статьей поэта Георгия Иванова «Без читателя» (Числа. 1931. № 5), тон которой еще мрачнее, так как для него литература беженцев, «бывшая когда-то пестрой, но пропущенная, как сквозь мясорубку, сквозь общий русский крах – и ставшая давно бесформенной массой», выражает далеко не лучшие качества России, в погоне за читателем становится мешанским развлекательным чтивом. Но в этой статье нет никаких идеологических претензий, слышна лишь усталость во всем разуверившегося человека. Самое примечательное в статье Г. Иванова – сожаление, что эта литература «старается быть похожей на “дорогого покойника” – эмигрантского читателя». Оценив его потребности как обывательские, поэт с удивлением констатировал: «Никакие Бенкендорфы и никакие Победоносцевы не могли, как ни старались, низвести русскую литературу до желанного уровня “семейного чтения” – а сколько было приложено старанья и какие испытанные применялись средства. Душили, но полузадушенная она твердила все то же преступное: “Хочу перевернуть мир”. Теперь, в условиях почти абстрактной свободы, сознательно, добровольно, “полным голосом” она говорит: “Хочу быть приложением к “Ниве”». Здесь не с чем было спорить: поэт говорил о всевластном духе рынка, о подстраивании некоторых писателей к конъюнктуре западного масскульта, что, по его убеждению, быстро разъест учительный и жертвенный дух русского слова.

Таким образом, писателям, «повторяющим самих себя», критик противопоставил молодых, живущих в невероятно трудных условиях, но пришедших в литературу не для «доживания», а с желанием сказать

небывалое: «нельзя требовать, чтобы миллионное население эмигрантской провинции выдвинуло такую молодежь, которая способна была бы сравняться с компактной многочисленной и исключительно подобранной группой писателей старшего поколения». Однако только они, молодые, по убеждению критика, способны преодолеть «печать литературного провинциализма и отсталости». Осветив творчество около двух десятков молодых литераторов, критик выделил из них Набокова и Газданова. Перспективность Сирина-Набокова критик понял уже по второму роману («Король, дама, валет»): «Сирин – несколько однообразный поэт, но очень неплохой прозаик. <...> Как это ни странно, зарубежные авторы охотнее прибегают к весьма опасному и чрезвычайно широко использованному жанру всяческих воспоминаний, чем к описанию того, что непосредственно преподносит им беженская жизнь ... Сирин в этом отношении совершил удачный почин».

Итак, в эмигрантской литературной жизни критик увидел только повторение пройденного, неспособность ответить на вызов революции, а потому все его раздумья обращены к молодежи: «Я не знаю, какова будет в дальнейшем судьба этих молодых сил, с трудом вырастающих под хмурыми эмигрантскими небесами, вдали от родной почвы, в ненормальной и противоестественной атмосфере рассеяния и беженства. Но я твердо убежден, что этой молодежи удастся во всяком случае выйти на волю из эмигрантского литературного музея и неподвижной академии». Положение это, при явном отвращении к академизму, не имело программных идей и было, в сущности, уходом от существа проблемы. Очевидно, Слоним надеялся на падение большевистского режима и воплощение эсеровской программы, антиреволюционную эмиграцию же считал «паузой». В 30-е гг., когда диалог с советскими литераторами стал невозможен, критик уже не печатал статей, «разоблачительных» для эмиграции. После войны, переселившись в Америку, Марк Слоним ушел в «академизм» и написал на английском языке ряд книг по истории русской литературы.

Дмитрий Святополк-Мирский

Даже на фоне множества искалеченных и трагических судеб пореволюционной эпохи это одна из самых впечатляющих фигур, чей путь отмечен переломом настроений и завершился жизненным крахом. Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939) принадлежал к роду Рюриковичей. Сын министра внутренних дел, участник Первой мировой и Гражданской войн, в эмиграции он оказался в 1920 г., поселился сначала в Греции, затем переехал в Англию. Филологическое образование,

владение европейскими языками, дореволюционные опыты в поэзии и критике позволили ему утвердиться в английской прессе. Он стал доцентом кафедры славянских литератур в лучшем университете Англии, опубликовал в итальянской, английской, французской и немецкой прессе несколько десятков статей о русской литературе и две книги на английском языке: «Современная русская литература. 1881–1925» (1926) и «История русской литературы с начальных времен до смерти Достоевского» (1927). Книги эти не раз переиздавались и в течение более полувека оставались лучшими пособиями на английском, краткие статьи русского критика включены в Британскую энциклопедию.

Первые опыты – в стихах и критике – Святополк-Мирский предпринял еще за десять лет до Октября, во время войны в Петрограде он сошелся с некоторыми акмеистами. Затем он заинтересовался футуризмом. Катастрофа Первой мировой войны и революции сначала усилила пессимистический взгляд на современность, но затем подстегнула его историко-софские размышления. В Англии он получил заказ написать биографию Ленина, погрузился в изучение марксизма, увлекся им настолько, что даже вступил в компартию Англии. Для человека из аристократической среды, остро пережившего национальную катастрофу, это был необъяснимый курбет. Но ему предшествовали мучительные раздумья о причинах революции и поражения Белой армии. Критик считал убедительным ленинское толкование смысла Первой мировой войны, а отношение к капитализму у него и раньше было негативное. Потомок старинного рода, увлекавшийся авангардистской поэзией, соглашался с тем, что государственный строй России, тащившейся «в обозе» у великих держав, должен был надломиться в предельном испытании мировой войны.

Святополк-Мирский считал, что революция дала новые импульсы *восточному* самосознанию русских. Пожив на Западе, он разделял мнение о неевропейской ориентации будущей русской культуры, думал, как и все евразийцы, об изживании крайностей большевизма, в которых сказались традиции полицейско-бюрократического огосударствления культуры. Еще в Англии критик пришел к выводу, что итоги революции определятся не утопическими проектами, а энергией русского народа, его историческим опытом («...революция, будучи сознательно особо резким утверждением европейского, оказалась идеальной для русских масс, борющихся против доминирования европеизированного и ренегатского высшего класса»). Шок революции, по мнению критика, расшевелил дремотное сознание русской интеллигенции; слово «катастрофа» исчезло из лексикона его статей, ибо революцию он понял как *вы-*

зов, на который глубинная Россия должна дать ответ. Он не хотел быть в одной компании с пребывавшими в летаргическом сне, стал выразителем интересов пореволюционной молодежи. С первых месяцев эмиграции критик присматривался к выступлениям сменовеховцев и евразийцев, считавших российскую катастрофу следствием «отрыва правящего слоя от народа и саморазложением этого строя» («Евразийство», 1926). Авторы сборника «Смена вех» (1921), в большинстве своем участники Белого движения, сходным образом пережившие крах России, обращались к эмигрантам: «Или признайте эту ненавистную вам Россию, или оставайтесь без России». Победу большевиков сменовеховцы объясняли их близостью к народу, а вину интеллигенции видели в конфликте с ним. Статьи Святополк-Мирского были самокритикой российской элиты, остатки русской аристократии сочли их декадентскими вывертами. В его обобщениях была недоступная им пронизательность: «Именно отсутствие Воли и Разума сделало нашу “бескровную” бездарной».

Святополк-Мирский сначала печатался в «Русской мысли», «Звене» и «Современных записках», но затем двери редакций этих изданий закрылись для него, и он помещал статьи в еженедельнике «Евразия», редактировал альманах «Версты». Критик пришел к выводу, что перед мировой войной русское искусство было на самых первых позициях в мире, что в современной западной литературе нет авторов, равных Блоку, Розанову, Ремизову, Шестову. Выше всех в пореволюционных литературных направлениях он ставил символизм, хотя со второй половины 20-х гг. порицал мистику и теософию. Лучшими выразителями предреволюционной атмосферы считал он Блока, Цветаеву и Ремизова. Волевые интонации, зазвучавшие в стихах Гумилева, Цветаевой и Пастернака, он истолковал как преодоление распада, знак приобретения новой веры. Одним из первых, еще в 20-е гг., критик из рода Рюриковичей искал признаки единства русской послереволюционной культуры: «мы не щепки в бурю, а клетки одного организма» («О консерватизме»).

Разбивая упорное предубеждение о невозможности большой поэзии в XX в. вне символизма, Д. Святополк-Мирский высоко оценил поэзию Бунина: «Хотя ни в коем случае значительность Бунина-поэта не может быть сравнима со значительностью Бунина-прозаика, он все же настоящий поэт, единственный значительный поэт не символист в эпоху символистов». Нынешние исследователи говорят о Бунине-поэте без «все же», без оговорок, и это связано с переоценкой Серебряного века. «Неразгаданным писателем» Бунин считался потому, что применяли несоответствующий подход, оценивали его как маргинальную фигуру в модернистском контексте. Одним из первых Святополк-Мирский высшим бал-

лом оценил лирику Пастернака в масштабе *всей* русской поэзии. Несомненно близость взглядов Цветаевой и Святополк-Мирского в понимании путей послереволюционной литературы: обязательна ее связь с национальной почвой, но при условии новаторской смелости, при многообразии творческих индивидуальностей. Как и Цветаева, которую именно он открыл как большого поэта, критик не хотел до конца вписываться ни в правый, ни в левый стан и стал жертвой этой роковой розни. Вернувшись на родину в 1931 г., он оказался ненужным ни тому, ни другому лагерю. Эпоха нэпа закончилась, начались процессы против старой интеллигенции. Критик надеялся на положительное влияние вернувшегося Горького, а тот первым делом опубликовал статью «Если враг не сдается, его уничтожают» – в поддержку расправы над инженерами, на которых свалили грехи советской экономики.

Будучи знатоком английской литературы, он опубликовал на Западе а затем и в Советском Союзе цикл обзорных статей, многие из них не утратили историко-литературной ценности по сей день: «Барокко и английская литература», «Свифт», «Смоллет и его место в истории европейского романа», «Шелли», «Поэзия Редьярда Киплинга», «Джеймс Джойс», «Из современной английской литературы (О Т. Элиоте)» и др. Он подчеркивал, что незнание критиками новейшего европейского искусства делает их работу кустарной и провинциальной. Статья «О современном состоянии русской поэзии» (1922) начата указанием на то, что в советской литературе есть «черты ценные и достойные внимания», тогда как эмигрантская критика «не находит в них ничего, кроме скучных мерзостей».

Большая статья «О нынешнем состоянии русской литературы» (Благонамеренный. 1926. № 1) – это цепь кратких литературных портретов, ведущая к обобщению: «Четверть века наша литература (одна ли литература?) готовила нас к смерти. После летаргии военных лет и бреда семнадцатого года мы вкусили смерти, – но не умерли. Что же, значит, живая собака лучше мертвого льва? И такие ли уж мы были львы? Или, раз ударившись о дно, всякий берег уже прекрасен?..». Выделенные им писатели – Пильняк, А. Толстой, Цветаева, Пастернак, «и если бы у нас была академия, никто не был бы более достоин войти в нее, чем Анна Ахматова, Евгений Замятин и Владислав Ходасевич...». Критик заканчивает с некоторым вызовом: «Я чувствую свою виновность перед блюстителями эмигрантской неприкосновенности: из стольких имен только одно совсем белое. Чтобы загладить такое неприятное впечатление, прибавлю, что зато в сфере политической мысли подлинное творчество проявили, со времени Революции, одни эмигранты – в лице

евразийцев». «Совсем белое» имя – это Алексей Толстой, тогда уже сменовеховец, в недалеком будущем «советский граф».

Не принимая идеологизированной критики, Святополк-Мирский объединил враждующие издания: «Подходить к литературе с политическими мерками, как подходят к ней “Русское время”, “Возрождение”, “Красная новь”, “Звезда” и Зинаида Николаевна Гиппиус, конечно, просто бессмысленно ... Этого совершенно не понимают шапроны нашей зарубежной невинности, готовые хвалить даже Арцыбашева, раз только он выругал Ленина, и ничему не желающие учиться у врагов». В 1929 г. в еженедельнике «Евразия» он резко отрицательно отозвался о всех публикациях журнала «Современные записки», чем вызвал ряд протестов и полемических выпадов. Критик-евразиец считал, что «ядро» журнала – старшие писатели – стоят на позиции «замораживания памяти», внимания же заслуживают его «периферийные» авторы - Ремизов, Цветаева, Шестов – и молодежь. Здесь были явные полемические перепалки. Так, по поводу книги Ходасевича «Державин», опубликованной в 29-м выпуске главного журнала русской эмиграции, он заметил: «Конечно, Ходасевич настоящий писатель, по уму и литературному умению превосходящий всех, представленных в этом номере сотрудников эмигрантского журнала. Но какая утонченная извращенность, граничащая с садизмом, нужна была, чтобы самому мертвому и “трупному” из всех когда-нибудь живших писателей выбрать своей жертвой насквозь живого и здорового Державина». Столпы эмиграции так же негативно отзывались о «Верстах» и «Евразии». Редакция «Современных записок» опубликовала специальное заявление: она «не может не видеть в отдельных высказываниях “Верст” того упадочно-примиренческого отношения к большевикам, идейную борьбу с которым наш журнал считает и своим литературным правом, и своим общественным долгом».

Наиболее удачно Святополк-Мирский писал о поэзии, причем стремился каждое новое явление понять в широком контексте. Его исторические обобщения не потеряли значения: «До 1908 года приблизительно шел подъем, затем мы вышли на плоскогорье, где и посейчас находимся <...> Вся проза нашего времени (кроме вещей совсем неприятельных и явно эпигонских) – проза поэтического происхождения. Такова самым явным образом проза Белого и Ремизова, но такова ведь и проза Бунина». Выделив доминирующую форму, критик дал беглый обзор лидировавших в ней Блока, А. Белого, Цветаевой, Маяковского, Пастернака, Клюева, Есенина, Ахматовой, М. Кузмина. Характеристики его отличаются большой емкостью: «Великая оригинальность Блока как поэта в том, что он довел до самого крайнего предела стремление поэтической

выразительности преодолеть логическую стихию слова и “предаться музыке”); «Клюев и есть последыш, упадочник этой культуры, в котором все религиозное содержание ушло в эстетическую, псевдомистическую романтику. <...> Клюев – поэт глубоко местный, продукт очень специальной, утонченной, упадочной и очень варварской культуры, вымытый к тому же в водах символизма и социализма». «Элегический хулиган» Есенин – «поэт женственный, пассивный», «лист, взвитый вихрем революции, не имеющий места, где укрыться». Об А. Белом критик отозвался сначала восхищенно, а затем иронически: «Нельзя не видеть в нем самых несомненных признаков гения. <...> Не то Хлестаков, не то Иезекииль».

С наибольшим воодушевлением («Такие стихи пьешь, как шампанское») критик говорит о Цветаевой, считая ее поэзию главным проявлением послереволюционных (но не контрреволюционных) настроений: «Она недостаточно оценена и мало известна широкой публике. Между тем она одна из самых пленительных и прекрасных личностей в современной нашей поэзии. Москвичка с головы до ног. Московская непосредственность, московская сердечность, московская (сказать ли) распушенность в каждом движении ее стиха». В Цветаевой критик увидел важнейшие черты национального образа мира, опередив всех истолкователей на много лет: «Это поэзия “душевная”, очень своевольная, капризная, бытовая и страшно живучая. Цветаеву очень трудно втиснуть в цепь поэтической традиции – она возникает не из предшествовавших ей поэтов, а как-то прямо из-под арбатской мостовой». Критик видел и негативную сторону ее таланта: «Марина Цветаева – талантливая, но безнадежно распушенная москвичка» («Русская лирика. Маленькая антология от Ломоносова до Пастернака»). Но то, что акмеисты оценивали только негативно, Святополк-Мирский сумел увидеть в позитивном свете: «Анархичность ее искусства выражается в чрезвычайной свободе и разнообразии форм и приемов, в глубоком равнодушии к канону и вкусу – она умеет писать так плохо, как, кажется, никто не писал; но, когда она удачлива, она создает вещи невыразимой прелести...»⁴.

Приспособиться к атмосфере сервиллизма и организованной травли в Советском Союзе критик не мог. Вернулся он не для карьеры, он хотел служить родине, влиять на сталинский курс, постепенно подменяя большевистскую идеологию евразийской. Вероятно, эта иллюзия и была мотивировкой его возвращения. Хотя он и преподавал в Институте красной профессуры, его представления о литературе коренным образом расходились с насаждавшимися в сталинское время. Веротерпимость, борьба за многоголосие литературы и внимание к художествен-

ной ценности сочинений стали причиной конфликта Святополка-Мирского с ортодоксальной советской критикой. Он не хотел противопоставлять «Россию Ленина» «России Лескова». Критик выступил с резким выпадом против Фадеева и других литературных комиссаров, чем и обрек себя на расправу в годы великого террора. Умер последний юрикович на Колыме, и перед смертью, по глухим сведениям, пересмотрел свои сменовеховские иллюзии. Изучение его наследия, национал-большевистских и евразийских устремлений находится еще в первоначальной стадии.

Федор Степун

Социолог и мастер философской публицистики Федор Августович Степун (1884 – 1965) до революции изучал философию в Германии, где и защитил в 1910 г. докторскую диссертацию по русской историософии; в предреволюционное время он выступал как театральный и литературный критик. Будучи социалистом-революционером, после высылки из СССР (в 1922 г.) он сотрудничал в правозсеровских журналах, в газете «Возрождение», преподавал в религиозно-философской академии, опубликовал философский роман «Николай Переслегин», встретивший прохладное отношение критики. В 30-е гг. как член редакции журнала «Новый град» был активным участником так называемого новгородского движения – разновидности христианского социализма. Основная тема его – русская культура, понимаемая как выражение национального менталитета («Большевизм и христианское существование», «Достоевский и Толстой: христианство и социальная революция»). В послевоенное время стал сотрудником американских русских изданий: «Нового журнала», «Опытов», «Воздушных путей».

В негативной оценке советской литературы, несопоставимой с до-революционной по художественному и философскому уровню, Степун придерживался соловьевского учения о всеединстве. В пору формирования главного журнала русской диаспоры «Современные записки» он, философ, создавший в Германии кафедру социологии, заведовал литературным отделом этого журнала. В опубликованном здесь цикле «Мысли о России» (20-е гг.) он настаивал: советская беллетристика – это отражение мнимости так называемой пролетарской культуры. Первым он отметил, что между большевистской властью и коренной Россией пролегал *религиозный фронт*: «Читая советских авторов, слепому нельзя не видеть, что в России борьба идет не между капитализмом и коммунизмом, а между Богом и дьяволом, причем в стане дьявола борется большевистский коммунизм, а в Божьем стане – вся страдающая Рос-

сия». Вместе с тем философ стал одним из немногих критиков русского зарубежья, пытавшихся беспристрастно сравнивать русское искусство по обе стороны границы. Его скепсис по отношению к литературе эмиграции раздражал многих литераторов и политиков: «россыпь писателей не делает еще литературы, литература жива только там, где писатели не рассыпаны, а собраны»; «в качестве России утверждается ее прошлое, эмигрировавшее на Запад; настоящего же в России пока нет, так как им завладели большевики». В конце жизни Степун заговорил о «бессилии европейского идеала демократического плюрализма, – который защищало Временное правительство, – справиться с проблемой восставшей против самой себя России». Вместе с тем, он писал и о невозможности сохранения русской культуры в «чисто мемориальной» позиции: «Помнить о прошлом эмиграции никто не в силах ни воспретить, ни помешать, но помнить его она как раз и не хочет – она хочет в нем жить»⁵.

На революцию Степун смотрел глазами социалиста-революционера: революция в России была неизбежна в создавшихся условиях, но чисто разрушительное направление она получила по вине большевиков. Статья «Советская и эмигрантская литература 20-х годов» вызвала бурные отклики, особенно – мысль об эфемерности и беспочвенности эмигрантской литературы: «Вместе с большевиками и, может быть, даже сильнее их, ненавидит она всю оставшуюся в России Россию – совпадая в этой ненависти с большевизмом. Причина этого скорбного совпадения в том, что эмигранты и большевики одинаково отрицают настоящую (как в смысле подлинной, так и в смысле сегодняшней) Россию; первые во имя своих воспоминаний о прошлом, а вторые во имя своих идей о будущем». Публицистам правого толка не нравился вывод философа о закономерности национального крушения, его призыв к покаянному осмыслению происшедшего. Картина же советской страны – гротескно-ироническая: «Россия сказала *нет* всему известному, *да* неизвестности и вдруг, сорвавшись с места со всем своим провинциальным захолустьем, со всем своим серым, мужицким царством, не то, как комета, ринулась в бесконечные просторы, не то, как горбуновская баня, встала на колеса и ...поперла. Ощущение России-кометы придает советской литературе характерный для нее звук фантастики; ощущение России-бани на колесах объясняет ее тяготение к анекдоту». Критик оттенял кричащие нелепости этой фантастической культуры, выявлял главные конфликты эпохи и на этой основе поставил диагноз духовной болезни родины: безбожие.

В советской литературе, посвященной Гражданской войне, Степун выше всего оценил натуралистически-копиистскую линию: «сфотогра-

фированный ужас – беспспорен и в своей беспспорности непобедим» Повышенную условность и стилевую эклектику ранней советской прозы Ф. Степун оценил резко негативно: «в ней господствует какой-то условный пейзаж, какая-то “земля дыбом”: черные провалы, воспаленные закатные глыбы, оползни и кручи, вихри и взмывы, “звездная сыпь”, “кресты окаменелых переулков” и “мушиный помет изб”». Эта одержимость духом искажения, революционным хмелем ведет, по мнению критика, к искажению человеческого облика, и в нем виден уже не образ и подобие Божие, а звериный и демонический оскал: «человеческие лица одновременно и по Гоголю, как жуткие рожи, и по Достоевскому, как идейные сгустки ... черти ли, люди ли, - кто их поймет». Неверием в либеральные веяния НЭП объясняется неприязненное отношение публициста из «Современных записок» к лучшему советскому критику, редактору либерального журнала А. Воронскому: «...советская литература неустанно твердит о том, что между Россией и большевистским коммунизмом идет смертный бой. Что все коммунистические смыслы жизни превращаются русской жизнью в бессмыслицы». Критик был убежден, что на выжженном поле может расти только чертополох, заглушающий культурные злаки. Среди новых писателей Степун выделил Л. Леонова за привкус «гётевщины и достоевщины» и резко возразил против истолкования его прозы Воронским: «Не подлежит ни малейшему сомнению, что если бы душу и талант Леонова отдать в починку А. Воронскому, то он окончательно загубил бы его»; «Творчество Леонова все, целиком – от большого смысла революции, от взрыва всех смыслов; критика же Воронского – от маленьких смыслов, от стремления удушить трагический смысл революции в глухом тупике коммунистического осмысления». Философ не ошибался в оценке бездуховности и мелкомасштабности даже либеральной советской критики: «Революция, как бы ее ни оценивать, во всяком случае, явление всемирное, а философские размышления ее коммунистических идеологов явны дышат узколобым провинциализмом».

Программный характер имела большая статья «Пореволюционное сознание и задачи эмигрантской литературы»: в ней предложена стратегия изживания беспочвенности и субъективизма, отказ от политических крайностей, пореволюционное сознание утверждалось как антибольшевистское и антифашистское: «в мире нет большей противоположности, чем противоположность религиозно-целостного сознания, к которому устремлены новоградцы, и тех высочайше утвержденных идеологических синтезов сектантски-партийного происхождения, что лежал как в основе большевистской государственности, так и всех иных форм

фашизма». Степун сам называл свои статьи «религиозной апологией свободы»: «величайшее искусство у всех народов всегда было не только художественным образом, но и религиозным символом, не только формой мировоззрения, но и рычагом мироустройства».

Как интерпретатор и обозреватель Ф. Степун придерживался установок целостной интерпретации, выявляя прежде всего характерные для эпохи крупные творческие индивидуальности и их окружение: «Никаких законов художественного творчества, конечно, не существует, но есть в нем типичное явление плеядности. Мы знаем плеяду пушкинских лириков, плеяду классиков, плеяду народников-разночинцев, плеяду символистов и т.д. Между этими плеядами всегда будет несколько одиноких, больших звезд и много звездной пыли, но характерного явления плеядности эти законные исключения все же не снимают и не обесмысливают». Интуитивизм и антиформализм критического метода Степуна связан с его заботой о судьбе национальной классики, ею объясняется и предсказание о вырождении литературы в эмиграции. Творческий путь художника Степун не отрывал от заблуждений и исканий народа («в нашу задачу вошли: защита России от большевизма, но и признание большевизма как русского начала и русской вины. <...> показать религиозно пустеющему Западу, что история все еще движется верой ... как природа не терпит пустоты, так и история не терпит безбожия»).

Справедливо полагая, что культура не создается «с чистого листа», и толкуя коммунизм как футуризм в политике, критик резюмировал: в коммуно-футуристическую «классификационную графу ни одного более или менее способного писателя, во всем объеме его творчества, вписать, конечно, нельзя». Пастернак, по его мнению, изначально не был подлинным футуристом, поскольку не проповедовал обрыв традиции. Критик похвалил поэта, «преодолевшего» футуризм: в том, что он «за десятилетия своего пребывания в Советской России сумел остаться жрецом этой мистерии и смог о своем служении сказать ... заключается его великая заслуга перед Россией и заслуга сохранившей его России – перед всем миром». Главной задачей будущего философ считал изживание большевистского наследия. Он отмечал нарастание духа несвободы и нетерпимости в советских условиях: «В послевоенной, а быть может, уже и предвоенной советской России она круче, чем в прежние годы, пригибается не к земле, а к бетонированному полу советской государственности. Анонимный социальный заказ прежней радикальной интеллигенции, искалечивший талант Горького, уже давно превратился

в подписанный коммунистической партией приказ советского правительства».

Степун – автор одной из лучших донныне статей о лирике Бунина, широкий философско-религиозный контекст привлек он для истолкования повести «Митина любовь», обобщающая статья «И.А. Бунин и русская литература» (Возрождение. 1951. № 13) – может быть, самое глубокое из всего, что написано о «последнем русском классике». Ей предшествовал ряд работ: «Литературные заметки. И.А. Бунин. По поводу “Митиной любви”» (1926), «Бунин» (1934 – в связи с награждением писателя Нобелевской премией), отзывы на книгу стихов (1929) и сборник «Божье древо» (1931). Ф. Степун отметил процесс «обмирщения» русской литературы и одновременно ее нарастающую эстетическую отгороженность от мира. В России литература «была одновременно и предпарламентом, и как бы церковью русской интеллигенции. Не в пример западной русская литература никогда не была искусством для искусства». Отход от этого состояния, по Степуну, был равен национальной измене и означал общее понижение уровня русской культуры. Критик высказал надежду на восстановление этого направления: «Самое значительное и в двадцатом веке было создано писателями, оставшимися верными русской традиции. Присматриваясь ближе к этой традиции, мы явно различаем в ней два стиля и две темы. Одна идет от Пушкина через Гоголя, Достоевского к Владимиру Соловьеву, Ремизову, Блоку и Белому, обрываясь в советской литературе ранними вещами (до “Вора” включительно) Леонида Леонова. Вторая тема идет от того же Пушкина через Тургенева, Гончарова, Толстого, отчасти Лескова к Эртелю, Чехову, Бунину, Куприну, Зайцеву, “честному” Алексею Толстому и к лучшим вещам Горького, в которых он не ощущается наследником Чернышевского и уязвленным Ницше марксистом».

Символизм критик истолковал как симптом приближающейся революции: гимн хаосу, одержимость «дионисийским хмелем», разрушение нажитой предками культуры. Одобрение философа вызывает несомненный факт, что Бунину эта стихия была чужда, писатель считал ее болезненным вывихом русской жизни. Степун присоединился к резким бунинским отзывам о литературе начала века: «история русской культуры двадцатого века, сорвавшаяся в “пролеткульт” и “диамат”», и всё «страшное омрачение русской культуры» начались с «жутких безвкусиц, что всевозможные интеллигентские “измы” натворили в русской литературе»; «Бунин же прошел мимо всех этих искушений с подлинно царственной свободой...». Одобрительно, в отличие И. Ильина и других критиков, Степун говорит о «бестиальности» бунинского изображения

любви: «До чего глубока погруженность Бунина-художника в стихию пола, до чего страстно ощущается им и правда пола, и его безответственность, т. е. его сверхчеловеческая святость ... подлинно космическая музыка пола».

Философ заметил, что «тайна бунинского дарования не в пророчестве (знаю, что у Бунина есть пророческие стихотворения), а в памяти, не в хляби, а в тверди ... в утверждении, лишенном притом всякого приукрашивания прошлого, всякого налета эмигрантской тоски по ней ... Россия, ее прошлое и гибель этого прошлого – не самая значительная тема Бунина». Критик отмечает обвинения Бунина в слабости интеллектуального начала и показывает метафизический уровень его произведений – «Жизнь Арсеньева» и поздние философские рассказы. При всем том, констатировал критик, Бунин не любит отвлеченное, книжное умствование. И в этом – подлинно русский склад ума, ибо «Европа последних десятилетий перешла в тот интеллектуалистический, науковерческий и технократический период истории, которому Россия Бунина была еще чужда». Для Степуна Бунин – надежда русской литературы на восстановление: «Среди живущих писателей Бунин – один из немногих, в творчестве и главным образом в языке которого наследственно жива древняя Россия».

Интересны портреты писателей в его мемуарах «Бывшее и несбывшееся». Верный своей манере показывать человека «в раме эпохи», критик дал блестящие образцы философского истолкования произведений в статьях о Вяч. Иванове, Блоке, Белом и Пастернаке. Поскольку философ к концу жизни разочаровался в «феврализме», будущее родины виделось ему почти бесконечной драмой. Когда перестанут «управлять массами путем насильнической лжи», тогда встанет проблема новой организации этой массы, отлученной от правосознания: «С трудом представляется превращение России, жившей пятьдесят лет под большевистским гнетом, в западноевропейскую парламентскую демократию». Нельзя делать ставку на то, чего нет в национальном опыте, да еще называть это будущим родины, «ибо настоящая Россия мыслима только как единство ее прошлого и будущего».

Владислав Ходасевич

Наследие Ходасевича-прозаика следует рассматривать, в первую очередь, в контексте писательской критики, без его статей литературная борьба в эмиграции не может быть понята. В качестве критика и историка литературы Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939) выступил в середине 1900-х гг. и еще до эмиграции опубликовал две про-

заические книжки: «Статьи о русской поэзии» (Пг., 1922) и «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Пг., 1924). От второй книги, вышедшей уже после его отъезда, Ходасевич отказался и в конце жизни выпустил улучшенный вариант ее – «О Пушкине» (Берлин, 1937). Поэт жил сначала в Берлине, редактировал журнал Горького «Беседа», затем в Праге, в Италии (с Горьким) и наконец во Франции. Здесь редакция газеты «Дни» пригласила его заведовать литературным отделом, но в этом издании «февралистов» поэт-критик работал недолго. Вскоре он стал желанным автором для «Современных записок» и литературным обозревателем газеты «Возрождение», оговорив особые условия в этом неблизком ему органе правого крыла эмиграции.

Историко-литературный сборник «Статьи о русской поэзии» написан не без влияния гумилевских «Писем о русской поэзии»: автор явно хочет преодолеть традиции субъективистской, импрессионистической критики. Так, размышляя о Пушкине, он пишет: «В каждом художественном произведении находим ряд заданий, поставленных себе автором. Задания эти бывают различного порядка: философского, психологического, описательного и т. д. – до заданий чисто формальных включительно». Рационализм и опора на риторическую нормативность указывают, что как теоретик Ходасевич зависел от акмеистского понимания поэтики. Еще в отклике 1906 г. на «Книгу отражений» И. Анненского он отмечал, что для сборника обязательна «общая мысль», теоретические предпосылки рассуждений. В мире Пушкина он искал внутренние законы художественного слова. Его интерес к поэтам допушкинской эпохи – Державину, Ростопчиной, Богдановичу – говорит о неизжитом акмеистском вкусе. Книга о Державине (1931) подтверждает это предположение: «золотым веком» для критика были Просвещение эпохи Екатерины II и высшее выражение ее – Державин, «один из величайших поэтов русских»).

Вехами пути критика были статьи «Первый шаг Пушкина» (1914), «Петербургские повести Пушкина» (1915), «О “Гаврилади”» (1916), «Державин (К столетию со дня смерти)» (1916), «Колелемый треножник» (1921), «Глуповатость поэзии» (1927), «О Тютчеве» (1928), «О Чехове» (1929), «О пушкинизме» (1932). Суждения о предшественниках Ходасевич всегда соотносил с современностью, прослеживая связи хотя бы в подтексте. Так, говоря о графине Ростопчиной, снискавшей поначалу славу, а потом забытой, он явно подразумевает современную женскую лирику: «погруженная в свои “женские” и поэтические дела, слишком часто их смешивая, она не замечала того движения, которое совершалось в русском обществе». Бросается в глаза отпор критика сто-

ронникам архаизирующего академизма, которые «придавили могильным камнем» живое слово, ибо «не время Державина *отразилось* в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, *создали* это время». Еще до революции, рассуждая о Державине, критик отмечал отход от классического направления в литературе: «Если бы ныне, в сотую годовщину смерти своей, он воскрес и явился среди нас, – как бы он рассердился...». Отсюда требование обязательного духовного союза читателя и критика, отсутствие же его делает критику делом необязательным и свидетельствует о разложении русской культуры, центром которой было высокое понимание литературы.

Статья «Колеблемый треножник» – размышление о сломе традиции, о разрыве в культуре: классическая русская культура «резко отодвинулась», «новые люди» не слышат Пушкина и возводят этот отрыв, эту бедность себе в заслугу («многое из того, что видели и любили мы, они уже не увидят», Пушкин отодвинется «в дым столетий»). Критик подводит к вопросу, возможна ли русская культура без Пушкина: «Прежняя Россия, а тем самым Россия пушкинская, сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий»; «многое в Пушкине почти не понятно иным молодым поэтам», «как бы ни напрягали мы силы для сохранения культуры, ей предстоит полоса временного упадка и помрачения». Суждения эти вызваны были пролеткультовским вандализмом, футуристскими выкриками об «устарелости» Пушкина: «или толпа плюет на алтарь поэта, то есть его оскорбляет и ненавидит, – или колеблет треножник его “в детской резвости”...». Ходасевич здесь последовал за стихами и предсмертной речью Блока о Пушкине: «мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой», «мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке». В этой статье, одной из самых глубоких в его наследии, поэт-критик высказал стоическое понимание истории: «...надвигается нечто жуткое, от чего, может быть, хочется спрятаться ... История вообще неуютна»⁶.

Стихи сборника «Путем зерна» и письма той поры убеждают, что поначалу Ходасевич не воспринимал октябрьский переворот как катастрофу, верил в очищение и преображение страны. Но в эмиграции этот мотив, «миссия зерна» постепенно таяли. В жизни, в бытовом поведении поэт был неконтактной, неуживчивой натурой и довольно быстро вооружил против себя многих литераторов-эмигрантов. Его хвалили А. Белый и В. Иванов, а также крупнейшие постсимволисты М. Цветаева и В. Набоков, и с неприязнью говорили о нем Мережковские, Г. Ива-

нов и др. Хорошо известна его конфронтация с кругом Г. Адамовича: он отверг эстетизм «парижской ноты» и журнала «Числа». О длительной полемике Ходасевича и Адамовича Глеб Струве писал как об одном из главных событий в литературной среде довоенной эмиграции. Далекими для него были и Горький, в доме которого он прожил несколько лет, и эсеры, соредакторы «Современных записок». Один из них, М. Вишняк, писал в своих мемуарах: «Ходасевич от природы был существом недостаточно социальным: в нем было что-то от “человека из подполья”. Он не без удовольствия высмеивал всякую общественность». На внутреннюю борьбу эмигрантских течений он смотрел как на «войну в мышеловке», скептически отзывался о перспективах эмигрантской России. Положение писателя-эмигранта, лишённого читателя и родины, он считал противоестественным, здесь – начало его драмы: «Вот если бы я мог прекратить ужасающую профессию эмигрантского писателя, я бы опять стал человеком».

Критиком Ходасевич стал, когда поэзия в эмиграции иссякала, и в этом нашел выражение не только европейский, но и глобальный процесс. Ходасевич-поэт развивался в сторону экзистенциалистского миропонимания, с его мотивом тихого абсурдного бунта в абсурдном мире. В основе его лирики – романтический вызов, Ходасевич не смирился с бессмысленностью жизни, но и на открытый бунт его герой не способен: для этого нужна энергия веры, хотя бы и негативной. Источник вдохновенья для него – не «крылья души», не божественный образ человека, а мерцание запредельного (гностицистский мотив), показывающее несовершенство этого мира. Драма Ходасевича – исчезновение предмета вдохновенья, углубляющаяся «безмузыкальность» мира. В иронии Ходасевича теперь видят предвращение постмодернизма. Там, где традиция указывала на возвышенное, на божественную тайну, у Ходасевича – ирония: «...О, лет снежинок, / Остановись, / Преобразишь, / Смоленский рынок!».

Главный оппонент его, Г. Адамович, противопоставил две грани таланта Ходасевича: «Русская критика никогда не была на высоте русского творчества. У Ходасевича критика между прочим...». В судьбе Ходасевича современники видели наступление эпохи «прозоцентризма» после Серебряного века: оскудение поэзии и замещение ее прозаическим словом. Этот конфликт признавал и сам Ходасевич («Ниже нуля»). В. Вейдле, во многом единомышленник Ходасевича, писал о его критике: «Ходасевич остался поэтом, когда поэзия его умолкла». Причина этого умолкания – вопрос особой сложности. Нельзя не вспомнить блоковский высказывание о «падающей иронии гибели», если мы хотим

понять скрытый сюжет творческого пути Ходасевича. Его ирония, уже не романтическая, становилась всеохватной. Некоторые эмигранты увидели в молчании поэта победу рационально-критического ума и на этом основании отнесли Ходасевича к типу Сальери. Так, Георгий Иванов в статье «В защиту Ходасевича» (1928), далеко не апологетической по тону, писал: «Но можно быть первоклассным мастером и оставаться второстепенным поэтом. <...> Да, “Ходасевичем” можно “стать”. Трудно, чрезвычайно трудно, но можно». Это заявление подразумевает спор с афоризмом: «Поэтами рождаются, ораторами становятся». Стать Тютчевым или Блоком нельзя, а вот уровня Брюсова и Ходасевича, по мнению Г. Иванова, можно достичь сознательным усилием. Но никто не сомневался в том, что проза самого Ходасевича была «образцом ума, вкуса, мастерства, редким и замечательным явлением в русской литературе» (Г. Иванов).

Показательно его отношение к Бунину. Вслед за Брюсовым критик подчеркивал, что Бунин равнодушен к формальным исканиям, «как бы отвел форму в тыл, затушевал ее, лишив самостоятельной жизни и доведя ее попросту до крайности»; «Бунин, так сказать, отводит ей совещательную роль, тогда как символисты уравнивали ее в правах с содержанием» («О поэзии Бунина»). Хотя сам Ходасевич-поэт был противником формализма, в лирике Бунина он видел явный архаизм. В споре неоромантиков и неоклассиков об одержимости стихией звука Ходасевич принял сторону символистов, хотя отнюдь не был натурой дионисийской и не был склонен к поэтизации хаоса. От высоко ценимых им Блока и Цветаевой его отличает ироническое отношение к истории. В сравнении с этими поэтами он выглядит литератором менее цельного сознания и менее яркого темперамента. Аристократичная по духу теория искусства как игры, которую открыто поддерживал высоко оцененный им Набоков, хотя и встречала у Ходасевича понимание, все-таки казалась ему крайностью. Он искал «золотой середины», гармонии, видел, что сторонники этой доктрины (в их числе и Набоков-Сирий) не признают в жизни трагического начала. Совсем иное дело – механистическое понимание искусства как приема.

В понимании творческой природы критики Ходасевичу ближе всего Цветаева, только он больше внимания уделял литературной среде, колориту эпохи, тогда как Цветаева – «поэт без истории». Отождествление дела поэта и критика («читать критику стоит единственно ради личности критика») – отправной пункт его рассуждений: «Поэт, пользуясь явлениями действительности как материалом, создает из них новый собственный мир. Так и критик делает то же самое, лишь иными прие-

мами, и творит свой мир, пользуясь как сырым материалом явлениями мира поэтического. И как цель поэтического творчества – вскрыть правду о мире, показав его в новом виде, так цель критика – вскрыть правду о поэзии, посмотрев на нее с новой точки зрения». Статьи Ходасевича тяготеют к циклизации не на тематической, а скорее на мотивной основе. Единство статей Цветаевой иного, лирико-исповедального, характера, Ходасевич в сравнении с нею выглядит более объективным аналитиком. Борьба с мертвящими канонами, с академизмом и предпочтение раскованности – таковы устремления поэта и критика. В числе первых он оценил Набокова и Цветаеву, но в центре его внимания – «пушкинская академия», надежда на золотой запас классики. Его эстетическую программу следует характеризовать как модернистскую – расширение художественного опыта, но не за счет отвержения предшественников, а в творческом состязании с ними.

Высшим явлением современного искусства и точкой отсчета в образах новейшей литературы для него был символизм. Подобно старшим поэтам-неоромантикам, он не отделял творческую биографию от бытовой, но смотрел на этот путь, как на утопию, исчерпавшую свой потенциал: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом ... это был ряд попыток, порой истинно героических, найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино. Мы знаем теперь, что гений такой не явился, формула не была открыта. Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недоовлотилось...».

Критика Ходасевич понимал как творческую личность, а не как аналитика, обеспокоенного математически объективной истиной, как понимали дело формалисты. Формализм поэт-критик оценил как подмену цели творчества его средствами. Однако безразличным к формальным поискам он не остался, его очень интересовала эволюция стилей – средств выразительности. Не приняв формализм, он, тем не менее, одобрительно констатировал «обнажение приема» в прозе Набокова. В статье «Памяти Гоголя» (1934) он определил индивидуальный стиль как «результат взаимодействия приемов изобразительных с приемами языковыми». Начата эта статья в тоне, близком формалистам: «Эволюция литературы, как всякого другого искусства, есть эволюция стилей, то есть приемов. Что же такое прием? Какова его цель? Прием есть

средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную ... Прием не есть цель и не есть импульс творчества. Но поскольку творчество осуществляется не иначе как через него и даже в нем самом, он становится уже не только формой, в которой отливается содержание, но и самим содержанием». Тем самым критик отмежевался от одностороннего подхода, ибо главное для него – содержательная сторона искусства, мироощущение автора: «Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем самом. Прием выражает и изобличает художника, как лицо выражает и изобличает человека ... Поэтому мастер далеко не свободен в выборе приемов». Последнее замечание осталось не разъясненным. Очевидно, здесь, в противовес авангарду, осталась некоторая дань акмеизму, уважение к традиции.

Позицию свою критик пояснил в статье «О формализме и формалистах» (Возрождение. 1927. 10 марта.). Он хорошо видел логику смены эстетических школ. Формализм был антитезой романтическому культу гения и внеэстетическому утилитаризму просветителей разных мастей: «Художник оценивался смотря по тому, как относится он к “гуманным идеям” и твердо ли верует, что “погибнет Ваал”. Формальное мастерство в лучшем случае прощалось как невинное, но ненужное украшение. Чаще всего оно презиралось». Отказ от такой эстетики был благом, но дальше, говорит он, процесс получил противоположное направление: «Форма, раскрепощенная символистами, переросла нормальные размеры в писаниях футуристов <...> Старое, еще писаревское, отсечение формы от содержания восстанавливается в правах, с тою разницей, что теперь величиною, не стоящей внимания, объявляется содержание, как ранее объявлялась форма. Формализм есть писаревщина наизнанку». Далее поэт возразил главному теоретику и практику формализма Виктору Шкловскому: «В русскую литературу явился Шкловский со стороны, без уважения к ней, без познаний, единственно – с непочатым запасом сил и с желанием сказать “свое слово”. <...> Шкловский “жаждет переворотов” в русской литературе, ибо он в ней новый человек, раг-вену. Что ему русская литература? Ни ее самой, ни ее идей он не уважает, потому что не привык уважать идеи, а в особенности – в них разбираться». Здесь Ходасевич, пожалуй, даже подыгрывает читателям правой газеты: «вызывающее презрение к человеческой личности ... глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. “Искусство есть прием”. Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: “религия – опиум для народа” и “человек произошел от обезьяны”». Однако критик различал оттенки формалистического подхода к литера-

туре: одно дело – желание филологов занять нейтральную нишу, укрыться от оголтелой пропаганды, и совсем другое – стремление вытеснить и выхолостить дух русской литературы, усилия тех, «кто вместе с большевиками имеет ту или иную причину ненавидеть весь смысл и духовный склад русской литературы. Они быстро поняли, что игнорация содержания, замалчивание и отстранение “темы” – отличный способ для планомерного искоренения этого духа из народной памяти». Таким образом, в формализме критик выявил три тенденции: желание уйти от идеологических опасностей современных конфликтов (1), деперсонализацию, или «овеществление», искусства, превращение его в специальное, инженерно-механистическое, занятие (2) и, самое опасное, подмену национального образа мира, искоренение русской традиции (3).

Эта тема продолжена в статье 1927 г. «Декольтированная лошадь», посвященной главным образом Маяковскому: «Лошадиной поступью прошел он по русской литературе – и ныне, сдается мне, стоит уже при конце своего пути. Пятнадцать лет – лошадиный век». Прогноз Ходасевича через три года подтвердился. Критик возражает не против приемов и стилистического вульгаризма, не против эпатирующих выпадов или культа самозванного гения, отталкивает его подмена целей творчества: «Грубость и плоскость могут быть темами поэзии, но не ее внутренними возбудителями. Поэт может изображать пошлость, но он не может становиться глашатаем пошлости. Несчастье Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва – нечаянным, потом – сознательным». Попутно критик дал свое видение движения футуристов от протеста к служению новой власти. Ходасевич повторил во многом здесь высказывания Бунина о футуризме как инволюции модернизма от вызова, «хулиганства» к воспеванию насилия. Как к гению с обратным знаком, к разрушительной вершине относится к Маяковскому и Ходасевич: «Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: лошадиным, скотским, “простым, как мычание”. На место кретина стал хам. И хам стал “голосом масс” ... Но забавно и поучительно наблюдать, как погромщик беззащитных превращается в защитника сильных; “революционер” – в благонамеренного охранителя изповских устоев; недавний динамитчик – в сторожа при лабазе...». «Декольтированная лошадь» – самая антисоветская статья Ходасевича, пафос ее – разоблачение моральной основы советской классики: «Какой путь: из громил – в базарные зазывалы!.. Некогда певец хама протестующего, он стал певцом хама благополучного: певцом его радостей и печалей, охранителем его благ и целителем недугов». Эта сторона стихов Маяковского до сих пор исследователями не замечена: Маяковский

выразил взгляд новой элиты, мироощущение послереволюционного правящего класса («Я знаю – Вас ценит и власть, и партия, Вам дали бы все – от любви до квартир»), «комчванство» – смесь агрессивного невежества и самодовольного цинизма.

Как и Блок, Ходасевич был противником концепции художника-специалиста: сложное миропонимание может быть вытеснено узко специальным. Если романтизм XX в. понимать, вслед за Бердяевым, как реакцию природно-органического начала культуры на засилье техники, то зрелый Ходасевич предстанет романтиком, сторонником ретроспективной утопии. Расставание с нею и было драмой его жизни. Центр тяжести для поэта-критика – в человеке, для формалистов же – в сделанном, в материальной стороне произведенного. Одновременно с гуманистами Запада (Ортега-и-Гассет, Г. Гессе и др.) Ходасевич писал о перерождении западной цивилизации, о дегуманизации современного искусства. Он ждал, что ожог революции обратит литературу к человеку, но убеждался в обратном («Ниже нуля», «О горгуловщине»). Постепенно он осознал, что поэзия не нужна в западном мире, остается невостребованной европейским обывателем.

Рассуждая о новейшей поэзии, критик раньше всех упомянул Цветаеву: «Из современных поэтов Марина Цветаева – самая “неуспокоенная”, вечно меняющаяся, непрестанно ищущая новизны: черта прекрасная, свидетельствующая о неизменной живучести, о напряженности творчества ... Эмоциональный напор у Цветаевой так силен и обилен, что автор словно едва послеваает за течением этого лирического потока. ...». Далее Ходасевич оттенил то принципиально новое, внесенное модернизмом, что нашло в ее поэзии завершение: «Поэтика прошлого века не допускала одержимости словом; напротив, требовала власти над ним. Поэтика современная, доходящая порой до признания крайнего словесного автономизма и, во всяком случае, значительно ослабившая узлы, сдерживавшие “словесную стихию”, дает Цветаевой возможности, не существовавшие для Ростопчиной. Причитания, бормотанье, лепетанье, полуразумная, полубредовая запись лирического мгновенья, закрепленная на бумаге, приобретает сомнительные, но явочным порядком осуществляемые права». Сравнив Пастернака и Цветаеву, поэт-критик расставил акценты в полную противоположность Адамовичу: «Она гораздо одареннее Пастернака, непринужденней его – вдохновенней. Наконец и по смыслу – ее бормотанья глубже, значительней. Читая Цветаеву, слишком часто досадуешь: зачем это сказано так темно, зачем то – не развито, другое не оформлено до конца. Читая Пастернака, за него по человечеству радуешься: слава Богу, что все это так темно: если

словесный туман Пастернака развеять – станет видно, что за туманом ничего или никого нет. За темнотою Цветаевой – есть ... Но Цветаева возлагает на читателя не непосильный, а принципиально невозлагаемый труд – расшифровывать словесную темноту, фильтровать звук, восстанавливать и угадывать ненайденную автором гармонию между замыслом и осуществлением. Нельзя сказать, чтобы читатель Цветаевой не был вознагражден за свой труд» («После России», 1928). Доброжелательный отзыв критика не сделал Цветаеву «своей» в эмигрантской среде: даже ценившие ее дар смотрели на нее как на «полубольшевичку». К тому же Ходасевич сильно подорвал свои «кредиты» неверием в будущее эмиграции.

В 1931 г. он напечатал в газете «Возрождение» статью «Литература и власть в советской России», а в статье «Литература в изгнании» (1933) продолжил раздумье о положении литературы в современном мире: «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям. <...> Зарубежная литература находится на ущербе, который ею самою переживаетея все мучительней». Ходасевич не разделял мнение, что литература не может существовать в отрыве от языка народа. Начав с возражения М. Слониму, критик постепенно сблизился с его скептической позицией. Смысл названия статьи и ее пафос – возражение против тезиса о «миссии русской эмиграции»: мы – только изгнанники. Причины вырождения зарубежной русской литературы он видел в другом, в противоположном: «Я позволю себе выдвинуть несколько иное положение: если русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской, может быть, даже вообще не эмигрантской <...> Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества – нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родину там, где лучше». Это мнение обидело многих: Ходасевич назвал всю эмиграцию «толпой беженцев», покинувших родину в поисках житейских удобств.

Вывод критика поставил под сомнение сам смысл существования литературной эмиграции: «казалось бы, сопряженные общностью своего горя и своего подвига, они неминуемо, автоматически должны были если не создать “эмигрантскую школу” русской литературы, то хотя бы выработать некий стиль, на котором лежал бы отпечаток совместно и не напрасно прожитых лет...». По Ходасевичу, эмигрантской литературе не хватило трагедийного самосознания, новых идей. Эмигранты не

стали субэтносом, отделенным от метрополии по религиозному признаку, они хотят лишь законсервировать былое, и в собственно художественном смысле, как новое искусство, «эмигрантская литература не существует вовсе». Критик вскрыл основную коллизию литературной жизни изгнанников. В «мемориальной фазе» русской культуры критика ставила почти единственной целью сохранение классической традиции, но без развития искусство превращается в свою противоположность. Господствующее охранительное настроение отвергает новое слово, предлагаемое молодыми писателями. Опасности денационализации Ходасевич не придавал значения. Отношение некоторых критиков (Бунина, Г. Иванова, М. Осоргина, М. Цетлина) к Набокову как к европейцу, пишущему на русском языке, Ходасевич игнорировал, никак не ответил на это замечание.

Ходасевич согласен с мыслью старших писателей, Гиппиус и Бунина, о миссии эмиграции, однако он заявил, что миссию эту литература в изгнании не выполняет; в подвалах и мансардах Парижа русские беженцы пишут по инерции, как будто не было катастрофы: «Казалось, писатели перенесли свои столы с Арбата в Отей, чудесным образом не сдвинув с места ни одного карандаша, и уселись писать как ни в чем не бывало». Поскольку эмигрантам не хватило самосознания (не осознали себя народом-изгнанником), они оказались просто беженцами. На языке современной этнологии это можно выразить так: эмигрантская литература не справилась с исходной задачей – быть самосознанием *субэтноса* русского народа, отделившегося не столько по социальному признаку, сколько по религиозному. Правда, религиозная сторона культуры Ходасевича мало интересовала. С его точки зрения, качество жизни, общекультурный фронт разделил красную и белую Россию. Но, видя, что культурного прорыва не произошло, критик заканчивал пессимистически: «По-видимому, эмигрантская литература, какова бы она ни была, со всеми ее достоинствами и недостатками, со своей силой творить отдельные вещи и с бессилием образовать нечто целостное, в конечном счете оказалась все же не по плечу эмигрантской массе». Несмотря на внешне бесстрастный тон, статья была резко полемичной по смыслу: есть «гора книг», но нет литературного движения. Из этого следовал вывод, что русская революция обнажила не внешнее, а глубочайшее внутреннее неблагополучие русской культуры, утрату смысла и внутренних импульсов развития: «Судьба русских писателей – гибнуть».

Цикл мемуарных очерков «Некрополь», вышедший в свет уже после смерти Ходасевича, многими современниками был оценен как вершинное явление в этом жанре. В своих мемуарных очерках Ходасевич по-

вторяет путь А. Белого: это шаржированные портреты на документальной основе, но вместе с тем и анализ поэтического мира художника в связи с литературной ситуацией. Во взгляде на Брюсова Ходасевич во многом поддержал неприязнь Цветаевой к организатору, литературному деятелю: «Он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, объединял и разъединял, мирил и ссорил. Управляя многими явными и тайными нитями, чувствовал он себя капитаном некоего литературного корабля и дело свое делал с великой бдительностью. К властвованию, кроме природной склонности, толкало его и сознание ответственности за судьбу судна». Ирония его безжалостна, хотя творчески Брюсов был ему близок, в отличие от Цветаевой.

В статье «Гумилев и Блок» (1931) критик попытался объяснить глубокую взаимную неприязнь поэтов, в один год ушедших из жизни, но по разным причинам. Композиционно статья представляет собой контрастную параллель: «Пожалуй, трудно представить себе двух людей, более различных между собою, чем были они ... Блок, порой бунтовавший против символизма, был одним из чистейших символистов. Гумилев, до конца жизни не вышедший из-под влияния Брюсова, воображал себя глубоким, последовательным врагом символизма. Блок был мистик, поклонник Прекрасной Дамы – и писал кощунственные стихи не только о ней. Гумилев не забывал креститься на все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревавших о том, что такое религия. Для Блока его поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности».

Формальные наклонности Гумилева критик оценил скорее положительно: «В механику стиха он проникал как мало кто. Думаю, он это делал глубже и зорче, нежели даже Брюсов. Поэзию он обожал, в суждениях старался быть беспристрастным. За всем тем его разговор, как и его стихи, редко был для меня “питателен”. Он был удивительно молод душой, а может быть, и умом». О Блоке он говорит почтительно, но с каким-то внутренним холодком: «Читал отчетливо, ясно, выговаривая каждую букву, но при этом шевелил лишь губами, не разжимая зубов ... И хотя читал он прекрасно (лучшего чтения я никогда не слышал) – все приметнее становилось, что читает он машинально, лишь повторяя привычные, давно затверженные интонации. <...> Не странно ли: Блок умер несколько месяцев, на глазах у всех, его лечили врачи, – и никто не называл и не умеет назвать его болезнь ... Он умер как-то “вообще”, оттого, что был болен весь, оттого, что не мог жить. Он умер от смерти».

В чем-то Ходасевич вернулся к исходным мотивам раннего русского модернизма. Творчество он понимал как средство подняться над пошлостью и скукой жизни, но человек его лишен крыльев, как и в мире Ф. Сологуба, и видение красоты оборачивается безысходной мукой. Ходасевич не любил метафизическую трагику, к книгам Мережковского испытывал отвращение и своими ядовитыми отзывами нажил себе врагов среди старших символистов. Очерк о Ф. Сологубе – один из самых глубоких и оригинальных – говорит о близости позиций. По-видимому, сближает их гностическое мироотношение: мотив непознаваемости полноты бытия и обреченности тонкой души на ранящее прикосновение к запредельной тайне. Критик отверг мнение о тотальном, всеохватывающем мироотрицании как пафосе всего творчества Сологуба, поэтического и прозаического: «То звено цепи, та жизнь, которую изживал на наших глазах поэт Федор Сологуб, содержала для него великое множество переживаний, “восторгов”, говоря его словом (и словом Пушкина). То были приливы страстной любви к женщине, красоте, жизни, родине, Богу. И очарования зла, злобы, порока, уродства, дьявола, смерти наполняли его душу тоже восторгами, иного цвета и вкуса (“горькими”). Поскольку, однако, вся эта жизнь была лишь ступенью в “нескончаемой лестнице совершенства”, она не могла не казаться Сологубу еще слишком несовершенной, – как были, пожалуй, еще менее совершенны жизни, им раньше пройденные. Но неверно распространенное мнение, будто бы для Сологуба жизнь абсолютно мерзка, груба, грязна. Она и мерзка, и груба, и пошла – только по отношению к последующим ступеням, которые еще впереди».

В творчестве М. Горького критик выделил центральный конфликт: неприятие правды о жизни, бегство от реальности в утопию и натуралистическую привязанность к реальности. «Положительный герой менее удался Горькому, нежели отрицательный, потому что положительного он наделил своей официальной идеологией, а отрицательного – своим живым чувством любви и жалости к людям ... От раннего, написанного в 1893 году рассказа о возвышенном чиже, “который лгал”, и о дятле, неизменном “любителе истины”, вся его литературная, как и вся жизненная, деятельность проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи и упорной, последовательной нелюбовью к правде». Мемуарный очерк о Горьком написан в мягких тонах, но известны и уничтожающие отзывы в письмах: «Горький легковерен и лжив, это его основное качество. Поверьте, за два с половиной года совместной жизни я успел хорошо его узнать...».

Поэт-критик отмежевался от сменовеховства, и этим объясняется его негативная оценка литературы, называвшейся «полусоветской». Примечательно двойственное отношение Ходасевича к М. Булгакову. Пьесу «Белая гвардия» (под таким названием ее поставил Пражский русский театр, а роман в парижском издании назывался «Дни Турбиных») критик оценил гиперкритически – как произведение сменовеховское: «В ней нет не только ни малейшего сочувствия белому делу (чего ждать от советского автора было бы полнейшей наивностью), но нет и сочувствия людям, посвятившим себя этому делу или с ним связанным. Теза Булгакова в конечном счете совпадает с большевистской, и только в ее мотивировку действительно внесены им некоторые приемы, не совсем обычные в советской литературе <...> Но, отступив от изобразительного канона, отменил ли он и требуемое отношение к изображаемому предмету? Вот на этот важнейший, решающий вопрос и необходимо ответить: нет». Любопытно, что как раз о форме, стилистических приемах автора критик ничего не говорит, он сосредоточен на его пафосе, спорит с его идейной проповедью: «Белая гвардия гибнет не от того, что она состоит из дурных людей с дурными целями, но от того, что никакой настоящей цели и никакого смысла для существования ее нет <...> “Белая гвардия”, благодаря легенде и недоразумению, стала уже олицетворением мечты о противобольшевистской пьесе о свободе слова...» («Смысл и судьба “Белой гвардии”»). Очевидно, трагедийная тональность отсутствовала даже в постановке эмигрантского театра. Но ведь сам Ходасевич ничего не писал о причинах крушения России и не высказал своего отношения к добровольческой армии Корнилова. Обвинение Булгакова в том, что он сделал белогвардейцев духовно мертвыми, лишил их патриотических порывов, основано на узком, пристрастном понимании произведения. Сказалось и общее мнение критика о понижении уровня современной литературы.

В обмелении и вырождении поэзии (этой теме посвящены статьи «Кризис поэзии», «Ниже нуля», «О порнографии»), на взгляд Ходасевича, отразился не только европейский, но и глобальный процесс. По-видимому, критик был согласен с оценкой Бердяевым современного искусства: «предсмертные мысли Фауста». Пессимистический фатализм сквозит в последних его статьях. Позиция его, при вполне доброжелательном отношении к модернизму, – повышенное чувство ответственности за судьбы русской литературы.

Георгий Адамович

Поэта-акмеиста, участника «Цеха поэтов» Георгия Викторовича Адамовича (1892 – 1972) многие литераторы русского зарубежья считали лучшим современным критиком. Еще в 20-е годы «лучшим критиком в эмиграции» назвал его Бунин, затем репутация «школы вкуса» упрочилась за эссе, с которыми Адамович выступал регулярно на протяжении почти полувека. Первоначально он охранял традицию, хотя и меньше других акмеистов-критиков. Ведь «точный слух» мыслим лишь там, где есть устоявшаяся норма. Авангардисты же создали ситуацию, когда нельзя было сказать, гениальная дерзость ли это или попросту халтура. Хотя в целом критик, преследовавший принцип меры и равновесия, был противником модернизма, в поисках стиля он шел по следам Розанова: печатал фрагменты, произвольные замечания. Таковы «Литературный дневник», «Из записной книжки», «Литературные беседы», «Комментарии», «Оправдание черновиков».

Решение покинуть страну вместе с другими «цеховиками» он принял после расстрела Гумилева, но удалось эмигрировать ему только в 1923 г. Во Франции он стал центральной фигурой единственного в 20-е гг. чисто литературного издания «Звено» (сначала газеты, а затем журнала), где печатал свои «Литературные беседы». После исчезновения этого издания долгие годы был литературным обозревателем самой видной русской газеты Европы «Последние новости», печатал статьи в «Современных записках», «Русских записках», был автором и соредактором альманахов «Числа», «Звено» и «Встречи». Под его влиянием сложилась парижская школа русской поэзии (так называемая «Парижская нота»), на которую ориентировались молодые литераторы, – далекий отзвук акмеизма периода «Аполлона» и еще более ранней эстетической критики. Адамович полагался на вкус и прирожденное чувство меры, был равнодушен к абстрактному теоретизированию («Имеет смысл только та литература, в которой нет или, вернее, не осталось “литературщины” и где за словом чувствуется человек»). Главной задачей критика он и считал борьбу с «литературщиной», постижение творческой личности, больше всего его интересовал индивидуальный стиль. Подобно Бунину, Адамович выявлял и преследовал литературные излишества – вычурность и жеманность, распространившиеся в революционных течениях. «Сейчас почти никому не даются стихи», – говорил он. Так появилась большая статья «Невозможность поэзии», развивавшая мысль о коренной «непоэтичности» современной западной цивилизации; при этом критик, варьировавший тезис «красота аристократична», был ярко выраженным западником.

В «Современных записках» и «Последних новостях» он печатал рецензии и хроникальные обзоры, а в более «специальных» «Числах» им начат цикл «Комментарии», в котором особенно очевиден «мемориальный» характер всей зарубежной русской критики. При жизни Адамович издал всего две книги статей, хотя напечатал очень много отзывов. В 1955 г. в Нью-Йорке вышла книга его избранных статей «Одиночество и свобода» (изд. им. Чехова), а в 1967-м – «Комментарии» (Вашингтон)⁷. Адамович сделал критику своим жизненным делом, и понимание ее смысла – борьба личностного самовыражения и нового самосознания нации без государства – для него было серьезной проблемой: «Вопрос, нужна ли критика, – вопрос особый. Есть ведь досужие люди, доказывающие, что и поэзия не нужна. Однако она продолжает существовать, не замечая их. Так и критика».

Далеко не все читатели понимали смысл длительного спора Ходасевича и Г. Адамовича о современной литературе, ведь оба признали состояние мировой литературы кризисным, оба тревожно смотрели на будущее остатков прежней русской культуры, отторгнутых новой Россией. Здесь была не столько борьба за личное первенство в литературе, сколько несогласие эстетических позиций. Ходасевич, язвительно высказывавшийся о стихах Георгия Иванова, высоко ставил Цветаеву и Набокова, Адамович же ценил Пастернака и Г. Иванова. В статье «Парижская школа русской поэзии» Адамович писал: «Наиболее характерной чертой здешней поэтической молодежи является подражание В. Ходасевичу. И отсюда, от этого слепого подражания, все ее беды. Ходасевич, бесспорно, исключительный мастер, один из самых умелых и самых изысканных наших поэтов. Но именно поэтому невозможна “школа Ходасевича”, т. е. группа молодых стихотворцев, перенимающих его внешние приемы ... И обречены они на бесплодие, на умирание именно потому, что выбрали неподходящий образец». Ходасевич не только «вышел из символизма», но во многом сохранял верность этому направлению, к которому Адамович, как и все акмеисты, испытывал неприязнь. Вот свидетельство современника: «В. Ходасевич, который в ряде вопросов – например, в отношении к Толстому и Достоевскому – был не согласен с Георгием Адамовичем и не раз старался “поддеть” его на чем-нибудь, все же признавал значительность “Комментариев”» (Ю. Терапиано). Хотя Адамович допускал замечания о «глубокой болезни и разложении» Европы, он до конца жизни остался западником и не считал «европейскую ночь» беспросветной. Скепсис Ходасевича касался и Запада, и Востока, он видел на каждом шагу всеобщий кризис культуры. В отличие от Адамовича, он сокрушенно отмечал, что эмиг-

рация – это исключительно «петербургский дух», она почти ничего не вынесла из культуры российской провинции.

При всем несогласии критиков, они высказали сходные претензии эмигрантской литературе, оба считали, что она *не справилась* с «миссией». Однако, в отличие от Ходасевича, критик-акмеист подчеркнул в обобщающей статье «Одиночество и свобода» (которую можно считать ответом на статью «Литература в изгнании»), что «эмигрантская литература сделала свое дело потому, что осталась литературой христианской»: «Ликвидация христианства, торопливое замазывание великой бреши, “великого смущения”, внесенного в развитие мировой культуры христианством, – вот с чем в конце концов и в последнем счете не могли мы здесь примириться». Возражая «обличителям» литературного зарубежья, Адамович напомнил: «Надо только сказать, что мало кто из непрошенных, самозванных обличителей сам на этой исходной точке стоял, мало кто из них был сам так пламенен и библейски скорбен, чтобы властно требовать огня и от других!». Но после войны критик заметил, что если бы прорицатели предвидели, как долго продержится советская власть, тон их статей был бы другим.

Позицию «промежутка», переживание как задачу и смысл эмиграции Адамович не принял и потому негативно отнесся к литературе «как ни в чем не бывало», не вынесшей урока из русской катастрофы. Серьезные претензии предъявил он прозаикам старшего поколения – Шмелеву и Ремизову: «после всего, наконец, что произошло в России и с Россией, какие жалкие обрывки и остатки славянофильства могут еще нас манить?». Критик искал центральную фигуру эмигрантской литературы: «Шмелев? У него, пожалуй, монолог звучал яснее, нежели у кого-либо другого из его сверстников и братьев, но монолог, бедный мыслью, богатый лишь чувством, слишком запальчивый, возмущено-заносчивый, ограниченный, с постоянными срывами в обывательщину». В оценке двух лучших повестей И. Шмелева Адамович резко разошелся с И. Ильиным: «Шмелев казался очень русским писателем, уж таким русским, что “русее” и не бывает, а на деле он при своем – для меня несомненном и большом – таланте, при своей страдальческой искренности, был отступником и вел от имени России запоздалую, измельчавшую, выдохшуюся славянофильскую игру, которая ничем, кроме конфуза, кончиться не может». Идеализация дореволюционного русского быта, односторонность изображения России, считал Адамович, означали нежелание сделать исторический вывод, думать о причинах катастрофы.

Судя по его откликам на романы «Пути небесные» И. Шмелева и «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, он скептически воспринимал религи-

озную тему в современном искусстве. Продуктивность Мережковского, одну за другой издававшего богоискательские книги после катастрофы, вызывала неподдельное изумление критика: «Мережковский был и остается для меня загадкой. Должен сказать правду, писатель он, по моему, был слабый, – исключительная скудость словаря, исключительное однообразие стилистических приемов, – а мыслитель почти никакой...». Не присоединился критик и к расхожему мнению об исключительном уме Гиппиус как «генератора» богоискательских идей, будто бы совершенно не понятого современниками: «Зинаида Николаевна была человеком обыкновенным, даровитым, очень умным (с глазу на глаз умнее, чем в статьях), но по своему составу именно – обыкновенным, таким же, как все мы. А он – нет». Здесь критик намеренно противоречит общему мнению, что жена была источником идей для мужа, экстенсивно излагавшего ее озарения.

Ценностным центром послереволюционной литературы для Адамовича был Бунин, всех писателей критик концентрическими кругами расположил вокруг него. «Последнему классику» он посвятил статьи «Бунин», «Еще о Бунине» и несколько рецензий. В отличие от ранних акмеистов-критиков, Адамович больше писал не о поэтах, а о прозаиках. Как Брюсов был вначале для Гумилева образцом поэта, так стал эталоном для сравнений Бунин в статьях Адамовича. Хотя Бунин и признал Адамовича лучшим критиком в эмиграции, отношений ученика и учителя между ними не было, они принадлежат разным литературным школам. Для Адамовича Бунин был последним русским классиком: «... бывая у него, глядя на него, слушая его, хотелось наглядеться, послушаться: было чувство, что это последний луч какого-то чудного и ясного русского дня» («Бунин»).

Неоклассическая позиция критика видна в тех суждениях, где Бунин выглядит носителем абсолютной нормы: «Читая те или иные из его приговоров, хочется иногда вскрикнуть: браво, браво! – настолько они верны, большей частью расходясь при этом с общепринятыми, традиционными суждениями. По части чутья ко всякой фальши, ко всякой театральнойщине, во всех ее видах, даже самых утонченных, хитрых, усовершенствованных и приперченных, у Бунина не было соперников, и это неотъемлемый его “патент на благородство”, гораздо более значительный, чем решили бы те, кто отнес бы это свойство к одной лишь области стилистической. Кое в чем, и кое в чем очень важном, Бунин вернее и глубже прав, чем Блок, вернее и глубже прав, чем Достоевский, не говоря уже о Пастернаке».

Эти оценочные критерии неприменимы к модернистской литературе, за ними можно увидеть архаизирующий академизм, он-то и вызвал отпор Цветаевой. Но в последние годы жизни, в 60-е, Адамович корректировал свои суждения, поставил под сомнение некоторые черты бунинского традиционализма: «Но чувство фальши неразрывно связано с отказом от творческого риска ... Бунин, один из своего поколения, устоял перед соблазном декадентства, праведно возмущаясь его вздорной оболочкой, но несправедливо окарикатурив его таинственную сущность...» («Послесловие», 1963). Вслед за Буниным Адамович негативно оценивал стилизацию, считал, что народный стиль в литературе «слишком олубочен». Верный принципу трезвости и уравнищенности частей, критик видел «лубочность» там, где другие читали классику: «Бунин усмехнулся: – “Куликово поле”? Да ведь это же Васнецов! – Я был поражен меткостью сравнения: будто луч прожектора, внезапно наведенный на то, что оставалось в тени. Да, Васнецов, и значит, чуть-чуть опера. И хотя этого Васнецова, т. е. “Куликово поле”, горестную и величавую музыку его, я продолжаю любить, все же чувствую и правоту Бунина» («Комментарии»).

С годами преклонение перед Буниным уменьшалось, критик становился более доброжелательным к модернизму: «Бунин – превосходный, великолепный, чудесный писатель, но как будто не подозревающий о возможности животворящей личной заинтересованности в том, на что обречено человечество, и вместо того предпочитающий услаждать и очаровывать его. Правда, иногда и волновать, но и тут держаться в раз навсегда установленных рамках». Это высказывание уже нельзя отождествить с неоклассицистской платформой (даже если отвлечься от сомнительной фактологии). Поздний Адамович усомнился в жизненной оправданности тайного бунинского замысла отредактировать «Анну Каренину»: «Однако, допустим, Бунин написал бы “Анну Каренину” наново. Что получилось бы? Отличный, превосходный роман, вероятно, более короткий, чем у Толстого, и, может быть, более стройный. Но “Анна Каренина” – это не роман, отличный или не отличный, это целый мир, и как в живом, беспредельном мире, в ней есть, в ней не может не быть многого, что кажется лишним» («Оправдание черновики», 1968). Как отметил исследователь О. Коростелев, «Адамович лучшие свои статьи писал прежде всего для того, чтобы объяснить с самим собой». Именно на этом пути скептика, по мнению Коростелева, критик делал серьезные открытия: «К примеру, фразу о “полифоническом” повествовании у Достоевского Адамович бросил вскользь, рассуждая о леоновских “Барсуках”, еще в 1925 году, за четыре года до выхода первого

издания книги М.М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского”...». Очевидно, равнодушие к теоретизированию не дало критику развить эту находку вширь.

Скептическое отношение к неоромантизму Адамович сохранил до конца жизни: «Ранние стихи Бальмонта и Брюсова свидетельствуют лишь о некотором расширении кругозора – и только. Прежде был “гнет оков”, теперь “дрожь предчувствий” – но и только. В чувстве же слова, в честности по отношению к нему был сделан резкий прыжок, – если не назад, то в сторону ... лучшим из них, в лучшие их минуты не хватало простоты и проясненности замысла» («Комментарии»). Весьма интересны все замечания о Блоке, даже брошенные критиком мимоходом. Блок был персонажем многих его статей: начиная с 1922 г. (статья «Смерть Блока» в «Цехе поэтов» № 3) критик посвятил ему девять статей. Как европоцентрист, вместе со всеми акмеистами, Адамович не принял «скифство»: «Осью вращения нашей молодой поэзии, ее смыслом и жизнью является решительное и окончательное “приятие” Европы, даже откровенное и долгое еще ученичество, хотя бы и верно было то, что Европа сейчас – кладбище». В ответ на отказ от цивилизации, парируя последний выпад символизма, «цеховик» доказывал, что «если Россия на вызов Петра ответила Пушкиным, то Блоком она отказалась от своего вызова, попыталась зачеркнуть его и потянуться опять в старые азиатские дебри, в азиатскую одурь». Возможно, это был ответ на неприятие Блоком акмеизма: выдающийся поэт отзывался об этой группе как о «привозной заграничной штучке».

В 20-е гг. Адамович, противник концепции «музыки» как доминирующей стихии поэзии, оценивал Блока совершенно по-бунински, явно под влиянием бесед с прозаиком: «Я не поклонник Блока. <...> Блок есть великий, величайший поэт человеческой скуки, самый беспросветный, несравненный с Надсоном и Чеховым...». Тем не менее критик с годами все глубже входил в мир Блока, видел его в широком контексте, и оценки менялись: «вся поэзия Блока – летопись постепенного индивидуалистического банкротства, беспримерно искренняя и оттого неотразимо драматическая». В послевоенные годы, по мере уменьшения поклонения Бунину и усиления внимания к модернизму, рос интерес к поэту-символисту: «Русская литература кончилась на “Хаджи-Мурате”. Да, но было все-таки смутное, горестное, растерянное послесловие к ней – Блок». О перемене отношения лучше всего свидетельствует статья «Наследство Блока» (Новый журнал. 1956. № 44). Блок, по мнению Адамовича, «был сыном великого русского девятнадцатого века и в поэзии своей дал к нему некое послесловие, печальное и несравненно-

искреннее <...> Блок носил в себе прошлое, договаривал, дошептывал все то, что когда-то упреками и вопросами взвилось к самому небу. Несомненно, он был последним нашим “кающимся дворянином”, и, кстати, ничем другим невозможно объяснить его отношение к революции». Поздний Адамович отделил Блока от русского модернизма, и эта позиция, с современной точки зрения, весьма спорна («Народничество было его сердцу ближе, чем модернизм, а сознание его заблудилось где-то между этими двумя путями»). Впрочем, критик здесь лишь варьирует замечания Мандельштама о Блоке, якобы не нашедшем вход в XX век. Вполне очевидно неприятие модернизма обоими критиками, желавшими сделать Блока своим союзником. Статья «Наследство Блока» заканчивается словами: «...с Блоком мы на верной, праведной стороне “добра и света”». Таков неизбежный вывод из разделения литературы на классическую и модернистскую: если Блок признан классиком, значит, он антимодернист. Здесь позиция «эмигрантского златоуста» парадоксальным образом совпала с пафосом советских блоковедов («Блок против символизма»).

Если Блок для Адамовича – «послесловие к русской литературе», то Маяковский уже за пределами классики. Заметки о нем не лишены проницательности: «В лесу или ночью никто не станет читать Маяковского. Но чтение с эстрады производило сильное впечатление. Он предатель поэзии. Все вывернул наизнанку, доказывал, что изнанка важнее лицевой стороны. В Маяковском есть трагическое и смешное...». В отношении к Горькому Адамович не делал уступок и негативно оценивал его прозу и по эстетическим, и по морально-философским критериям: «Ни Гоголя, ни Толстого, ни Достоевского не может продолжать писатель, который на старости лет, в качестве завещания и поучения, заявил: “Если враг не сдастся, его уничтожают”». С иронией критик писал о Горьком как одержимом комплексом Прометея: «...мир сейчас холоден ко всему, в чем нет “духа музыки”, что отличается широтой, а не глубиной устремления». Несмотря на явный провал коммунистического замысла, Горький проповедует революцию, и критик пишет о бездуховности поздних сочинений бывшего романтика: “Дело Артамоновых” сойдет за образец классового творчества и, право, на это есть некоторые основания <...> Люди похожи на куски мяса и костей, а душ в них нет. Замысел романа сложен, но едва ли глубок. Печати вечности на нем нет...». Итоговая оценка сделана после смерти прозаика: «крушение перед самой чертой величия».

К надеждам на органическое развитие русской культуры в эмиграции критик отнесся скептически: «Младшие не помнили ничего, кроме,

пожалуй, военных и революционных лет, со всяческими их страхами, лишениями, потрясениями, бегством, растерянностью и внезапной нищетой. Ощущение пустоты, сознание, что связи не то чтобы порвались, а что их вообще нет ... воспоминаний о России было мало, но затаенное чувство принадлежности к ней еще держалось, и – это довольно важно – усиливалось оно тем, что Франция как бы не замечала и даже просто не видела этих чужаков, откуда-то бежавших, что-то ищущих, чем-то недовольных и к тому же вечно между собой ссорящихся»⁸. Второе поколение русских эмигрантов уже не говорило о «миссии», неизбежно смотрело на мир глазами европейцев, хотя, в отличие от беззаботных парижан, обречено было постоянно задумываться над катастрофичностью истории. Здесь наследник эстетической критики говорит о недостаточности чисто эстетической позиции для литераторов, переживших катастрофу.

Адамович полемизировал не только с критиками, но и с художниками слова, например с Набоковым и Цветаевой. Здесь его позиция охранителя классики особенно наглядна: **убережь русский язык и национальную культуру от авангардистского и космополитического разложения.** Настороженно, неодобрительно он отзывался о «стихийности» Цветаевой. По его мнению, несомненный творческий дар ее подчинен был исчерпавшему себя направлению, и потому стихи ее отдают чрезмерностью и нарочитостью, одновременно напоминающей и Маяковского, и Вербицкую: «Она вскрикивает там, где крик внутренне ничем не оправдан». Взаимная неприязнь Цветаевой и Адамовича – это, прежде всего, несовместимость в одном литературном пространстве неоромантика и неоклассика. Для Адамовича завершенность произведения – высший оценочный критерий, для Цветаевой же – главная фальшь, ибо в жизни нет завершенности. Ни в стихах, ни в статьях Адамовича нет мотива возвращения в природу, мотива стихии. Этим он решительно отличается не только от Блока, но и от Бунина. Блок понял революцию как упрощение чрезмерно усложненной культуры («Один из основных мотивов всякой революции – мотив о возвращении к природе...»), и в этом с ним, конечно, согласна Цветаева. По Адамовичу же, Цветаева, разрушавшая грань между культурой и стихией, отличалась неразборчивым вкусом: «Цветаева никогда не была разборчива или взыскательна, она писала стихи с налета, от нее иногда чуть-чуть веяло поэтической Вербицкой, но ее спасала музыка». Критик уловил ее сходство одновременно с Розановым (бесформенность) и Белым (полуфутуризм). Большая статья Цветаевой «Поэт о критике» – ответ на «Литературные беседы» Адамовича. Разделило их, главным образом, отношение к сти-

нии. Манера Цветаевой, во всем враждебная неоклассицизму, не могла найти сочувственного отклика в лице виднейшего критика эмиграции, сложившегося в границах акмеизма. Ни «критиком-справочником», ни дилетантом Адамовича назвать было нельзя, очевидно, Цветаева видела в нем тип «критика вчерашнего дня». Преобладает недоверие к «дионисийскому» максимализму: «было ли у Цветаевой достаточно “горючего” для непрерывного пламенения, или пламенела она большей частью призрачно, механически, по инерции, как во всем ей родственной Бальмонт?». Кажется порой, что Адамович всего лишь варьирует беглые высказывания Бунина: «Все разухабисто и лубочно до крайности».

В рецензиях разных лет постоянным был вопрос об экзистенциальной стороне ее пафоса, поскольку критик понимал ее стихи как бегство от обыденности: «Цветаева – поэт истинный, бесспорный, но она редкостная притворщица (в творческом смысле, конечно). Ей все хочется парить, вдохновенничать, быть какой-то патентованной орлицей. А на самом деле – если только вслушаться в ее судорожный стиль – ей живется, кажется, труднее, чем кому бы то ни было». С мнением о «притворстве» никак нельзя согласиться, скорее, наоборот, можно вспомнить мнение Фрейда о меньшей способности женщин-художниц к сублимации эротического чувства. Впрочем, иногда критик затрагивал и эту тему: «Но женщина и декадентка в ней не преодолены...». Нельзя сказать, что критик не видел эволюции поэтессы: выше всего он поставил сборник «После России». Адамович, в противовес Ходасевичу, явно преувеличивал влияние Пастернака на Цветаеву: «Гораздо значительнее – формально и внутренне – Пастернак, хотя у него и нет цветаевского “шарма” <...> если это и освобождение, то вместе с тем и оскудение, убыль действительности...». В отличие от Пастернака, Цветаева – неоромантик по мироощущению.

С исторической дистанции видно предубеждение Адамовича и в отношении к Есенину: «... поэзия Есенина не волнует меня несколько и не волновала никогда». Это была общая предвзятость эмиграции, которую особенно резко высказала З. Гиппиус («альфонс, пьяница, большевик»). Хотя Адамович видел, что эмиграция почти ничего не захватила из культуры русской провинции, он не высказал беспокойства по этому поводу, считал, что сохранить удастся столичную ветвь национальной традиции. Вместе с тем, как западник, он явно не придавал серьезного значения явлению аккультурации. Таков исторический контекст, причины невнимания критика к клюевско-есенинской школе в поэзии.

В цикле «Литературные беседы» нас удивляет выпад против Фета («Фет, например, есть типичный образец второразрядного поэта. Он

весь в не проясненной еще музыке...»). Вспомним труднообъяснимую неприязнь к этому поэту другого акмеиста – Мандельштама: «И всегда одышкой болен Фета жирный карандаш». Понять это можно как отвращение к импрессионистской поэтике, музыкальной зыбкости, неопределенности настроения. Даже Г. Иванову, поэту наиболее близкому, Адамович высказал ту же претензию: «Сейчас наши лучшие стихи не пишутся, а скорее дописываются. Георгий Иванов, в сущности, не пишет, а дописывает, искусно смешивая последние обрывки чувств, надежд и мыслей, и притом, слава Богу, без уступок какому-либо модернизму». Здесь видно узкое понимание модернизма. Поэт, начинавший среди эгофутуристов и развивавший экзистенциалистские мотивы, конечно, был модернистом.

Негативное отношение критика к Набокову кажется непоследовательным: казалось бы, их должен объединить эстетизм, изысканный вкус, западническое отвращение ко всем видам славянофильства. Однако неприязнь Адамовича сохранилась, даже когда автор «Лолиты» стал всемирно знаменитым: «Есть величина таланта и есть качество таланта <...> Есть писатели бесспорно, очень даровитые и все-таки ничтожные. Читаешь и думаешь: зачем я это читаю? Блестяще? Да, блестящее. Остроумно? Да, чрезвычайно остроумно. Но и при блеске, и при остроумии, и при стилистической виртуозности это все-таки плохой писатель. Плохой, т. е. как бы не питательный. Бумага, чернила. Нет воды и хлеба, без которых нельзя жить» («Комментарии»). Пафос статьи «О простоте и “вывертах”» - неприятие того типа модернизма, какого придерживался Набоков. Одобренное Ходасевичем «обнажение приема» Адамович, судя по всему, не мог приветствовать: «Основное, существеннейшее, единственное условие всякой “художественности” состоит в том, чтобы стремление к ней оставалось незаметно, и достигалась она как будто сама собой. Это не значит, конечно, что в искусстве не должно быть усилия, ремесла, отделки. Нет, но усилие подлинного художника направлено к тому, чтобы скрыть все “швы”, спрятать все концы в воду». Эстетика гармонической уравновешенности не терпит вычурности, желания поразить новым техническим изобретением. Адамович рисует образ взыскательного читателя: «Человек сколько-нибудь требовательный к искусству вовсе не склонен искать в нем красоты. Он раздражается, как только почувствует, что с ним говорят “картинно”. Он избегает кокетства, он уклоняется от впечатления» (Последние новости. 1928. № 2731).

«Эстетизм» Адамовича ставит под сомнение требование «простоты», лозунгово провозглашенное в советской России: «На беду, искус-

ство великое и искусство лубочное внешне похожи, и Гладков пишет “совсем как Пушкин”. Но внутренне их разделяет пропасть»; «С простоты не начинают, ею кончают». Это было своевременное замечание, ведь даже достаточно образованные формалисты сводили дело к виртуозности обработки всем известного жизненного материала. Критик был уверен, что простотой, понимаемой как мудрость, овладеть «технически» невозможно: «Не “ясности” надо учиться у Пушкина (ибо ясность его хороша только тем, что она бездонна и является в гораздо большей степени счастливой особенностью пушкинского гения, чем художественным методом), – но тому, что “служенье муз не терпит суеты”. Вот это действительно завещание и наставление Пушкина». Формалистическое отношение к литературе критик понимал как упрощение культуры. Он учился в Петербургском университете у тех же филологов, что и Эйхенбаум, и Жирмунский, но его отношение к механистической поэтике – полное неприятие: «Основное и простейшее ускользает». Размышляя о стиле В. Шкловского, критик-эмигрант говорит об исчезновении личности: «У Шкловского частности лезут вперед, требуют внимания к себе, все время задерживают чтение. Встречаются обороты мысли и языка очень остроумные. Но это сплошь мозаика, ни во что единое не сливающаяся» («“Третья фабрика” В. Шкловского»).

«Комментарии» исследователь О. Коростелев справедливо назвал одной из вершин русской эссеистики. Здесь явно не обошлось без влияния мастера этой форма – В. Розанова, но можно найти как апологию черновиков, так и размышления об оборотной стороне бесформенности («излишек внимания к самому себе, развязность, кокетство», «гениальный болтун»). Кажется, Розанов был единственным писателем, отношение к которому Адамовича можно назвать неуравновешенным. Искусством недоговоренности Адамович очень дорожил и все-таки дал положительную оценку этого критика раннего модернизма: «Нет, Розанов все-таки замечательный писатель, и помню, было время, когда был он для меня писателем чуть ли не единственным, “властителем дум”...». Однако «Легенду о великом инквизиторе» он назвал «памятником опрометчивости», не упустив случая негативно отозваться на славянофильские мотивы. Ядовито отреагировал он даже на замеченные им «славянофильские» веяния в советской литературе: «Крушение революционных мечтаний очевидно, и сменяется оно мечтаниями националистическими, порой настолько откровенными, что тянет спросить, “для чего, дорогие товарищи, кровь проливали?”».

Советской литературе Адамович посвятил целый цикл статей: «Судьбы советской литературы», «Воронский» (1931), «О положении

советской литературы», «Не апология», «Максим Горький», «Эд. Багрицкий и советская поэзия», «Памяти советской литературы», «Литература в СССР». Статьи «Двадцать лет» (1937) и «Еще о “здесь и там”» целиком посвящены сопоставлению советской и эмигрантской литературы: «В Москве утверждают, что все русские настроения и стремления, в частности настроения и стремления литературные, проникнуты единством, потому что власть и партия в совершенной точности и чистоте выражают волю страны. В эмиграции до сих пор распространено убеждение, что разрыв между властью и страной, так сказать, абсолютен и что поэтому в советской печати подвизаются лишь лакеи или рабы, а люди, еще не окончательно утратившие самостоятельности и человеческого достоинства, оказались из нее мало-помалу исключены. По обеим формулам можно было бы написать стройную с виду “историю советской литературы”» («Литература в СССР», 1938). Надо сказать, что две эти версии – радикально партийная и либерально-советская – были написаны.

Адамович не полемизировал с советскими писателями по идеологическим вопросам, а показывал художественную несостоятельность их сочинений: «Но эта литература бедна и груба. Без преувеличений, в большинстве случаев – “книга валится из рук”. Поверхностная размахистость имеет мало общего с действительной грандиозностью, а натуралистическая жанровая живость и красочность приедаются: за ними ничего нет. Представление о человеческой душе настолько элементарно, и в этой своей элементарности настолько ограничено, что, случается, ищешь, нет ли на обложке пометки “для школьного возраста”...». Критик первым отметил переориентацию некоторой части советской интеллигенции – от интернационализма к национализму. Понятно, что критик отыскивал в литературе «Совдепии» в первую очередь диссонирующие голоса. Это позволило ему заметить гонимых Воронского, Булгакова и Платонова. Но путь Л. Леонова и А. Платонова, наиболее интересных для него прозаиков в СССР, он никак не связывал с восстановлением русской идеи.

Одновременно с Замятинным Адамович откликнулся на первую публикацию повести М. Булгакова: «“Роковые яйца” имеют одно огромное и необычайное достоинство: повесть чрезвычайно интересна, ее читаешь не отрываясь, в один присест. Крайнее своеобразие замысла, богатство выдумки в подробностях, легкость изложения – все этому способствует ... Как у Гофмана или Гоголя, порывы его воображения невозможно предсказать. И, как Гоголь, он не реалист; все его герои, при кажущейся их жизненности, карикатурны и обрисованы преувеличенно

резко. Некоторые страницы вполне замечательны по способности автора найти грань между смешным и трагическим, не впадая ни в то, ни в другое» (Лит. беседы, 1925). Заметив Платонова, критик сразу же отделил его от общего строя советской литературы. В понимании значительности Платонова он опередил всех по обе стороны баррикады. На фоне «сдавшихся» и погибших писателей Адамович выделил этого странного, неуступчиво шедшего своим путем художника, как будто не имевшего учителей. В статье «Шинель» (Последние новости. 1939. 11 мая) он размышляет о прозе Платонова в связи с проблемой «нового человека». В этом отношении интересна статья «Судьбы советской литературы» (Последние новости. 1930. 23 окт.). Русский человек в Советском Союзе был юродивым, пережитком, встречающимся чаще на периферии государства. Сознание, загнанное в юродство, корчится, улыбаясь, и мудрость здесь – в мучительном прозрении собственной, трагической, вины. Страна, ставшая этнокультурной химерой, постепенно осмысляла это новое качество, и Платонов глубже других выразил после-революционное самосознание. Это и угадал Г. Адамович: «За двадцать лет существования советской литературы Платонов – единственный писатель, задумавшийся над судьбой и обликом человека страдающего, вместо того, чтобы воспевать человека торжествующего, притом торжествующего какой бы то ни было ценой». Главным криминалом советские критики (А. Фадеев, В. Ермилов и А. Гурвич) объявили платоновское чувство трагичности современной жизни, Г. Адамович же оценил его высшим баллом: «Он, может быть, не думает, что “все действительное разумно”, но убежден, что все “действительное” трагично. Для советского писателя – это открытие, и естественно, открытие это внушило ему предпочтение к черной краске перед белой». Для платоновского мыслящего сироты-странника это мучительно сложная проблема, ведь сам ствол жизни он видел покалеченным. Трагическое юродство Г. Адамович и назвал “шинелью”, из которой должна выйти новая, послесоветская, литература. Однако в ту пору больше известно было эстетически-игровое юродство (ремизовское). Оно может обернуться бегством от реальной народной трагедии, хотя бы временным, как это было с Клюевым. А в обстановке “большого террора” такое стилизованное поведение – уже нестерпимая литературщина.

Путь главного эмигрантского критика видится как постепенное освобождение от одностороннего эстетизма и канонических форм. Если Гумилев шел к систематизированной поэтике, то Адамович – скорее от нее. Можно сказать, что из противника модернизма, неоклассициста, он превращался в умеренного модерниста, хотя в его статьях редки мифо-

логические отсылки. Критик не верил в специальные методы, и отношение его к литературоведению было ироничным. И здесь он искал «золотую середину»: негативно реагировал на импрессионистическую критику и считал формалистическое анатомирование бездушной крайностью. Высшим баллом он оценивал творческое прочтение, однако – далекое от субъективистского произвола. Современники упрекали его также и в равнодушии к философии. Ни философский, ни критический метод он, в самом деле, не стремился выработать, а, достигнув зрелости, пошел путем Розанова. Заметно постепенное смещение стиля его статей в сторону аморфности, фрагментарности, что в корне противоположно акмеистскому «кларизму».

В отличие от Гумилева, у Адамовича нет уверенности, что он знает, как надо писать стихи, скорее он знал, как не надо писать. В послевоенное время критик не выстраивал, подобно Гумилеву, равновесие образов, не представлял поэтику в качестве кристаллографии, подобно Мандельштаму, не проповедовал «прекрасную ясность», подобно Кузмину. «Литературные беседы» фрагментарны, а «Комментарии» явно созданы по следам Розанова и выражают основную модернистскую посылку о хаотичности мира. В них рядом можно встретить взаимоисключающие суждения. Изменилось и его отношение к советской литературе – от непримиримого к примирительному. Вместе с тем коренного изменения вкусов не произошло, и критик до конца дней сохранил акмеистские претензии к главным русским модернистам – Блоку, Цветаевой и Набокову. Причины его неприятия прозы Набокова остались загадкой для современников.

Многие статьи Адамовича оказались долговечнее текстов, о которых он писал. Его критика может быть названа лабораторией художественных открытий: она – на переднем крае художественных исканий, она вся в предчувствии нового слова; борясь с «литературщиной», она пересматривает и ближайший опыт. Дальше всего она от типа «отражательной» (объективистской) концепции. «Эстетская», как ее оценивали оппоненты, критика «Парижской ноты» отвечала элитарному характеру эмигрантской литературы: она обречена была адресоваться к немногим, искушенным в тонкостях современного искусства. Даже рассуждая о путях литературы, Адамович обходился почти без социального анализа. Эмигрантская критика, всюду преследовавшая примитивизм, фальшь и литературное кокетство, примкнула к традиции «эстетической» критики, тогда как в Советском Союзе чтили «утилитаристов».

По основным характеристикам литература послереволюционной эмиграции – постсимволистская. Религиозные искания, в сущности,

исчезли, и критика уже не претендовала быть всеохватным словом о бытии. В ней убывало волевое утверждение, о чем говорил И. Ильин, бросалось в глаза отстранение от социальных задач. Общественную ситуацию два главных эмигрантских критика-оппонента понимали как духовный кризис. В. Ходасевич, упрекнувший эмиграцию в отсутствии волевого самосознания, сам был далек от роли организатора; Адамович, пожалуй, меньше чуждался такого подхода, но был совершенно равнодушен к проблемам национальной идентичности. В философии, несомненно, доминирует экзистенциализм, этот новейший извод стоицизма – самосознания эпохи упадка и катастроф. Общество без государства постепенно привыкало к литературе без общества, доминировало стоическое отвращение к социальным процессам. В этом полярность эмигрантской и советской литературы, оставшейся вне основной линии преемственности. В зарубежных русских изданиях завершается основная линия литературного развития XX в.: от предсимволизма к постсимволизму. Это создавало внутреннее противоречие: западное влияние неизбежно усиливалось, а на Западе господствовал модернизм; охранительная позиция же заставляла отстраняться от модернизма. Неоклассическая ориентация означала неприятие современности, все более ориентирующейся на масскульт, и не могла не привести к пессимистическим ожиданиям: «... можно ужаснуться грядущей пустоте в душах».

Контрольные вопросы

1. Какие политические направления различаются в периодике русского зарубежья и как назывались их основные журналы? Как различалось их понимание причин национальной катастрофы? Можно ли считать, что изгнание углубило национально-историческое самосознание?

2. Какое из следующих определений послереволюционной эпохи, на Ваш взгляд, адекватно реальности: 1) исторический тупик, 2) зигзаг истории, 3) продукт утопического сознания, 4) следствие предыдущих болезненных процессов? Можно ли говорить о единой русской литературе в 20–50-е гг.? Способствовала ли поляризация двух культур их взаимообогащению?

3. Каково отношение эмигрантской публицистики к Серебряному веку? Какая тенденция важнее, актуальнее в свете современных проблем: тяготение к всечеловеческой культуре или спасение русского наследия?

4. Кто исторически прав в споре о путях русской эмиграции? Какая тенденция доминировала в философии и литературе русского зарубежья: модернизм или традиционализм? Можно ли всю литературу пер-

вой волны эмиграции характеризовать как антиутопическую? Как охарактеризовать утопии Бунина, Шмелева, Мережковского, Осоргина, Слонима?

5. Есть ли расхождения в позиции Ходасевича-поэта и Ходасевича-критика? Что в основе его полемики с Адамовичем? Какие нормы и традиции отстаивал Г. Адамович? Кто из двух критиков глубже понимал советскую литературу?

6. Какие новые установки появились в литературе 2-й и 3-й волны эмиграции?

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ 60–90-х ГОДОВ (обзорная беседа)

Кризисное состояние современной русской культуры – точка отсчета в суждениях об *итогах* литературного процесса XX в., и разговора о нем, хотя бы беглого, нельзя избежать даже при желании говорить лишь о классике. В дискуссиях конца XX в. действовали две объяснительные модели: «зигзаг истории» и «тупик»; одна требует отказа от советского наследия, другая – от российского в целом.

Последняя треть века – «оттепель», «застой», «перестройка» и «постперестройка» – эпоха весьма противоречивая, в которой доминирует раскрепощение, освобождение общественной мысли от унификации. В предыдущий период (сталинское тридцатилетие) критик выступал, прежде всего, как эксперт идеологической «правильности» сочинения. Художественные открытия предполагались в пределах одного лишь *метода* – соцреализма, другие направления подавлялись в зародыше. Твердя повсюду о прогрессе, советская критика на деле тормозила его в искусстве. Она утратила представление о национальной классике и подняла на щит художественно второсортные сочинения. Произведения высшего уровня оказались «теневой» литературой, ибо созданы они в споре с властвующей идеологией. В 30–50-е гг. серая публицистика стимулировала поток однообразной художественной продукции, преобладали парадно-ритуальное самовосхваление и «проработочные» кампании. Критики мирового уровня, интересной другим культурам, сталинская эпоха не дала. Имен критиков этой поры почти не упоминает «Краткая литературная энциклопедия» в 9 томах, нет их ни в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987), ни в «Энциклопедическом словаре русской литературы с 1917 г.» В. Казака (1988 и др.). История критики, однако, изучается по *вершинным* явлениям, как и история литературы в целом, а хроникальный обзор – только фон для понимания крупнейших мастеров. Вот почему внимание историков до сих пор приковано к Серебряному веку и эмигрантской публицистике. Советскую критику 30–40-х гг., разумеется, надо изучать, помня, что это

негативный опыт, мало дающий материала для изучения индивидуального мастерства.

Большая часть исследователей под шестидесятыми годами («оттепелью») понимает десятилетие с середины 50-х до середины 60-х, а вот понятие «семидесятые годы» («застой», «похолодание») охватывает двадцатилетие – до середины 80-х, далее – начало «перестройки», «гласности». Разграничить литературные эпохи, согласно М. Бахтину, значит выделить их *ценностные центры*. Оживление литературных дискуссий, размежевание позиций журналов, возвращение культуры полемики – этим, прежде всего, отличается новейший период от предыдущего. Монологическое сознание сталинской эпохи постепенно сменилось плюрализмом мнений. Размежевание литературных групп шло по нескольким направлениям: сторонникам демократии противостояли защитники прежнего режима, обнаружился конфликт атеистов-западников и православных (их называли неославянофилами, или почвенниками), модернисты и традиционалисты по-разному понимали итоги развития русской литературы в целом. 60–70-е гг. прошли под знаком возвращения к классической традиции, хотя сильны были и модернистские веяния. Историческое сознание нужно было освободить от абсолютной политизации, согласно которой литература была «колесиком и винтиком» государства, а мир стал биполярным: прогресс или реакция, реализм или модернизм и т. п.

По аналогии с «оттепелью» XIX в. 60-е гг. называют эпохой, но это десятилетие было лишь началом весьма сложного процесса, на который влияла ситуация «холодной войны». Выявившиеся в ту пору противоречия не разрешены к исходу века, феномен «шестидесятничества» оценивают по-разному, в том числе и негативно – как очередную российскую утопию. Векторы социальной и эстетико-философской борьбы этой поры могут быть оценены лишь в широком контексте. Это время активизации интеллигенции, которая прежде, в сталинскую эпоху, была незаметна. Шестидесятники (интеллигенты-гуманитарии) сыграли примерно ту же роль, что и разночинцы XIX в., вытеснявшие среднее дворянство. Это были начатки формирования гражданского общества, основа демократизации. Поскольку гражданское общество в постсоветской России остается в стадии формирования, процесс этот нельзя оценить с должной исторической объективностью.

Пафос познания мира и преобразования его, основа эстетики социалистического реализма, – это разрыв цельного сознания, в нем содержатся несовместимые установки: натуралистическая и романтическая. В

60-е годы приверженцами соцреализма оставались лишь эпигоны, из наступательной эта программа превратилась в оборонительную: требовалось формальное исполнение ритуала без фанатичной преданности утопии, т. е. внешняя лояльность. Активизировалась реалистическая эстетика, связанная с философией традиционализма. Термин «постреализм» (Н. Лейдерман) нельзя признать удачным, так как модернизм, ближайшим образом, и есть то, что *после реализма*. Гораздо большей разрешающей способностью обладает введенный Е. Замятиным термин «неореализм» – синтез неоромантизма и классического реализма. Ни один крупный художник XX в. не мог пройти мимо открытий модернизма, и классические произведения созданы именно на основе синтеза. В 60–80-е гг. доминировали две тенденции: неопочвенничество (традиционализм) и постмодернизм – возвращение авангарда, правда, уже без утопии.

Обозначим две главные позиции. В споре сторонников реформ («Новый мир» во главе с Твардовским) и противников их (главным образом журнал «Октябрь») уже обозначилась альтернатива конца века: сохранение оригинальной русской традиции или открытость Западу и перспектива ассимиляции. Причем «западники» и «славянофилы» оказались как среди консерваторов, так и среди реформаторов. При всей одиозности его позиции редактор «Октября» Вс. Кочетов предчувствовал, что либерализация приведет не только к отказу от идеала равенства, но и к победе западной потребительской культуры. Парадоксально, что к исходу века к такому же пониманию пришел А. Зиновьев, видный критик «реального коммунизма». И для него вопрос о возможности органического развития советской культуры остается открытым. Коммунисты-либералы (в числе их А. Твардовский) мечтали о «социализме с человеческим лицом», а радикалы говорили о коммунистическом проекте как о тупике. Лучшие писатели ощущали дефицит свободного слова, главной задачей критики был выход из тотальной политизации сознания. Полемисты все чаще выражали индивидуальное мнение и понимали критику как *творчество*, а не как государственную службу и помощь цензуре.

В 60-е гг. возрождалась традиция реальной самокритики общества; началось возвращение к доктрине автономности эстетического. Процесс этот шел крайне медленно, с заметными спадами. Партийные инстанции не раз пытались остановить начавшийся процесс: с формулировкой «за грубые идейные ошибки» были заменены редакции ведущих периодических изданий: «Нового мира» (в 1954 и 1969 гг.), «Октября» (в 1956 г.), «Литературной газеты», «Москвы», «Молодой гвардии» и

«Дружбы народов» в 1957 г. Первым делом критика отвергла доктрину *бесконфликтности* – мнение, будто в советском обществе нет антагонистических противоречий. Избыточному количеству сочинений на тему производства соответствовало понижение критериев их оценки. Выделяли, почти исключительно тематические рубрики: «деревенская» проза, «военная», «молодежная», «производственная» – это был спор о жизненном материале, но не об эволюции искусства. Публицисты «Нового мира» отстаивали идеалы либеральной демократии, но Твардовский дал первотолчок и движению «деревенщиков». Национально-патриотический пласт поэзии Твардовского западниками-либералами не был замечен. Так, книга его статей «Родина и чужбина» была встречена «костоломной» критикой. Среди дискуссий периода «оттепели» самые перспективные – споры о «деревенской прозе», т. е. о национально-историческом самосознании России, об исповедальности и лиризме в прозе, о положительном герое, о реализме и границах условности, о новом художественном сознании и «морали эпохи научно-технической революции». «Деревенская проза», названная позднее «неопочвенническим традиционализмом», в лучших своих созданиях – в произведениях В. Шукшина, В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина – оказалась не только выражением национального менталитета, но и «зеркалом научно-технической революции», поскольку смогла, по выражению Ф. Абрамова, взглянуть на эту «Вавилонскую башню» от земли, от травы. Иными словами, в ней глубоко и масштабно поставлены философско-экологические вопросы – об антагонизме органической культуры и машинной цивилизации, о судьбе индивидуальных стилей.

Самые ожесточенные споры связаны с проблемой национального характера. Статьи В. Чалмаева, М. Лобанова, А. Дементьева означали размежевание сторонников реформ. А. Солженицын позднее выразил это в резкой форме: «Дождалась Россия своего чуда – Сахарова, и этому чуду ничто так не претило, как пробуждение русского самосознания!» («Попало зернышко промеж двух жерновов»). Неприятие «пассивного гуманизма» (синоним христианской этики) заставляло критиков негативно оценивать нравственно устойчивых крестьян С. Залыгина («На Иртыше»), В. Белова («Привычное дело»), А. Солженицына («Матренин двор»), В. Солоухина («Черные доски») и противопоставлять им беспочвенно активных энтузиастов, «преобразователей земли». Позднее этого идеального функционера, «покорителя природы» с низкой духовной культурой, критика обозначила термином «антигерой». Этот термин используется в разных контекстах. В мире В. Белова, В. Распутина

и Ч. Айтматова «антигерои» – и революционер, и либеральный интеллигент-просветитель, ломающий традиционную культуру.

Если в предыдущий период исход дискуссии определяли нормативно-схоластические проблемы, прежде всего споры о критическом и социалистическом реализме, то теперь больше спорили о конкретных произведениях, которые, однако, становились лишь поводом для обсуждения общественной ситуации. Событием вне рангов была публикация в конце 60-х гг. последнего романа М. Булгакова, вызвавшего перестройку критики. Истолкование романа «Мастер и Маргарита» потребовало возвращения к так называемому религиозно-философскому ренессансу, к традиции мирового интеллектуального романа, подведения итогов революции (в том числе и научной), поэтому дискуссия приобрела глобальный масштаб. Первоначально вялотекущая дискуссия о Пастернаке и Платонове постепенно приобретала огромный размах. Перспективными и длительными оказались дискуссии о национальном образе мира в прозе В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина.

Зачинатели новой советской критики М. Щеглов и А. Макаров были на расходящихся путях, но этого в 50-е гг. еще никто не понимал. Марк Щеглов (1925 – 1956), независимый критик середины 50-х гг., непривычно резко осмыслявший литературный процесс переломного времени, сыграл роль первопроходца «оттепели». Дефицит взыскательного слова, определенной эстетической позиции ощущали лучшие писатели того времени, но статьи В. Померанцева («Об искренности в литературе»), Ф. Абрамова («Люди колхозной деревни в послевоенной литературе»), М. Лифшица и М. Щеглова, ставшие причиной первого снятия Твардовского, не были приняты советским руководством. М. Щеглов, прикованный к постели и костылям (с детства болел менингитом), не прятался от острых вопросов, как делали это другие, опасавшиеся за свою судьбу. Жизни у него оставалось мало: он активно работал в критике всего три года, но это было переломное время: 1953–1956-й. Смелой для того времени была уже одна из первых его статей «Гений Достоевского» – о «пророческом складе» таланта. Достоевский был еще «полуразрешенным» писателем, и назвать пророком его, осудившего революционеров как бесоудержимых, значило поставить под вопрос духовные итоги революции. Первым среди советских критиков Щеглов догадался: «Все преступившие, но беззащитные от самих себя» Карамзовы – жертвы провокации, ибо их нравственный уровень не соответствует гиперболическим обещаниям революционных демократов. Для

этой цели критик привел высказывание самого Достоевского о том, что яростно обличаемые пороки крепостнической системы с отменой крепостного права не исчезли, а усилились.

Молодой критик писал о характерных для того времени очерковых книгах В. Овечкина, В. Тендрякова, Г. Троепольского; рассуждая о повести С. Антонова «Дело было в Пенькове», коснулся намечавшегося нового проблемно-тематического направления, получившего позднее кустарное наименование «деревенская проза». В то же время он заговорил о бытовой и социологической прозе, которая выльется впоследствии в «городские повести» школы Ю. Трифонова. Он отметил начало кристаллизации этих ведущих литературных течений 60–70-х гг.: «Нам представляются высшей степенью холодного равнодушия те литературные “манифесты”, в которых говорится о “бескрылой”, “неудачливой в жизни мелкоте”, которая “полезла” на страницы книг, а также брезгливые замечания о загсах и нарсудах, о так называемых “мелких дрызгах быта” ... какая внутренняя вульгарность слышится в этом накоплении брюзгливых словечек “мелкий”, “неудачный”, “мелкота” ...». Здесь критик выступил противником нормативного оптимизма и казенного романтизма. Это как будто противоречит его увлечению феериями А. Грина, но, думается, здесь прав В. Лакшин: «Марк Щеглов готов был принять будничность как предмет изображения, но не как черту творчества». Красота в жизни, яркость и оригинальность в искусстве – это основа его ощущения жизни как праздника и чуда, данного отдельному человеку ненадолго. С полной определенностью можно сказать лишь, что Щеглов был противником литературщины, казенной пошлости и чиновничества. Он не дождал до возвращения Твардовского в «Новый мир», но ему суждено было сыграть роль «первой ласточки» в столь непоследовательной и краткой хрущевской «оттепели».

Марк Щеглов в каком-то смысле повторил тип Добролюбова (с положительным знаком) в ситуации новой «оттепели», приведшей к расколу. Упорство в сопротивлении тяжелейшей болезни особым образом закалило его дух, сделало взыскательным и дальнзорким. Критики, зачарованные современностью, не смогли заглянуть в будущее так же далеко, как удалось это Щеглову. Друживший с ним в те годы В. Кардин позднее писал о нем: «Мудрость, несмотря порой на ошибочность взгляда, бесконечная, иной раз грозящая обманом жажда жизненной правды. И неслабеющая уверенность в ее нужности людям». Мир в его статьях не был черно-белым: нет типовых признаков критики того времени – апологетики *своего* (советского) и обличения *чужого*. Проживи

критик еще хотя бы десять лет, он, судя по его интересу к Тютчеву, Достоевскому, Блоку, Грину, писал бы по преимуществу о сложных, модернистских формах в литературе. Трудно согласиться с мнением С. Чупринина, будто «Щеглов безоговорочно стоял на позициях реализма с его требованием проверки искусства жизнью». Серьезных оснований для такого вывода, или сомнительного «комплимента», наследие Щеглова не дает.

Критик, по его собственным словам, разделявший «представление о громадной важности тревоги и значительности дела мысли и литературы в современном мире», дал неординарное толкование романа «Русский лес». Эта оценка упомянута в решении-окрике ЦК партии, за которым последовало первое снятие Твардовского. Статья «“Русский лес” Леонида Леонова», несомненно, выражала отношение к роману самого Твардовского, который требовал иного уровня социальной критики. Собственно спор возник вокруг типа Грацианского и спровоцирован был замечанием Щеглова: «...найдя подлинные черты этого Грацианского, высказав о нем немалую правду, Л. Леонов, непонятно почему, выразил великолепно верный социально-психологический сюжетный конфликт через необязательную полудетективную интригу, своеобразно захватывающую читателя, но, несомненно, поверхностную. А это имеет очень серьезное последствие для романа». Путь Грацианского, с современной точки зрения, выглядит шаблонизированным. Здесь прозаик явно отдал дань пропагандистскому клише, объяснявшему все людские пороки пережитками прошлого. Словом, писателю не хватило смелости религиозно-философски завершить вечный тип «мелкого человека», вознесенного революцией. «Не жандармы сделали Грацианского таким, какой он есть...» – резонно заметил критик, явно подразумевая, что Леонов открыл новый социальный тип, свидетельствующий о моральном перерождении революции, об активизации «оборотней». Заметно, однако, прохладное отношение Щеглова к типу Вихрова, к его «соприродному» миропониманию. Есть ирония в адрес леоновского мотива леса-храма («светлый, “сердитый” ручеек настиг-таки своего осквернителя и в его дурном гнезде и дал сдачи»). К эстетизации природно-органических начал – народа и природной среды, его сформировавшей, – критик отнесся настороженно: «... постепенно в романе исходящие из доброго леса веяния сменяются то темной путаницей, где за каждым углом чудится невесть что, то такой уж трудной даже для выгвора огневетровысью, от которой тянет льдом и альпийской гордыней». Примечательно, что единственная в наследии критика резко негативная

оценка касается самого глубокого произведения «оттепельной» поры, к тому же – романа философского.

В статье «Корабли Александра Грина» (1956) критик высказал свою любовь к тому типу прозы, который за 16 лет до него А. Платонов оценил негативно как бегство от реальных трудностей народной жизни. Вслед за Паустовским, Щеглов одобрил уход Грина от правды российской «глубинки» в феерию. Станным кажется, что Леонову частную «неправду» он не простил: «Эта художественно нереалистическая часть романа так резко отслаивается от ценной его части, что почти ей не вредит (при этом, однако, вредя роману в целом)». Надо напомнить: критически взыскательный анализ романа, сразу признанного классикой, надолго исчез. Появившаяся спустя 44 года статья Н. Лейдермана «Парадоксы “Русского леса”» (Вопросы литературы. 2000. № 6) навеяна, очевидно, итоговым произведением Леонова – «Пирамидой». Хотя Щеглов писал о литературе до раскола на «либералов» и «неопочвенников», позиция его вполне очевидна. Ведь и В. Лакшин, его ровесник, как раз в ту пору вошедший в редакцию «Нового мира», не сразу разглядел в Солженицыне «не своего».

Независимость позиции М. Щеглова очевидна, тем не менее, он выразил определенную тенденцию: он был у начала интеллектуально-либерального направления послесталинской критики. Публицистика Щеглова экзистенциальна, в центре его раздумий – личность, имеющая волю и обреченная додумывать все до конца («Я окончательно приговорен...»). Если его современник А. Макаров выявлял таланты писателей-провинциалов и озабочен был тем, что происходит «во глубине России», то Щеглова занимала преимущественно судьба интеллигенции. «Генеральная идея» М. Щеглова – автономия эстетического, освобождение искусства от партийно-государственной службы – это и есть самая внятная посылка «оттепели». Щеглов первым среди критиков высказал ее прямо, и за ним остается историческое первенство в движении к либерализации литературы.

Владимир Лакшин

Владимир Яковлевич Лакшин заведовал в 1962–1966 гг. отделом критики «Нового мира», а в 1967–1970 гг. был заместителем главного редактора журнала – в его лучшую пору. Однако до начала периода «гласности» он смог издать лишь историко-литературные книги: «Толстой и Чехов» (1963), «Островский» (1975), «Вторая встреча» (1984). Только «перестройка» позволила ему напечатать сборник критических

статей «Пути журнальные» (1990), а затем мемуарную книгу «“Новый мир” во времена Хрущева» (1991). Тем не менее, он не подвергался арестам и даже после замены редакции «Нового мира» стал редактором журнала «Иностранная литература». В статье «Четверть века спустя», открывающей книгу «Пути журнальные», он говорит об атмосфере 60-х гг.: «Общественная жизнь была в подпочве своей заморожена и всегда готова к новому обмороку беспамятства <...> когда в 1970 году редакция все же была разогнана, некоторые мои коллеги вспоминали описанные мною двумя годами раньше обстоятельства разгона “Отечественных записок” Щедрина: многое совпало до деталей». Показав несостоятельность тогдашней «профессиональной» критики, обозреватель противопоставил ей, со знаком плюс, критику читательскую: «Да, читатель настроен к критике более чем скептически». Далее он привел мнение читателя «из глубинки»: в первую очередь привлекают произведения, «которые подвергаются уничтожающей критике». Это свидетельствовало о глухом низовом диссидентстве.

В. Лакшин сообщил об отношении Твардовского к критике в ту пору, когда на нее «мало кто смотрел как на равноправный вид литературной деятельности»: редактор «не раз говорил, что считает настоящий критический талант редким, даже более редким, чем поэтический <...> Официальных “корифеев” критического цеха – В. Ермилова, В. Дружина, А. Дымшица – сторонился даже с некоторой брезгливостью <...> Сам Александр Трифонович в статье “По случаю юбилея” (Новый мир. 1965. № 1) называет имена Ю. Буртина, И. Виноградова, А. Лебедева, И. Соловьевой, А. Синявского». Твардовский советовал критикам относиться к своему ремеслу как к творческому самовыражению, однако ставил при этом сверхзадачу: «Программа “Нового мира” никогда полно не формулировалась, быть может, из опасений облегчить противникам журнала выявление “порочной линии”, от наличия которой приходилось отрешиваться <...> Сверхзадачей, если угодно, было завоевание культурой – исторической, политической, правовой, художественной – массового сознания». Вряд ли Твардовский думал именно так: превратить массу в мыслящую элиту – такую задачу мыслители XX в. считали утопической. Вероятно, он хотел, сокращая обывательскую массу, увеличить органическое целое – народ. Но эту установку Лакшин не считал важной, именно здесь причина его расхождения с Солженицыным. В журнале Твардовского отчасти повторилась ситуация «Современника» и «Отечественных записок»: публицистика и критика отесняли поэзию и романистику на периферию литературы. И сам Твар-

довский, и Ю. Буртин высоко оценили «реальную критику» Добролюбова. «Артистическую» критику продолжал в ту пору журнал «Юность» (редактор В. Катаев), ориентировавшийся на западный модернизм.

В статье «Живая жизнь и нормативность» Лакшин противопоставил два вида критики: нормативную и аналитическую. Позднее в большой статье «Писатель, читатель, критик» он развил это положение, отслеживая подспудную демократизацию литературы: «Мнение читателя вновь становится реальной силой в литературном процессе». Гнев оппонентов был вызван, главным образом, финалом статьи, выводом автора: «Говорят, что литература обладает такой критикой, какую она заслуживает. Но бывает и наоборот. Литература последних лет дала достаточно интересных книг, критика же в значительной своей части топталась на месте или шла вспять». В целом это был правильный вывод: уже проявились тенденции «застойного периода». Ф. Кузнецов, один из самых печатаемых авторов 70-х гг., в ту пору высказался так: «Перефразируя известную поговорку, скажу братьям-писателям: каждая литература имеет ту критику, которую она заслуживает». Но это звучало издевательски по отношению к лучшей части русской литературы XX в. – к наследию Бунина, Булгакова, Ахматовой, Клюева, Платонова, Пастернака, Цветаевой.

Главным событием в истории «Нового мира» 60-х гг. Лакшин назвал открытие Солженицына. Борьба за и против него выявила пределы советского либерализма: «Беда заключалась в том, что значение гласности как рычага, реформирующего общество, Хрущев так и не понял: для него были привычнее аппаратные методы управления и принцип личного авторитета». <...> Но автор «Ивана Денисовича» не просто открыл в литературе тему репрессий, а задал новый уровень художественной правды, напомнил и о моральной ответственности писателя. Новомирские прозаики – К. Воробьев, Семин, Залыгин, Быков, Абрамов, Айтматов, Можаяев – каждый по-своему и непохоже пережили его влияние». Обратим, однако, внимание на то, что позднее критик уклонился от оценки крупных, самых значительных произведений Солженицына.

В статье «Иван Денисович, его друзья и недруги» (Новый мир. 1964. № 1) Лакшин пытался подытожить дискуссию о произведении, всколыхнувшем страну: «Повесть “Один день Ивана Денисовича” прожила в нашей литературе всего год и вызвала столько споров, оценок, толкований, сколько не вызвала за последние несколько лет ни одна книга. Но ей не грозит судьба сенсационных однодневок, о которых поспорят и забудут». Анализ в его статье – проблемно-содержательный, «социаль-

но-типажный», в духе «реальной критики» Добролюбова (на которого он ссылается в других статьях), только в последних фразах критик коснулся художественной оценки: «Неискушенному читателю может показаться, что перед ним кусок жизни, выхваченный прямо из недр ее и оставленный как он есть – живой, трепещущий, с рваными краями, сукровицей. Но такова лишь художественная иллюзия, которая сама по себе есть результат высокого мастерства, умения художника видеть людей живыми, говорить о них незахваченными, точно впервые рожденными на свет словами и так, чтобы у нас была уверенность – иначе сказать, иначе написать было нельзя». Очевидно, основной конфликт эпохи «почвенник» Солженицын и «западник» Лакшин видели по-разному. Критик усилил мотив контраста морали «работяг» и «придурков», однако не решился провести параллель с миром вне лагеря. Нельзя назвать глубоким толкование оппозиции свобода/несвобода; умолчал критик и о крестьянской психологии героя: каратаевское смирение Шухова совсем не вдохновило его.

Дискуссия о Солженицыне в 60-е гг. только началась. Если первоначально Лакшин воспринимался как «рупор» Солженицына, то в 70-е (после публикации на Западе мемуарной книги «Бодался теленок с дубом») позиции их разошлись. В 1977 г. Лакшин напечатал критическую статью против Солженицына, это был отпор право-патриотической идеологии. На английском языке этот памфлет называется «Солженицын, Твардовский и “Новый мир”», он широко издавался в мире. Автор «Архипелага ГУЛАГ» считает философский уровень этой критики невысоким: «Восстановить память народа в ее ужасных провалах – это, оказывается, не цель литературы, критик требует от меня “позитивной политической программы”. А “Новый мир” был “ростком социалистической демократии”. “Мы верили в социализм как в благородную идею справедливости”. Мое “Раскаяние и самоограничение” его “насмешило”(?) ... А уж “Вехи” – ущербная книга...».

В. Лакшин, выражая запросы либеральной интеллигенции, как бы не заметил публицистической книги Твардовского «Родина и чужбина», подвергнутой разносной критике в «Правде» и «Литературной газете». После снятия Хрущева, действительно, Твардовский стал противником брежневского курса. В этом отношении более корректны оценки А. Солженицына. Следует напомнить, что кампания против Пастернака началась с подачи Твардовского, не только отклонившего роман «Доктор Живаго», но и напечатавшего в «Новом мире» отзыв о его враждебности идеям ленинизма. Лакшин отошел от ленинизма дальше Твардов-

ского, но нельзя считать бесосновательной и оценку Солженицына: «... по нынешнему безлюдью Лакшин – критик, конечно, заметный, хотя с годами все более зауряднеет и после “Нового мира” мало чем отличился от казенного приспособленца, стал в фаворе у властей». Писатель указал на пристрастное, избирательное видение контекста: упомянув рассказ «Матренин двор», критик не соотнес прозу Солженицына с так называемыми деревенщиками.

С современной точки зрения, Лакшин более глубок как историк, истолкователь классики. В дискуссии о романе «Мастер и Маргарита» он удачно сочетал позицию критика-публициста и историка литературы. Он прямо сказал, что это произведение взламывает казенное представление о классике: «Заметно обеспокоились лишь некоторые профессора литературы. До сих пор Булгакову не находилось места в их монографиях и стабильных курсах литературного процесса, как несколько раньше не находилось в них места Есенину, Бабелю или Цветаевой: чем сложнее, непривычнее творчество писателя, тем больше с ним хлопот и неприятностей. И они невозмутимо взялись объяснять читателю, что в нашей литературе есть и другие имена...». Статья «Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”» дала разностороннюю, но не бесспорную интерпретацию этого шедевра интеллектуальной прозы.

Критик, увлеченный интеллектуальной игрой, либо уходил от главной проблемы, либо давал ответы, близкие к советскому пониманию, а значит – далекие от авторского: «По-своему рассказав легенду о Христе, Булгаков выделил в ней мотив христианского социализма, демократических тенденций, свойственных, как указывают историки, раннему христианству и столь разнообразно преломившихся в дальнейшей истории человечества. В отличие от евангельского Иисуса, уклончиво заявившего: “Богу – богово, кесарю – кесарево”, Иешуа у Булгакова не знает компромисса...». Такой социально-типажный подход отбрасывает самого критика в мир персонажей романа: «Слабость проповеди Иешуа – в ее идеальности <...> Сам Иешуа не в силах спасти жизнь хотя бы самому себе, убедив своей проповедью Понтия Пилата, готового его выслушать <...> Нет, не изустной проповедью добра может быть спасен свет». О Воланде же критик говорит в другом тоне, увлеченно: «Как-то мало напоминает этот задумчивый гуманист безжалостного беса преисподней <...> Воланд обладает своим мрачным обаянием <...> он даже симпатичен». Сходно высказался о сатанинском «притяжении» другой «шестидесятник» – И. Виноградов: «Он и по-дьявольски умен, и по-королевски щедр». Однако обращение к шедеврам философского рома-

на, введение “Мастера и Маргариты” в контекст мировой литературы выделило статьи этих критиков-интеллектуалов, безусловно, положительно.

Александр Макаров

Девиз свой А. Макаров выразил определенно: «Служение литературе на деле – народу». Все исследователи признали его собирателем безвестных застрельщиков «деревенской прозы», а вклад любого критика измеряется его влиянием на формирующееся, новое направление. Позиция критика может быть названа национально-охранительной: «Без литературы народ нем, жизнь народа, борьбу его и деяния может запечатлеть только литература, и мы не можем не гордиться тем, что принадлежим к рабочему цеху литераторов...». Как верно заметил В.П. Муромцев, этот, казалось бы, малозаметный публицист «неотделим от того благотворного процесса обновления литературной критики, который начался во второй половине 50-х годов». Александр Николаевич Макаров (1912–1971), один из продолжателей традиции «органической» критики, в литературной борьбе 50–60-х гг. ценил не размежевание, а единство, в послевоенной словесности искал центр национальной культуры.

Негативно оценив уровень современной критики, Макаров надеялся на изменение за счет большей ее «литературности» («не служанка литературы, а часть ее...»). Статьи его адресованы не столько «детям двадцатого съезда», сколько носителям «инерционного» национального сознания. Он понимал, что критик «всегда выражает господствующие в обществе воззрения более категорично, чем художник», статьи быстрее находят отклик, но и забываются раньше.

Жизненный путь Макарова был нелегким: человек ранимый и чуткий к слову, жил он в окружении приспособленцев и литературных коммиссаров, умер от рака, вследствие нервных перегрузок, не сумев опубликовать главные свои работы. Лучшие его книги изданы были посмертно: «Идущим вослед», «Критик и читатель», двухтомник «Литературно-критические работы». Заметно, что он не любил отвлеченных «ученых» терминов, в отличие от Щеглова, у него нет интереса к теоретизированию: «Что нужно критику? Прежде всего – школа жизни. Я не верю в критиков, за плечами которых лишь школа да вуз». Ему важно было понять, из какой почвы вырастает произведение, какая открывается за ним традиция. Здесь узнаются установки «органической критики». Пожалуй, нагляднее всего кредо Макарова выразилось в его отзыве на книгу А. Марченко о Есенине. Он заметил, что разговор только о лич-

ности Есенина или литературной среде уводит от главного – от художественного мира: «Есенин бывал сентиментален. И это в его злом русском характере. <...> ... надо ли критику так уж полагаться на то, что прозревали в Есенине его любовницы, друзья и даже Пастернак? <...> Заметьте, что есенинская любовная лирика – не лирика однолюба (скольким бы женщинам ни писал Пушкин, все как бы для одной), это лирика измен и раскаяний, многих любовей, и обязательно с покаянием, – и вообще лирика современного человека, не привязанного к дому, расстающегося (порывающего) с ним в юности, что в дворянской лирике было просто невозможно, живущего *разной* жизнью, как и очень многие в наше время ... Есенин со всеми его “мужицкими райми” – не столько прошлое деревенской России, сколько предугаданное будущее ее детей». Он требовал видеть в наследии Есенина не локально-историческое, а неизменное, национальный образ мира, что было ново и «крамольно».

В свое время М. Цветаева потребовала от Г. Адамовича перестать писать посредственные, на ее взгляд, стихи. А. Макаров, учившийся в Литинституте на отделении поэзии, сам запретил себе печатать стихи. К. Симонов в воспоминаниях высказался о них так: «Стихи, на мой тогдашний вкус и мои тогдашние представления, у Макарова были слабые, подражательные, нежные, есенинские ... ум его в разговорах – запомнился: его тонкие суждения, умные, деликатные, но и твердые в основе своих оценок...». Уже в студенческие годы, предвоенные, этот человек отличался редкой взыскательностью и заботой о коренной традиции русской литературы. Как говорит К. Симонов, начинающий критик умел убедить даже своих противников: «Лично я за четыре года занятий в Литинституте приучился ценить мнение Макарова о своих стихах, которому они чаще не нравились, особенно в первый период, а потом нравились больше, может быть, отчасти потому, что он увидел мое упорство и работоспособность и как-то переменял отношение ко мне на более серьезное, чем сначала. Не столько ценил мои стихи, еще очень плохие, сколько серьезность моих намерений на будущее» (по книге В. Астафьева «Зрячий посох»). Это важнейшее качество подлинного критика – угадывать возможности молодого литератора по первым выступлениям – и проявилось позднее, когда он стал «новым Калитой», собирателем «деревенской прозы». Одна из заметных работ Макарова – «Константин Симонов как военный романист» – посвящена не близкому ему по манере писателю. Здесь он проследил путь человек того поколения, к которому принадлежал сам, осветил искания военной прозы от

начала 40-х гг. до 60-х. Заметно, однако, что его волновала в первую очередь не принадлежность писателя к «обойме», направлению, а творческая индивидуальность, истоки *пути* к мастерству.

В статье «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» Ф. Абрамов «зацепил» и его, писавшего с похвалой (скорее, пожалуй, с надеждой) о «деревенщиках» сталинской эпохи. Обоих волновало слово о крестьянской России, но Макаров не располагал еще текстами, дававшими надежду на возрождение классической традиции, и говорить мог лишь о тематическом направлении. Тем не менее его требования были новы и даже «еретичны» для советской печати: «Сходство между писателем и критиком: не о чем пишешь, а кто ты, что защищаешь, что отрицаешь?.. Если же он приходит в литературу без знания жизни, без своего взгляда на нее, без своей темы, без страстной щедринской веры в животворную мощь литературы, а только со школьным знанием законов жанра, он может быть уверен, что критика из него не выйдет, а выйдет схоласт, который не только попортит немало крови писателям, но и посеет плевелы в душах читателей». В 50–60-е гг. критик прослеживал народно-эпическую линию в советской литературе: «Воспитание чувств» (об Исаковском, 1947), «Александр Твардовский и его книга про бойца» (1945–1956), «За далью даль» (1960), «Мир Шолохова» (1965) и др. Ожиданием новой литературы о России проникнуты статьи «Добрый талант» (о Паустовском) и «Искусство любви к людям» (о Сергее Антонове, 1961). Одним из первых критик заговорил о возвращении Павла Васильева в русскую литературу («Разговор по поводу»). Требуя от писателей сохранения колорита родных мест, критик-традиционалист хотел «подморозить» русскую культуру, сохранявшуюся преимущественно на окраинах, менее затронутых урбанизацией. Как «почвенник», любивший Есенина, Макаров апеллировал к малой родине («У меня Калязин»), считал, что главный вопрос современности – это «вопрос о культуре села, об утрате *лирики* сельской жизни, того, что было для души, об уходе старых обрядов и обычаев и об образовавшейся *пустоте* благодаря отсутствию новых ... сейчас это стерто, нивелировано единым образованием, радио, кино, транзисторами, повешенными вместо гармошки через плечо». В статье об Астафьеве критик не случайно процитировал Н. Лескова: «Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудируя ее, а живучи ею». Критик искал писателя, неподдельно живущего народной жизнью. Как Солженицын, по выражению В. Лакшина, пришел «на готовое ожидание Твардовского», так и Астафьев ответил ожиданию такого знатока и поэта «глубинки». Но

если пути первых разошлись, то Астафьев в зрелости отдал «последний поклон» своему наставнику. Так или иначе, Макаров ощутил своевременность появления этого таланта: «Астафьев, с его русской чуткостью и любопытством к новому, с его знанием жизни, пониманием того, что в жизни ладно, а что не очень, нужен, ох как нужен сегодняшнему дню».

Критик надежно остается в памяти, если он открывает неизвестный талант. Самая большая статья Макарова «Во глубине России...» (1966), давшая название книге 1973 г., посвящена Виктору Астафьеву. В сущности, это конспект первой монографии о почти не известном тогда писателе из провинции, прошедшем к середине 60-х гг. лишь первый этап творческого пути. Критик сумел определить главное в манере прозаика: «Астафьева не назовешь ни бытописателем, ни пусть даже вдохновенным певцом природы, по натуре своей он моралист и поэт человечности и относится к тому роду художников, которые пишут о душе – предмете необъяснимом и как бы иллюзорном, однако всем понятном». Многих удивило, что начинающего писателя критик поместил в контекст национальной классики – рассуждал попутно о Лескове, Мельникове-Печерском, Толстом, Чехове, Леонове. По первым книгам Макаров угадал в нем многообещающий талант («ему, мне думается, даже возможнее преодолеть свои пределы, чем многим его сверстникам»), оттенил неподдельность, которая уже осознала преимущества «нелитературного», безыскусственного, повествования. А. Макаров здесь обнаружил тот высший дар критика «по альфе угадать омегу», о котором говорил Белинский. Критик не сомневался, что малоизвестный провинциал оставит значительный след в искусстве: «Конечно, неисповедимы пути художника. Только дан Виктору Астафьеву высший дар, какой дается вне зависимости от мощи таланта только истинному художнику, – дар любить жизнь в ее движении, в бесчисленных, никогда не истощимых ее проявлениях и извлекать из своего знания жизни и людей то хорошее и доброе, что открылось ему...». Критик уже знал о трудной судьбе писателя, поэтому он и акцентировал стихийную доброту его взгляда на мир, но в подтексте содержится вопрос: выдержит ли это доброе отношение к людям бесконечную перегрузку негативом жизни. Философичность прозы Астафьева не преднамеренная, и доброте он учился у леса. Об этом, о народной экологической этике, донесенной Астафьевым, говорит критик в заключении своей статьи: «Природа пробуждает в суровом реалисте-прозаике поэта»; дает «утоление давней тоски отлученного от матери сына, и потому так сплелись в рассказах о природе и

радость, и грубость, и счастье, и боль». И здесь критик предугадал главную книгу Астафьева.

«Эстафета поколений» (1963) – размышление о молодых литераторах, пришедших из провинции. Продолжая эту мозаичную картину эпохи, критик создал новый тип хроникального обзора – цикл «Через пять лет»: он следил за изменением манеры писателей через пятилетие после литературного дебюта. Пожалуй, больше всего мастерство критика проявилось в цикле коротких статей «Искры сердечного огня» (о В. Пановой, Е. Винокурове, С. Наровчатове, Н. Старшинове и др.). Но лучшее из всего созданного Макаровым осталось неопубликованным по цензурным условиям его времени. Интересны «внутренние» рецензии, написанные по заказу издательств, они собраны после его смерти в книге «Критик и писатель» (1974). Критик был мастером короткой рецензии, умел в малом текстовом пространстве дать обоснованный «приговор» произведениям известных и неизвестных сочинителей.

Практический смысл и действенность литературоведения проверяется в школьном преподавании и в газетно-журнальной критике. А. Макаров обратил внимание на усредняющие и мертвящие наукообразные толкования, ставшие культурным фоном его эпохи: «Ни радости, ни восхищения творениями великих русских писателей в учебниках нет. Понятие красоты изгнано из них вообще. Учителя же сами воспитаны в духе этих учебников ... Мертвящий анализ хуже, чем отсутствие какого-либо объяснения». Несомненно, критик отдавал предпочтение реализму, такова предпосылка неотрадиционализма 60–70-х гг., но он был противником наивного копиизма: «Писатель не фотограф и не может ограничиваться задачей обрисовать “жизнь такую, какая она есть”. Получится бессмысленное нагромождение друг на друга самых разнообразных предметов и явлений, не больше». Здесь критик явно подразумевает требование соцреализма, записанное в уставе союза советских писателей: «Не потому ли некоторые наши произведения “бесчеловечны”, если так можно выразиться, что человек в них односторонен, показан лишь в служебных функциях, что у отрицательного героя мы часто вообще отнимаем всякую способность к переживаниям, к размышлениям, к утверждению своей неправоты, лишаем их жизни». Критик был противником плакатно положительного героя, который «не испытывает ни колебаний, ни сомнений в самом себе, прет, как баран на новые ворота, не обращая внимания на синяки и шишки». Он отреагировал и на то, что в новой литературе исчезла «книга судьбы», роман воспитания, т. е. тема духовного пути человека.

По первым рассказам критик угадал большие возможности в Шукшине и первым (раньше В. Коробова и В. Горна) обратил внимание на синтетичность шукшинского рассказа: «И в его прозе чувствовался человек, если можно так сказать, обладающий кинодраматургическим талантом...». В отличие от других критиков, Макаров делал упор на связь Шукшина с миром его героев: «Может быть, даже и нет в нашей литературе другого писателя, который так болезненно ощущал бы за собой чувство необъяснимой вины перед ними, вины человека, который сам-то живет в иных условиях и в другой среде, а дума о тех, кто остался там, неотвязно преследует его». С рецензией Макарова на его вторую книгу («Там, вдали») В. Шукшин познакомился уже после смерти критика: «И вот теперь я прочел эту его рецензию. И почувствовал неодолимое желание побыть одному: откуда-то “оттуда” вдруг дошел до меня добрый, спокойный голос, очень добрый, очень ясный. Как же мне дорого было бы это умное напутственное слово тогда – 10 лет назад. Как нужно. Оно и теперь мне дорого».

По мнению В. Астафьева, новую русскую идею Макаров уловил в философско-экологической прозе. Своим предтечей считают его литераторы «неопочвенного» направления. Критик предвидел тяжкие испытания, ждущие все традиционные культуры. В известной степени Макарову выпало завершать советскую литературно-критическую мысль (он нередко апеллировал к коммунистическому идеалу) и начинать постсоветскую патриотическую публицистику. Но больше всего его интересовал национальный образ мира. К этой проблеме он обращался в статьях о ведущих и второстепенных писателях-современниках: К. Паустовском, Л. Леонове, С. Залыгине, В. Шукшине, А. Яшине, М. Алексееве, В. Астафьеве. Главным для критика был вопрос о связи истоков творчества с мировоззрением художника, и важно уловить внутреннюю свободу, раскованность, склонность к попутному рассуждению о «необязательных» вещах, что совершенно не свойственно более ранней советской критике.

Вадим Кожин

Если другие критики конца XX в. привлекают индивидуальным стилем, то В. Кожин, как и А. Макаров, интересен сосредоточенностью на теме судьбы России и твердой позицией. Вадим Валерианович Кожин (1930–2001), критик-идеолог, осмыслял литературный процесс XX в. в свете проблемы *аккультурации*. Как ведущий публицист журнала «Наш современник» он варьировал два исходных положения: «Рос-

сия – уникальная цивилизация и культура» и «Страна живет в атмосфере разрушительных мифов». Идеологом *нового почвенничества* В. Кожинов признан после серии книг 80–90-х гг.: «Судьба России: вчера, сегодня и завтра», «История Руси и русского слова: Современный взгляд», «Россия: век XX», «Победы и беды России» и др. Кожинов ставил болезненные вопросы переломного времени, и рассчитывать на завершающую историческую оценку его публицистики еще рано, ясность придет, когда кончится тяжба о России. Научное обоснование этой позиции дал этнолог Лев Гумилев, в последние годы своей жизни печатавшийся также в «Нашем современнике». Оппонентов раздражает не столько упорная защита органической традиции, сколько поднятая публицистом-идеологом тема смены элит, в результате которой образовалась «химера» (по Л. Гумилеву): правящая *галова* уничтожала национальное *тело*.

В процессе изживания революционно-утопического сознания влиятельной идеологией было евразийство, освещавшее революцию как драматическое самоопределение России между Западом и Востоком. Может быть, со временем будет выделено *евразийское направление* и в литературной критике. В идеологической борьбе переломного времени роль патриотической оппозиции значительна, поэтому трудно согласиться с оценкой ее лидера С. Чуприниным как фигуры «маргинальной». Так или иначе, Чупринин признал Кожинова лидером направления: «Показательно, что эти же черты, хотя и в заметно меньшей степени концентрированности, присущи и таким литературным публицистам – единомышленникам В. Кожинова, как П. Палиевский, М. Лобанов, О. Михайлов, А. Ланшиков, В. Чалмаев». К числу критиков-почвенников надо прибавить еще Юрия Селезнева, Владимира Бондаренко и Александра Казинцева.

Книги Кожинова «Виды искусства» (1960), «Происхождение романа» (1963), «Книга о русской лирической поэзии XX века» (1978) развивают принципы школы М. Бахтина, которого молодой тогда литературовед одним из первых открыл для себя и для печати в конце 50-х гг. Замыкающая 70-е книга «Статьи о современной литературе» (1982) – заметное явление в тогдашней критике. В книге о Тютчеве историк-публицист размышляет о славянофилах. В статьях «Национальная литература: прошлое или будущее?» и «Жизнь и теория» он определил задачи критики: «Я убежден, что современное состояние и мира, и самой литературы требует работ историсофского и культур-философского

плана». Критик требовал ясности, общедоступности стиля, у него нередко выпады против игровой, беспочвенной парадоксальности.

В пору «гласности» журнал «Наш современник» оказался в центре ожесточенной полемики об истоках национальной катастрофы и путях выхода из нее. С конца 70-х гг. публицисты «Москвы» и «Нашего современника» говорят о ложных ориентирах, губительных для реальной русской культуры. Суть дискуссии по-своему выразил В. Курбатов в статье «Старая тяжба, или Окно в Россию» («Взгляд», вып. 3): дело не в фанатизме «самобытников», а в беспрецедентных темпах аккультурации. Ссылаясь на К. Аксакова, К. Леонтьева и Л. Гумилева, Кожинов одним из первых сказал об угрозе утраты самостоятельности России: «...чаще всего атакуют Россию с точки зрения “норм” Запада», но «к самостоятельным национально-историческим реальностям попросту бессмысленно подходить с одной меркой...». Здесь продолжается единая традиция, идущая от славянофилов и евразийцев-эмигрантов. В суждениях о современности В. Кожинов опирался на тысячелетний опыт России, а его оппоненты говорят лишь о последних десятилетиях XX в. С горькой иронией об этом писал в 70-е гг. и Виктор Астафьев: «У всякого национального возрождения, тем более у русского, должны быть противники и враги. Возрождаясь, мы можем дойти до того, что станем петь свои песни...».

Значительная часть статей Кожинова посвящена современной поэзии: «Поэзия легкая и серьезная» (1965), «Судьба Алексея Прасолова» (1977), «Поэзия и гражданственность» (1967), «Лирическая дерзость» (1968), «Заметки о поэзии» (1968), «О стихах Виктора Лапшина» (1983) и др. Критик, в сущности, создал первую монографию о Н. Рубцове: статья «В кругу московских поэтов» (1979) – о начале его творчества, более поздняя статья «Судьба Николая Рубцова и судьба его поэзии» – осмысление пути поэта в контексте проблем современной России: «В наши дни нередко сталкиваешься с удивлением или возмущением по поводу того, что при жизни Николай Рубцов не получил достойного признания. Но в те времена внимание публики могли привлечь лишь стихи остросенсационного или фельетонного характера <...> многим современникам Николая Рубцова нужно было еще “дорости” до его исканий, до самого смысла и стиля его творчества». А для этого, говорит критик, надо было освободиться от господствующего вкуса, создавшего оглушительную славу Р. Рождественского, А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Подлинной народностью, по мнению В. Кожинова, отличалась только так называемая тихая лирика, ибо она выразила национальный

образ мира и новое состояние народа: «И если всерьез разобраться в существе дела, рост славы Николая Рубцова обусловлен прежде всего духовным ростом миллионов читателей – то есть в конечном счете целого народа». Таким образом, он первым сказал о так называемой тихой лирике и *деревенской прозе* как едином направлении, противоположном «эстрадной» лирике, в сущности, маргинальной для русской традиции и балансирующей между элитарностью и масскультом.

Заслугу свою Кожинув видел в том, что «первым или одним из первых говорил о *выдающемся* значении только что изданных или даже еще только готовившихся тогда к печати книг М. Бахтина, В. Шукшина, Н. Рубцова, А. Прасолова, В. Белова, Н. Тряпкина, А. Межирова, В. Соколова, А. Битова, В. Казанцева, Ю. Кузнецова и других». Эти литераторы так или иначе причастны к выражению «русской идеи» в ситуации кризиса идентичности. В статье «Размышление о главной основе отечественной культуры» критик приводит слова Гоголя: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен», а дальше констатирует: русской песни не слышно на радио и телевидении. Закономерен вопрос: неужели она примитивнее, архаичнее негритянских блюзов, неужели в абсолютном владычестве джаза надо видеть только эстетический прогресс?

Итак, по В. Кожинуву, в основе современной литературной борьбы – вытеснение национальной традиции стандартизованными вкусами. Он так мотивирует негативные оценки в своих статьях: «...меня гораздо меньше увлекала задача писать что-либо о сочинениях, не породивших во мне любви; я изредка критически отзывался лишь о тех авторах, которые были слишком уж чрезмерно превознесены другими критиками (К. Симонов, Е. Евтушенко, Ю. Трифонов, А. Тарковский, Ю. Мориц – вот, пожалуй, и весь перечень специально “раскритикованных” мной». К этому можно добавить два имени: И. Бродский и поздний Астафьев, нападавший на редакцию «Нашего современника», того журнала, в котором опубликованы основные его произведения (ст. «Кого и зачем бранит Виктор Астафьев»). Надо подчеркнуть: критик оспаривал не художественные, а публицистические выступления выдающегося прозаика. Это касается и эссеистики Бродского.

Оппоненты обвиняют критика в узости вкуса, но этот противник постмодернизма опубликовал в журнале «Наш современник» фрагменты «Бесконечного тупика» Д. Галковского. Позиция парадоксалиста, подрывающего *логоцентризм* русской культуры, Кожинуву чужда, откликнулся он на традицию В. Розанова, к которому восходит стиль Гал-

ковского. Одинок, герой-двойник Галковского, одержим автоиронией, ею он хочет заслониться от абсурда истории. «Лоскуты» славянофильства для него, как и для всех постмодернистов, – маскарад юродивого. Книга Галковского с ее мотивом «неудачи русской истории» – это голос эпохи, уже не ждущей книги-откровения. Такова внутренняя тема романа «Бесконечный тупик». Однако на вопрос, может ли общество развиваться без всяких утопий, есть лишь отрицательный ответ.

О соотношении литературы и критики Кожин выразился еще в статье 1969 г. «Национальная литература: прошлое или будущее?». Он сказал о засилье «инвентаризирующей» критики и о забвении ее *организирующей* роли: критик нужен «лишь тогда, когда он проявляет созидательную волю, утверждает (или отрицает) определенное течение, тенденцию в современном искусстве слова». Но с такой ролью – «формировать из этих отдельных художественных миров литературу как определенную развивающуюся целостность» – критик может справиться, только если выражает перспективную идею. Вперекор системному кризису грани веков публицист утверждал в начале 90-х гг.: «есть основания верить, что Россия преодолет свои нынешние беды». Но закончил жизнь он мрачным обобщением: XX век стал для России тяжелейшим историческим поражением: произошла смена элит, русские перестали быть державообразующим народом. В результате всех потрясений национальное самосознание понизилось до черты, за которой уже не творится оригинальная культура. Как защитник мозаичного разнообразия национальных культур Кожин и стал видным антиглобалистом.

По этому пути шел и Юрий Селезнев (1939–1984), критик, писавший, главным образом, о так называемой деревенской прозе. Книга «Вечное движение. Искания современной прозы 60–70-х гг.» (М., 1976) вызвала многочисленные отклики, среди которых преобладают негативные. Этот критик написал последнюю «почвенническую» книгу о Достоевском, он же – автор первой монографии о В. Белове. Критики-неотрадиционалисты выразили мнение интеллигенции, связанной с народом и не разуверившейся в русской культуре. «Тяжба о России» – часть глобальной проблемы смены органических культур механистической цивилизацией. В глобальном масштабе монокультурная модель сменяется поликультурной, на поверхности же этого процесса – борьба традиционалистов и модернистов. С исторической дистанции, «непочвенники», возможно, будут оценены как *алармисты*, указавшие на опасность глобальной аккультурации.

Лев Аннинский

В литературной борьбе 60–90-х гг. Лев Александрович Аннинский кое в чем повторил О. Сенковского: Барон Брамбеус наших дней так же склоняется к игровому пониманию творчества, любит «задирать» писателей, играть с читателем в шарады и парадоксы. Один из «детей 20-го съезда» (начал печататься в конце 50-х гг.), он привлек внимание новым для советской литературы – и старым для мировой – пониманием творческой свободы. Л. Аннинский всегда выражает индивидуальное мнение, избегая групповых оценок, предпочитает идти «вне потока». Он не писал о прозаиках и поэтах, вокруг которых кипели «направленческие» споры («Смешно выиграть чужую партию. Лучше проиграть – но свою»). Этим – сочетанием объективизма и иронии – и выделилась его первая книга «Ядро ореха» (1965). Тем не менее, сборники его статей были этапными, передавали читателю напряжение или спад литературной жизни эпохи: «Тридцатые – семидесятые» (1977), «Контакты» (1982), «Локти и крылья» (1989). Критику свойственно экзистенциальное мироощущение, отвращение и притяжение к коллективным стереотипам: «Нет, не устоять человеку в одиночестве, не спастись одному: сорвана над ним крыша, потерян кров – и в таких условиях он должен найти духовную опору». Пожалуй, больше всего интересен Аннинский своим пониманием критики как незавершённого полилога, когда, по народному определению, «о вкусах не спорят». Историческая значимость его статей – в удалении от ортодоксальной критики как *окончательного* суждения.

Одним из первых критик пытался очертить приметы оригинальной «шукшинской жизни», но первоначально пришел к выводу, что многое здесь сгущено и «переперчено». Позднее он оценил широту обобщения, притчево-символическую насыщенность его прозы. По этому поводу негативно отозвался о манере Аннинского В. Белов: «Много отсебятины о Шукшине я обнаружил, например, в работах Льва Аннинского». О склонности критика, тогда еще молодого, к необязательным шарadam говорил и его учитель А. Макаров в письмах Астафьеву. Но, начав спором с Шукшиным, критик в конце концов узаконил в истории литературы понятие «шукшинская жизнь»: крайности и алогичность поведения русского человека, в котором открывается «чудовищная обиженность», «комплекс неполноценности и бесконечная мстительность»; это сознание, переполненное «чем-то подложным», с вечным страхом унижения и болезненной агрессивностью, но вместе с тем наивно-добродушное и

жертвенное в лучших своих проявлениях. По мнению критика, учиться у таких героев нечему, но таков русский характер в современном его варианте. В значительной степени это взгляд сторонний, далекий от почвеннического, но так же и от предвзятого мнения («Страдать тут. Сострадать. Стараться понять. Мучиться этим»). Справедливо замечание С. Чуприна: «Аннинский отнюдь не повторяет зады того, что было предьявлено как “открытие” еще в конце 60-х годов В. Чалмаевым, М. Лобановым, В. Кожинным, некоторыми другими авторами. Он и тут идет собственным курсом...». Критик равным образом удален от всех новейших течений, он скорее эксперт, чем организатор литературной группы. И о проблемах национальной культуры он высказывается как о далеких для него, чужих: «...национальные “маски” иной раз так прирастают, что страшно подумать, что там осталось под ними ... Путь от национального к духовному мы только нащупываем сейчас. Поэтому и боязно называть это все впрямую: спугнешь. Поэтому и ходишь петлями». С не меньшим интересом и азартом спорил он с Ю. Трифоновым. Поэтому стиль Аннинского коллеги-современники оценивают как «задиристый»: он намеренно доводит до крайностей свои послышки, нередко эпатирует, вызывая писателей на спор. Такая интеллектуальная провокация дает, по мнению критика, «момент истины», – когда человек не заслонен ролью и ритуалом.

Показателен диалог Ю. Трифонова с Аннинским (1980), из которого видно, что миропонимание критика и автора почти не соприкасаются.

«— ... я просто всегда удивляюсь, как иные критики предварительно составляют себе схему, а потом обрубают произведению руки и ноги и укладывают в прокрустово ложе.»

– Да хоть бы и так. Оно же напечатано – и гуляет себе с руками и ногами, что вы всполошились? Но, фигурально говоря, я защищаю именно эту точку зрения: что как критик имею право обрубить произведению руки и ноги. И не потому, что я такой садист. <...> А зачем мне справедливость? Ее у меня не более, чем у вас, и я так же субъективен.

– Тогда это не суд, а, так сказать, самовыражение.

– <...> Критика стала совершенно автономна, и я только тем и живу...»

Здесь публицист несколько утрирует свою склонность к парадоксам, но, так или иначе, выражает собственную манеру. В этом отношении он был предтечей постмодернистской критики. Но уже при жизни Ю. Трифонова критик относился к нему как к классику, хотя и предьявлял ему претензии: «...можно спорить, но смешно давать ему школьные

оценки: хорошо написал, плохо написал. Если хотите, я вот теперь и даю его повестям все необходимые комплименты: хорошо, отлично, прекрасно, что они появились! А теперь будем спорить. По существу». Даже на Ю. Трифонова критик смотрел, отчасти учитывая веяния начинавшегося постмодернизма: «Он одинок как писатель аннигиляции “интеллигентского духа” в его столкновении с низкой реальностью. Один только человек шел навстречу Трифонову так же напролом, через “аннигиляцию”, – Василий Шукшин ... но встреча не была суждена. Только смерть преждевременная и породнила: смерть от непосильной ноши, от сверхтяжелой задачи».

Более всего Л. Аннинский совпал с литераторами «промежуточного поколения» (его собственное определение): зрелые и наиболее интересные статьи он посвятил В. Маканину, А. Киму, А. Битову. В дискуссии о прозе Маканина он высказал не бесспорное, но опять же (как и в споре с Шукшиным) оригинальное суждение: «поколение барака... поселка... коммуналки... взаимоусредненной массы» – это основное порождение советской жизни наконец-то нашло своего художника, выразителя: «Для Маканина барак – все: и родина, и “околица”, и традиция, и страна детства, и место, куда, постарев, идут плакать о прошлом» («Структура лабиринта»). Парадоксально, но это явление было замечено и опознано с большим опозданием («целое направление выпало из внимания критики»): «шестидесятые годы перевалили на вторую половину под знаком “земли и почвы”. И только к самому концу десятилетия на этот вызов сумел ответить Юрий Трифонов своими новыми повестями, уравняв – не без помощи Чехова и Достоевского – баланс литературных сил, в котором традиционно городской герой искал аргументов в вечном споре с традиционно деревенским». На этом фоне критик оценил прозу Маканина как центральное явление 70–80-х гг.: «Маканина, которого вроде бы не знали куда втиснуть, – давно уже можно произвести в чемпионы журнальных рубрик “Два мнения” и “С разных точек зрения”. Теперь нужно было объяснять не просто тексты Маканина, а сам феномен ... Колумб “аварийного поселка”. Исследователь барачных “углов”. Коллекционер “ролей” и “характеров”. Антрополог затрапезных монстров»; «Что угодно, но это не вариации чеховских или гоголевских “вечных” типов – это типы сегодняшние, новые, только что открытые, едва устоявшиеся в реальности». Прав критик: неузнавание страной, особенно провинцией, этой печальной реальности говорит о «литературщине», господствующей во вкусах современных читателей.

Интеллектуальный анархизм Аннинского – не принципиально-смысловая установка, а своего рода стилевые «заставки». Оставаясь романтиком и парадоксалистом в статьях журнального профиля, критик ведет через десятилетия монографическую тему, серьезное раздумье о русском опыте. Оно вылилось в книгу «Лесковское ожерелье». Поскольку, на взгляд Аннинского, критики – это «толмачи идей», то «во все не безумно то странное внимание к критике, которое ощущается во всех концах культуры»: это «реакция на перемену, которая происходит сейчас в структуре общества». С. Чупринин не без основания замечает, что «историю послевоенной русской литературы изучать “по Аннинскому” никак нельзя». В самом деле, это скорее репортаж о собственном участии в литературной жизни, личностное ее переживание («То, что в этой книге нет статей о поэзии, объясняется не столько замыслом, сколько тем, как шла жизнь...»). Но нет и не может быть критика-историка, способного судить о своем времени так, как увидят потомки.

Игорь Золотусский

Автор книг «Тепло добра», «Монолог с вариациями», «Трепет сердца», «Очная ставка с памятью» и других, по словам Ю. Томашевского, из тех немногих, «кто вернул интерес и уважение к слову критика»: он продолжает традицию социально-типологической аналитики. В 60-е гг. Золотусский писал о самых спорных книгах и произведениях, был в самой гуще литературной борьбы. Статья «Рапира Гамлета» (1962) закрепила за ним реноме критика-дуэлянта. Но сборник «Час выбора» (1976) читатели расценили как уход от острых вопросов, которые сделали имя этому критику. Когда преобладала «серая проза», критик взялся за историко-литературные штудии (книга о Гоголе вышла в серии «Жизнь замечательных людей»). С этого момента Золотусский сверяет новейшие сочинения с классикой. Далее – сборник «Очная ставка с памятью» (1983), говорящий о смене угла зрения. В статье, давшей название сборнику, критик пересмотрел прославленные произведения о Великой Отечественной войне, указал на общие места и сюжетные шаблоны и высшим баллом оценил трагическую и документально достоверную прозу Константина Воробьева, чье имя, по его замечанию, «сделалось в литературе символом чести».

Теперь не вызов и не обличение в основе пафоса критика, а поиски положительных начал в современной жизни: «Я вообще не сторонник отрицаний. Как бы я ни симпатизировал очистительной критике, как бы ни сознавал пользу очистки авгиевых конюшен вкуса (приходилось и

мне заниматься этим), все-таки критика строящая, создающая что-то мне больше по душе. Я отношусь к критике как к искусству, а не как к профилактическому средству». В середине 80-х он написал две исповедальные статьи – раздумья профессионала о значении критики в современной культуре в ситуации, когда, по его словам, «история отпускает критике паузу». Такой «паузой» была, на его взгляд, грань 70–80-х гг., а вслед за нею последовал «критический бум». Один из самых заметных «шестидесятников», этот критик почти замолчал в 70-е. Начало «перестройки» – «залповый выброс» его статей, среди них – монография о Федоре Абрамове. В статье «Исповедь зоила» (1985) критик говорит о профессии сначала как о «жизни взаимности», затем – о высоком ее значении: «В критике сгущается энергия литературы, она толчками выходит в жизнь, и та отзывается ей, как грудная клетка отзывается стуку сердца ... Критика не может питаться одним неудовольствием. Ей нужен идеал. <...> Не так уж много мы сказали правды, но если сказали хоть часть ее, то не судите. Точнее, судите строго. Потому что, если начнете повторять нас, кончится критика».

Статья «Критика – это страсть» (1986) имеет подзаголовок «Из бесед с молодыми критиками». В ней речь идет об избытке чисто филологической критики, не рискующей касаться проблем философско-религиозного масштаба: «в молодой критике есть увлечение анализом текста без ощущения отдельного произведения как духовного целого». Такое занятие критик назвал «опирающимся на песок»: начинать надо с предпосылок анализа и его сверхзадачи, иначе выбор предмета анализа будет произвольным: «Есть критика эстетическая, есть критика социальная. Но идеал критики – когда происходит совмещение того и другого»; «По моему убеждению, критик должен разговаривать с писателем, как бог говорил с Моисеем – из тучи, чтоб писатель его не видел. Это позиция, равная писательской, независимая, единственно возможная, как мне кажется, в литературе». С 60-х гг. Золотусский поставил выше всего независимость собственного мнения, откуда и реноме «зоила»: «Я почитаю в критике писателя, который независим и свободен потому, что у него свой язык». Однако у зрелого критика чувство независимости не переходит в самодостаточный парадоксализм или излишнюю «задиристость». Золотусский вовсе не противник идейно насыщенной критики, он боролся со статусом ее как идеологического *контролера*, с ситуацией, когда будто бы заранее известно, что в искусстве правильно и что ошибочно: «Есть критика эстетическая, есть критика социальная. Но идеал критики – это когда происходит совмещение того и другого». В

литераторе он ценит вкус и чувство контекста, в литературе – разнообразие позиций и творческих почерков.

В разгар острейшей полемики грани 80–90-х гг. Золотусский написал несколько трезво аналитических статей – об Астафьеве, Распутине, Айтматове. В ситуации, когда «литературу трудно отличить от газеты», он сохранил позицию «над схваткой», хотя его оценки далеки от нравственного и эстетического «нейтралитета». За повесть «Пожар» В. Распутину высказано было немало упреков, И. Золотусский отмечает эти придирки: «Нет. Повесть чиста по исполнению и по единству дыхания и написана как бы разом, за одну ночь, как за одну ночь совершается все, что в ней происходит» («В свете пожара», 1985). Критик понял итоговый для автора характер произведения: «Пожар – это срывание одежд, срывание масок, обнажение и оголение смысла, который в будние дни, затаившись, жил-жил и не подпускал к себе никого ... Стихия дурного в народе как бы откликается на стихию огня и на стихию разгула архаровцев, которые тоже ведь не с неба упали, тоже отчасти народ». По своему акцентирует Золотусский пафос романа Астафьева «Печальный детектив»: «Критика обиделась на Астафьева за то, что осмелел интеллигенцию. Но интеллигентов в “Печальном детективе” – раз-два и обчелся. <...> Рассуждая о “бесах” и “диаволах” зла, которые вылетают из своих личинок в благоприятную погоду, Астафьев говорит, что вылетают они не откуда-нибудь, а из народа. Их не нанесло ветром, не забросило с другой стороны – они родились среди нас».

Статья «Отчет о пути. Журнальная проза в 1986 году» посвящена шукшинскому вопросу «Что с нами происходит?», проблеме народа. Критик высказался о крупных произведениях В. Астафьева, Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Белова, ставших знаком переходной эпохи. В прозе Айтматова он не принимает трагедийные развязки: «слишком много крови и смертей». Оценка романа Айтматова «Плаха», будто бы «распадающегося на суверенные куски», не бесспорна: «нити не вязались, роман не состоялся как роман». По мнению других критиков, традиционалисты не смогли оценить новые параметры романа, новые принципы трагико-эпического мышления, характеризующие современность. Правда, новаторство привело к «смерти романа» и подточило фундаментальные основы национального искусства в современной цивилизации.

* * *

Новейшая русская критика изучена явно недостаточно, для исторического осмысления ее понадобятся длительные научно-исторические дискуссии, которые должны прийти на смену публицистическим. Книги 80-х гг. – «Литературно-художественная критика» В.И. Баранова, А.Г. Бочарова и Ю.И. Суровцева (М., 1982), «Литература в зеркале критики» Г.А. Белой (М., 1986), а также монография В.П. Муромского «Русская советская литературная критика» (Л., 1985) – посвящены преимущественно теории критики. Дискуссии 70 – начала 80-х гг. о природе и назначении критики получили схоластическое направление. Вс. Сахаров констатировал, что академическая критика (во Франции ее называют «университетской») ведет «самозабвенные игры в чужие идеи», «насквозь вторична, цитатна, тяготеет к высокопарному повествованию о чужой мудрости». Рубежными были дискуссии грани 80–90-х гг.: «Социализм и литература», «О литературе и литературщине», в них впервые открыто обсуждался вопрос о мировом значении соцреализма, уточнен объем понятия «советская литература».

В дискуссиях 70-х гг. доминировали две позиции: «критика как наука» и «критика как литература». Еще на Втором съезде советских писателей А. Сурков, М. Алигер, С. Антонов и другие писатели, требуя научного оснащения критики, хотели покончить с представлением о ней как об иллюстраторе идеологии. Однако «научная общественность» отреагировала нормативно-схоластически, и в результате появилось много книг, посвященных проблемам критического реализма и соцреализма. Б. Бурсов в книге «Критика как литература» (Л., 1976) справедливо сказал о периоде «методологической самонадеянности» и повторил сказанное А. Блоком, М. Цветаевой, Ю. Тыняновым: «Критика может помогать литературе, лишь сама оставаясь литературой». Одним хотелось видеть разнообразие творческих индивидуальностей, другие были озабочены «методологической оснащенностью» критики. Возник избыток самоопределений, ситуация, когда «...весь “критический цех” ... изрядную долю рабочего времени занимается чем-то вроде самообслуживания, то есть в ответ на десятки анкет и сотни вопросов пишет этюды и трактаты на тему: что же такое критика» (Л. Аннинский). Критики с большим трудом освобождались от всевластия методологии («передового учения»), сказывалась боязнь переступить черту, отделяющую реализм от «антиреализма».

В этом историческом контексте вновь позитивно выделилась писательская критика. На ее активизацию в период «оттепели» и «застоя» литературоведы почти не обращают внимания, а между тем она первой свидетельствовала о переменах в литературном процессе. Если в 30–50-е гг. сборники статей издавали только официально признанные «вожди» советской литературы, то в 60–70-е появились издательские серии «Писатели о писателях», «О времени и о себе», «Писатели о творчестве», «Писатель и время». Сборники обзоров и рецензий напечатали еще не числившиеся классиками Ф. Абрамов, Ю. Нагибин, С. Залыгин, а затем В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Белов, Ч. Айтматов, В. Астафьев и др. Наукообразная публицистика не могла конкурировать с писательскими эссе в захвате читательского внимания.

Заслуга писательских эссе – в расширении жанровой палитры критики. Появляются портрет-рассказ, памфлет и шарж, критика в форме миниатюр и дневниковых заметок (в книгах В. Солоухина «Камешки на ладонях», В. Астафьева «Затеси», Ю. Бондарева «Мгновения», В. Личутина «Дивись-гора») – профессиональной критике эти формы не свойственны. Конечно, стилистические приемы не делают этот вид критики *искусством* по преимуществу. Иногда преувеличивают «художественность» критики, забывая, что в ней неизбежно доминирует публицистика и говорить здесь следует лишь об искусности ассоциативного истолкования, но не о «критике как об искусстве». Как говорит С. Залыгин, «решающим доказательством» в литературной борьбе служит художественное открытие, которое, однако, оценивается как таковое из другой эпохи: «В искусстве <...> в конечном счете то или иное произведение опровергается не столько критическими статьями о нем (и отрицательными, и даже положительными), сколько другим литературным произведением». В самом деле, литературные манифесты остаются в исторической памяти лишь после творческих удач, реализующих намеченную программу. Писательские заметки не могут окончательно вытеснить профессиональную критику, и литературоведческий агностицизм художников-интерпретаторов чужих произведений, конечно, нельзя возводить в методологический принцип. Безусловная ценность этого типа критики – диалог творческих установок.

Юрий Трифонов

Исходное требование романиста: «Пусть критики научатся видеть то, что есть, а не то, чего нет». Как и многие его современники, Ю. Трифонов не видел пользы от тематического разделения литерату-

ры, ибо объединяет направление не тема, т. е. материал, а идейная позиция, отношение к современности: «Мне иные “деревенщики” ближе, чем иные городские писатели. <...> А бесконечно раздутое целлофановое понятие “быт” – удобный мешок, куда можно бросать все, что не нужно, в чем ты не разобрался, и всякого рода объедки от литературных пиров». Различие с «деревенщиками» обнаружилось, когда Ю. Трифонов возразил против попытки С. Залыгина, В. Распутина и В. Астафьева обосновать этические нормы биологическими, необходимостью сохранения биосферы: «Дальше – больше: кое-кто уже считает, что и нравственность надо выводить из природы. <...> Нет, просто не желаю природе боготворить ... В ней много гадости и много страшного. И я повторяю истину о том, что человек – это царь природы» («Как слово наше отзовется...»). Эта позиция встречает как будто специальную отповедь героини Распутина: «Вот-вот, царь. Поцарюет-поцарюет, да и загорюет». «Царь» этот, в современном экологическом представлении, уже реализует комплекс короля Лира. Ч. Айтматов также считает единственно серьезной современной задачей «сохранение жизни на своем месте». «Бытовики» же могут быть в любом тематическом объединении.

Ю. Трифонов размышлял о разных путях в литературу и особо выделил позицию Ю. Казакова – на грани тематических направлений: «Иные сразу являются мастерами. Вот так появился Казаков. Казаков открыл нам новые характеры. Он, кстати, был одним из родоначальников “деревенской прозы” ... У Казакова появился тип гуляки, выпивохи, тоскующего парня, этакого “перекати-поле”, тип, который потом развил в своих прозаических вещах и в кино Шукшин. Казаков первый показал такого деревенского старика, который нес в себе следы событий тридцатых годов». Здесь писатель исправляет огрехи профессиональной критики, отказавшей наследнику Бунина и Пришвина в причастности к литературе о народе, оставившей его в стороне от основных течений прозы 50–60-х гг. Сам Ю. Казаков также отмечал свою «пограничность» в конце жизни: «Если я вернулся в город и новые рассказы мои – не рассказы “деревенщика”, то и город у меня не очень-то урбанистический».

Не однажды выступавший в роли критика, Ю. Трифонов отказывался от автоинтерпретации: «Никогда не мог объяснять написанное. Я вообще стараюсь не спорить, когда говорят: ты написал то-то и то-то ... Всегда удивляет желание выудить из произведения какую-то одну “главную” идею, которая бы свела смысл написанного к одной фразе. Но так не бывает». Прозаик отметил связь «остросюжетной» прозы с

облегченным конфликтом, ибо герой ее духовно статичен: «Литература только тогда имеет воспитательное значение – то есть заставляет читателя задумываться о себе, – когда изображает человека во всей его сложности, не жалея его, не лстя ему ... “Положительный герой не может быть неудачником, а неудачник не может быть положительным героем”! Клишеобразное мышление ориентировано не на жизнь, а на предыдущее клише ... Но жизнь – антиклише» («Как слово наше отзовется...»).

Ю. Трифонов считал, что современная критика вырастает не столько из учено-филологической традиции, сколько из философской и поэтической. Только небольшая часть ее базовыми понятиями считает «народ» и «природу», другая – «интеллект», «европейские нормы». Как и «деревенщики», лидер урбанистической прозы видел, что любой современный писатель оказывается перед дилеммой: либо он работает на индустрию развлечений, либо на интеллектуальную культуру, выбрав бедность и безвестность. Ниже всякой критики, на взгляд прозаика, чисто оценочные статьи: «Все эти “глубоко”, “проникновенно”, “поэтично”, “с большим мастерством”, “свежо”, “ярко”, “неубедительно”, “не вполне удалось”, “к сожалению, не всегда” представляют интерес лишь для авторов сочинений. А ведь этого рода статей – громадное большинство».

Интересно отметить, что этот прозаик-демократ, по его собственным признаниям, когда-то разошелся с Твардовским в понимании дальнейшего пути литературы («Записки соседа»). Обновление он видел не на путях «поучения» и «обличения»: «Одни твердят: “Надо больше поучать!”, другие: “Надо больше обличать”. Причем те и другие хотят, чтобы поучения и обличения лежали бы, как на блюде». Как о высшем образце он сказал об одиноком пути А. Платонова, который, даже почти уничтоженный, остался самим собой: «Критики отыскивают у него все новые достоинства так же, как раньше отыскивали все новые недостатки. Прозу Платонова обвиняли в анархизме, в стихийничестве, в непонимании сути, во многих грехах, когда-то звучавших грозно, потом забытых, но вот она не сгнула в потоке времени, не пропала в яме забвения, куда ее хотели запрятать...». В самом деле, ведь критиков В. Еромилова и А. Гурвича помнят только как погромщиков Платонова.

Надо отметить скептическое отношение урбаниста Трифонова к идее прогресса: «И все же характер человечества остался тот же: противоречивый, забывчивый, легкомысленный. Мировой Скотопригоньевск опомнится лишь тогда, когда вспыхнет пожар». Прозаик считал самой

важной задачей литературы, всех ее форм «передать феномен жизни и феномен времени».

Продолжая, в сущности, линию Гончарова, он и в судьбах критиков видел «обыкновенную историю», конфликт романтических сверхзадач и обыденности. Едва ли не половина критиков, на его взгляд, ставит сверхвысокие задачи и не занимается реальной литературной текучкой – хроникальным обзором и рецензированием: «Вот тут и выходит: дотянуться до Белинского не удастся, сверхзадача не выполнена, но и простая задача – объективно оценить то, что хотел сказать автор, – тоже в забросе, потому что она, дескать, слишком мелка...». Таким образом, хорошая критика, на взгляд прозаика, понимает пределы своих возможностей в эпохально-историческом самопознании, но высших удач добивается, когда прикасается к проблемам надэпохальным: «Что же до истинной критики, то она куда шире предмета, о котором идет речь. Она стремится к автокефалии, к самоопределению, к тому, чтобы существовать независимо и вечно. Великая критика и существует вечно – все еще пульсирует, когда предмет давно истлел». Это размышление об интеллектуальном потенциале критики: его писатель видел не в проблемно-тематической специализации, столь свойственной наукообразной критике, а в *синтетичности*, что можно понять как слияние художественности и философичности.

Виктор Астафьев

По мнению Астафьева, названного современниками «смотрителем совести», писатели-критики вели в 70–80-е гг. независимую экспертизу духовной обеспеченности научно-технической революции. Здесь нужен был моральный критерий оценки, представление о жизненных нормах, а их писатели находили только в прошлом. Экологическая тематика доминирует в творчестве Астафьева, даже вопрос о народе и его земле для него – часть проблемы экологии культуры. Еще в 1954 г. Ф. Абрамов заново поставил вопрос о «народном» направлении в литературе. В. Астафьев считал, что этот спор утратил актуальность уже в 70-е гг.: «А вообще-то мне хочется высказать свою точку зрения на деление литературы на “рабочую” и “деревенскую”. По-моему, есть это не что иное, как примитивность мысли нашей, современной, критической. Ну, куда, скажите на милость, деваться Толстому, Бунину, Чехову?».

В повести «Зрячий посох», являющейся частью большого автобиографического повествования, прозаик создал портрет своего наставника Александра Макарова – критика, ставшего «посохом» в ту пору, когда

прозаик сделал первые шаги в литературе. Писатель осветил трудную судьбу талантливого критика в атмосфере бюрократического начетничества и узаконенной литературщины. Писатель представил виднейших фигурантов эпохи (Фадеева, Ермилова и др.), когда редакторы отвыкли советоваться с авторами, и любой рассказ появлялся в «заредактированном» виде, порой переделанным до неузнаваемости. Это раздумья об эпохе, когда литератор, даже ценой величайшего напряжения, не мог быть самим собой: «Отсутствие духовной опоры и замена ее орущим лозунгом и всесокрушающим “героем” казалось когда-то делом прогрессивным, но привело к результатам неожиданным и горьким ... двурушничество искусства, его зависимость достигли небывалых размеров, неслыханной развязности и наглого самодовольства».

Высказался писатель и о судьбах своих ровесников, названных «деревенщиками»: «...многим из тех, кого я называл Александру Николаевичу для будущей книги “Во глубине России”, перевалило за пятьдесят, и жизнь их приближается к последнему рубежу. Большинство из них работают достойно своего таланта, но есть и те, что замельтешили, засуетились или погрязли в сплетнях, пустопорожных спорах и уединились в гордом одиночестве». «Зрячий посох» – лирико-документальное произведение, синтезирующее качества беллетристики и публицистики. Уникальность его – в достоверном изображении того, как талантливый литературный критик остался пленником эпохи, не смог сказать того, что мог сказать: «Горек мой вывод, горек тем более, что на моих глазах лучшая часть нашего общества разрушилась, погибла в голоде, войне, преобразованиях и непосильном труде ради худшей, ничтожной части своей». Современную критику писатель сравнил с «мусором», загрязняющим речку – народную жизнь: «Большое, скорее даже – обширное литхозяйство в литературе нынешней России. <...> Течет речка ... справляет свою работу и за ночь успевает растащить весь мусор, растереть грязь, унести муть, к утру высветляется до дна, течет и будет течь речка, пока живы родники, ее питающие...».

Астафьев писал преимущественно о художниках с трудной судьбой, о произведениях недооцененных, действительно нуждающихся в доброжелательном прочтении: «И все цветы живые. О Константине Воробьеве», «Выполняющий долг писателя и гражданина. О Василе Быкове», «Боль. О повести Василя Быкова “Пойти и не вернуться”», «Чистая душа. О Викторе Лихоносове», «Вглядываясь в глубь. О повести Валентина Распутина “Живи и помни”» и др. Вероятно, первым в России Астафьев гласно сказал о мировом значении творчества Солженицына,

причем с позиции «деревенщика»: «Я считаю, что в мире сейчас писатель номер один – Солженицын, а вершиной русской новеллистики является, на мой взгляд, “Матренин двор” ... “Архипелаг ГУЛАГ” – не только огромное произведение, но и приговор жестокому времени и насилию. И нам тоже. Своим терпением мы потрафляли насилию».

В своей публицистике В. Астафьев возвращался к главному вопросу современности: «Что с нами случилось?». В романе «Печальный детектив» он поставил диагноз времени «перестройки»: изображенный им народ, утративший свою традиционную культуру и нравственные мерилы, никакой исторической миссии уже выполнить не может. Отсюда пессимизм его последнего романа о войне: страшные жертвы не были спасительными. Этот тяжелейший диагноз вызвал возмущенные отклики критиков-традиционалистов В. Кожина, В. Курбатова, А. Ланщикова. Астафьев отказался от завершения романа «Прокляты и убиты»: автору, условно говоря, не хватило оптимизма. Вместе с тем писатель достиг в последних произведениях такого трагедийного уровня правдивости, к которому еще не приближалась так называемая деревенская проза.

Отношение Астафьева к новейшей критике негативно: «... толкуют обо всем с таким напором и самоуверенностью, что порой уж начинаешь думать, что не дорос, не улавливаешь “нового”, отстал, не постиг “вершин”, но появляется режиссер и ставит картины и спектакли на уровне нэпмановских “шедевров”, выбрасывается на экран восточная, засахаренная до приторности мелодрама ... а им притопывает, прихлопывает, визжит, топчет друг дружку дикое стадо...». Критерий проверки – жизненный, а не книжный опыт, здравый смысл трудового народа, который, однако, подвергается ныне разложению неслыханными темпами. Взгляд писателя на современную цивилизацию в конце его жизни стал безотрадным; эсхатологические мотивы делают его самым пессимистичным из «деревенщиков»: «Одного животного желания – жить, сжигая зеленую красу в смердящих трубах, – недостаточно, да оно, нынешнее человечество, и недостойно памяти того человека, который жил до нас». В литературной жизни последних десятилетий XX в. Астафьев был не только хроникером, но и своего рода «скорой помощью» для литераторов: «... радуюсь и доволен тем, что знал в литературе многих людей, дружил с ними и смог в меру сил моих помочь им, душевно откликнулся на их сердечный порыв ко мне, а то и просто помог книжку напечатать, литератором себя почувствовать, приучал к работе тяжелой, всепоглощающей, а не к прогулкам по цветками поросшему литературному лужку».

Валентин Распутин

Разделяя мнение, что «в духовности моды не существует, существуют искривления», Распутин-критик обратил внимание на преобладание в современном искусстве людей, «потерявших национальные и отеческие корни, легких и решительных именно своей неукорененностью и разъединенностью с народом». В книге «Что в слове, что за словом?» (1986) он говорит об основной болезни новейшей литературы – беспочвенности: «Человек незаметно сдвинулся со многих нравственных оснований, и одно из них – подмена ценностей»; «Как много всяких разных напастей незваными и непрошеными явилось к нам тут же, как только сочли мы, что плодородный слой России – это нажитое лишь нами <...> Кверху корнями только сажа в трубе растет». Поэтому еще в советское время он высветил мотив возвращения Блудного сына в современной литературе как доминирующий: «Насколько счастлив ребенок в окружении всего родного, настолько юноше свойственно устремляться вслед за мечтой, которой не сидится дома, в манящие дали, настолько зрелость страдает своей оторванностью от родины и жадно собирает все, что напоминает о ней и ей принадлежит...». Некоторые полемисты писали о неприязни Распутина к интеллектуалам, основываясь на его высказывании: «Не мыслители провидят грядущие пути своего народа, а сам народ». Но писатель отстаивает *органическое* миропонимание и ответственность за слово: «...маститый ученый, преодолев внешнюю, формальную ученость, нередко к концу жизни начинает размышлять теми же самыми понятиями, что и безграмотная деревенская старуха».

В свете современных проблем он понимает XX в. как цепь убийственных экспериментов над природой и народом: «...научно-техническая революция свершилась у нас на слабой, полупогребенной духовно-исторической почве, в беспамятном энтузиазме», и в этом смысле она продолжила дело первой революции – социальной, искореняя органические начала культуры. Отменив традиционные духовные ценности, история, по его мнению, зашла в тупик: «Получается самый жестокий из всех парадоксов: жизнь опирается на надежду и мечту, а мечта не выдерживает жизни». Интерпретируя рассказы В. Шукшина, Распутин укрупнил его характеры до символического, архетипического звучания: «Глеб Капустин в рассказе “Срезал” являет собой удивительный пример, как могут быть усвоены уроки демагогии и пустоговорения. Он оказался способным учеником ... Дошло, кажется, до края: демагогией овладел так называемый простой человек. <...> Шурыгин тоже оказался способным и памятливым учеником: предмет преподавания изменился, а он на всю жизнь усвоил тот, прежний, который и впитал в себя как закон дейст-

вия. А нам представлялось, что все это далеко, не скоро. Оказалось – аукнулось. Оказалось – при нас. Вот что с нами происходит» («Твой сын, Россия, горячий брат наш...»). Архетипы демагога и Герострата были актуализированы советской эпохой, и в данном случае писатель-критик ведет «довыработку» материала, над которым работали поколения русских художников. Писатель убежден, что ориентированная на рынок цивилизация поставляет деструктивную продукцию, и «как бы ни убеждали себя, что искусство продолжает выполнять огромную работу по гуманизации человека, антиискусство делает свое дело быстрее и шире...».

Распутин также возразил против деления современной литературы на «деревенскую», «военную» и «производственную»: все определяется не материалом, а позицией художника, его толкованием глобальных противоречий. Выражение «беды земли» он понимает в «почвенническом» смысле – как эрозию народной культуры: «И до каких же пор мы будем сдавать то, на чем вечно держались?». Его публицистическая книга завершает самосознание прозы о народе в фазе ухода этого течения с литературной сцены. В противовес глобализму он выдвигает принцип ответственности человека за свой регион, за малую родину: «Время экзотики и романтики в изображении Сибири прошло, наступило время трезвого и глубокого охранительного реализма». Духовной трезвости требует он и в отношении к русской истории в целом.

* * *

Оригинальная русская постсоветская мысль, как и социальная система в целом, еще не определилась. Плюрализм, оправданный лишь при высокой культуре самосознания, в посткоммунистической России, при отсутствии системообразующей доминанты, обернулся всеядностью. Оказалось: воля к диалогу плодотворна, когда есть сложившаяся система ценностей-вкусов. Сквозной сюжет художественных исканий XX в. – состязание модернистов и традиционалистов – в современных спорах приобрел небывалую остроту. Русский XX век обрамляют небывалые катастрофы, два слома инерции. Пока, изнутри незавершенного процесса, в ситуации ценностно-смысловой неопределенности, можно охарактеризовать лишь основные тенденции. В свое время И. Ильин предостерегал, что в момент освобождения от коммунистического единогласия страна вновь может оказаться в ситуации национальной катастрофы: «Можно себе представить, что начнется в “республиканской” России после сорока лет (оказалось – семидесяти! – А.К.) тоталитарного

строю!». Российское общество, по мнению западных экспертов, обречено догонять упущенный капитализм, без которого, по их мнению, нет демократии. Постмодернизм в критике, начавшийся с игровой произвольности суждений о России, скорее начинает XXI век (цивилизацию без национально-органических традиций), нежели итожит предыдущее. Постмодернисты отделили вопрос о русском опыте от конфликта органической культуры и механистической цивилизации, их взгляд на революцию и ее последствия – «сторонний». Важное качество постмодернистской литературы: в ней исключен героический и трагический пафос, связанный с религией и мобилизующий национальное сознание. Традиционалисты же в конце XX в. придерживались циклической модели истории. Шукшин, Астафьев и Распутин задали масштабный вопрос: «Что с нами происходит?», «Что с нами случилось?», «Мы почему, Иван, такие-то?». Это необходимый момент оглядки, осмысленния пройденного, но мотив возвращения Блудного сына в позднем традиционализме связан с темой отчуждения, превращения родного в чуждое, в тотальное «не то». Подлинным *постмодернизмом* и был неотрадиционализм: он противостоял как европейскому авангарду, так и доморощенному эрзацмодерну – соцреализму.

Некоторые критики рисуют картину новейшей литературной борьбы в атомарном распылении, в хаотическом «броуновском» движении. Так, Л. Аннинский называет только имена, намеренно не замечая главных течений общественной мысли, а С. Чулпнин настаивает: «В литературе не бывает не “паспортизированных”, не “именных” истин ... мне лично не кажется плодотворным, к сожалению, вошедшее в моду у авторов “Нашего современника” и “Нового мира” стремление все исторические беды и катаклизмы советской эпохи объяснять подавлением национального начала, насильственной денационализацией...». Резонно возражение старейшего публициста М. Лобанова: «Некоторые считают, что в критике, литературе происходят сейчас мелкотравчатые стычки, схватки амбиций. Это есть, но не это главное. За этими спорами стоят духовно-нравственные, острейшие национальные проблемы. Борьба приобретает мировое значение» (Позиция. Вып. 2). «Конец истории» (выражение Ф. Фукуямы) кажется многим предрешенным всем ходом истории и несомненно оптимистичным, но это, скорее всего, иллюзия. Более трезвым представляется мнение С. Залыгина, редактора «Нового мира»: «Никто, ни один человек не знает, какой капитализм или какой социализм строит Россия, каких она должна придерживаться прошлого или настоящего» (Новый мир. 1998. № 2).

На взгляд современных западников, приговор национальным культурам уже произнесен, ибо отношение между ними и мегаполисами – несовместимость. Но ведь таково же отношение между мегаполисами и биосферой. Нельзя умалчивать об *аккультурации* как оборотной стороне современного процесса, о чем сказал этнолог Лев Гумилев: «Конечно, можно попытаться “войти в круг цивилизованных народов”, то есть в чужой суперэтнос. Но, к сожалению, ничто не дается даром. Надо осознавать, что ценой интеграции России с Западной Европой в любом случае будет полный отказ от отечественных традиций и последующая ассимиляция» («Этногенез и биосфера Земли»). По мнению М. Липовецкого, русская культура наконец-то *синхронизируется* с западной через посредство постмодернизма (через «хаосмос»). С. Чупринин, более умеренный западник, также считает, что единственно актуальная задача на грани столетий – «...попытаться, пока не поздно, войти, вернуться в мировое сообщество, разделить с ним все его тяготы и радости, принять наконец его законы, обязательные, как выясняется, для всего человечества» («Из смуты»). Под всечеловеческими нормами здесь подразумеваются западноевропейские, тогда как сами европейцы говорят о глубоком кризисе Запада. Идеология глобализма обязывает «вернуться в мировое сообщество» даже культуры неевропейского типа – Индию, Иран, Китай. Но и «собрать нацию заново» (В. Шукшин) – эта сверхзадача также противоречит теории этногенеза: вернуться в пройденную фазу народ не может, возможно лишь продление инерции национальной истории, это и обсуждают традиционалисты как реальную задачу. На их взгляд, крайнее западничество сейчас создает *образ врага* из среднего русского человека.

Предполагался расцвет эстетической критики, но этого не произошло, в новейших спорах собственно эстетические вопросы отошли на второй план. В 90-е гг. журналы заполнил поток «возвращенной» литературы – от религиозных философов до А. Солженицына и Саши Соколова. В результате сменились критерии оценки: критики теперь располагали всем корпусом русской литературы XX в. Не стало и советского читателя с его ограниченным идеологическим «пайком», к которому апеллировала прежняя критика («читатель требует»). Некоторый подъем историко-литературных исследований в 70–80-е гг. сменился явным упадком историзма в эпоху эклектики. Как выразился А. Зиновьев, «коммуноиды» и «западоиды» в равной мере проходят мимо русского опыта, «литературное поле Росси засеяно сорняками», «нарушены все критерии оценки литературных произведений».

Появились издания и массово-рыночного типа, и ориентированные на элитарного читателя, притом – с явной богемной склонностью. Общественная индифферентность ряда молодых критиков проявилась в атаке на «шестидесятников», что можно было бы понять как конфликт поколений, если бы не их безразличие к истории. Выравнивание на один образец сменилось противоположным принципом – ценностным релятивизмом. Но в лучших статьях 80-х и начала 90-х гг. доминирует исповедальный стиль: в заметках, близких к форме дневника или письма, распространился мотив исповеди-покаяния. Эти размышления о собственной причастности к бедам эпохи, итоги и прогнозы следует оценить как освобождение от унификации общественной мысли. После напряженной полемики переломных лет интерес к публицистике в 90-е гг. резко упал. Критика в прежнем ее понимании в значительной степени упразднилась, место ее заняла окололитературная реклама. В «Вопросах литературы» и «Литературном обозрении» последних лет XX в. уже нет дискуссий о современности, также в основном историко-литературным проблемам посвящен появившийся в условиях «гласности» журнал «Новое литературное обозрение». Утратил прежнюю притягательность журнал «Континент», редакция которого переместилась в Москву.

Отрадным явлением было слияние российской публицистики с эмигрантской, появление в журналах статей Б. Парамонова, П. Вайля, А. Гениса, М. Назарова. Их влияние на часть молодых российских критиков, ориентированных на деконструкцию «серьезной» публицистики, несомненно. Критики-традиционалисты сожалеют о разрушении ценностной иерархии, об утрате свойственного русской культуре *логоцентризма*. Часть критиков, например А. Латынина, И. Виноградов, Л. Лавлинский, В. Гусев, Ст. Рассадин, – заняла нейтральную позицию, призывала к большей концептуальности выступлений, но эти призывы не имели серьезного влияния. Критики старшего поколения говорят о произволе вкусовых оценок, о чисто субъективных суждениях, ставших правилом, об утрате серьезного отношения к слову – и всё это при стилевом и жанровом разнообразии новейших публикаций.

В 90-е гг. произошел раскол союза писателей на два самостоятельных, находящихся в острейшей конфронтации. Это характерное явление времени названо некоторыми публицистами «гражданской войной в литературе». С. Чупринин дал пространные обзоры ситуации в книгах «Настоящее настоящее. Три взгляда на современную литературную смуту» (М., 1989) и «Ситуация. Борьба идей в современной литературе»

(М., 1990): «“Молодая гвардия” пошла войной на “Огонек”. “Наш современник” схлестнулся с “Юностью”. В. Распутин сделал выговор А. Рыбакову и получил соответствующий выговор от В. Коротича. Т. Толстая мазнула В. Белова...». Иначе видит истоки конфронтации Вл. Бондаренко в статьях «Обретение родства» (В мире книг. 1989. № 7), «Стержневая словесность» («Взгляд», вып. 3). Таким образом, раскрепощение пошло крайне противоречиво, зигзагами, оценка этого незавершенного процесса – дело будущего. Ситуация «промежутка» явно затянулась, значительная часть критиков далека от проблем литературно-исторического самосознания, некоторые из них сбивают ход дискуссии к псевдовопросам. Ряд современных изданий – от заграничного «Синтаксиса» до «Нового литературного обозрения» и «Независимой газеты» – заняли релятивистскую позицию, это крайнее понимание плюрализма мнений. Постмодернизм – предел раскрепощения, это преобладание личностных ценностей над общинно-национальными. Слово «разочарование» слишком меланхолично, неадекватно трагическому опыту века. Деконструктивизм отказывается от итогов, не ищет исторической проекции и потому означает отказ от осмысления критико-публицистического наследия XX в. как целого. Это не только кризис тоталитарной мысли (такова отечественная мотивация постмодернистского кинизма), но и *кризис историзма*.

Вик. Ерофеев, М. Эпштейн, М. Липовецкий предъявили строгий счет шестидесятиникам, и это не столько спор «отцов и детей», сколько самоутверждение в безопасной зоне. Эти критики подвергли сомнению всех русских классиков XX в. В новейших работах, посвященных итогам века, все чаще просматривается деконструктивистская игровая установка. Ситуация конца века небывало заострила вопрос: есть ли будущее у русской культуры. Из-за этого исторически обоснованные хроникальные обзоры почти не встречаются, они написаны либо с точки зрения глобалистов (доминирующей), либо с точки зрения алармистов, обращающихся к экологии культуры. Крайние голоса и позиции в этом противостоянии оказались самыми заметными. Широко востребован стиль квазиисторизма, творчество автора рассматривается изолированно, литература предстает в атомизированном виде, что не позволяет поставить фундаментальные вопросы. Обобщения К. Леонтьева, О. Шпенглера и Л. Гумилева о фазе переусложнения и распада цельности конкретной культуры не утратили силы. Принципиальная эклектика – это предсказанное К. Леонтьевым «всемство»: распад иерархии, упрощение культуры. Сама потребность в целостной, гармонизирован-

ной культуре отвергается с порога как ложь, симулякр, и такая критика имеет стимулирующее влияние, способствует тотальному неприятию классических форм. М. Бахтин подчеркивал, что глубина текста открывается только тому, кто смотрит из глубины культурной традиции.

Отметим важнейшее: к концу века воссоединились два разрозненных потока русской литературы и управляемую беллетристику сменил противоположный принцип – литературный процесс как *рыночная стихия*. О том, что литературные эпохи сменяют друг друга по логике контраста, говорит доминирующий пафос дегеронизации – антитеза героико-романтической установке соцреализма. Сентиментальность «деревенской прозы» когда-то была встречена иронией молодежно-интеллектуальной литературы, и вот она перешла в брутальность постмодернистской критики, в которой статьи порой заканчиваются матерным словом (у Вик. Ерофеева, Б. Парамонова). Неприятие сверхценности переплеснулось в ликвидацию самой *системы* общественных ценностей – основы зрелой культуры. Но в ситуации глубокого кризиса спасительна духовная трезвость, а не игра и всеядная ирония.

Если литературные направления сменяют друг друга по принципу контраста, то постмодернизм – антитеза традиционализма почвенников. Согласно циклической модели, постмодернизм сменится новым традиционализмом – таковы прогнозы ряда критиков и литературоведов.

Контрольные вопросы

1. Каков смысл словосочетаний «монологическое сознание», «однопоточный литературный процесс»? Это научные понятия или риторические фигуры? Различаются ли понятия «ангажированная критика» и «партийная позиция в критике»? Какую критику Вы предпочитаете: выражающую позицию направления или индивидуально-творческую? Как в этом отношении определились шестидесятники?

2. Что свидетельствует о преодолении критикой 60-х гг. внеэстетического подхода? Возможны ли литературные дискуссии без поляризации мнений? Следует ли называть литературной дискуссией такую, в которой не обсуждаются конкретные произведения? Чему посвящены важнейшие дискуссии последних десятилетий XX в.? Можно ли считать, что литературные группы и направления в 60–70-е гг. – это одинаковые понятия?

3. Доминирует ли в литературе «оттепели» реализм? Есть ли основания для характеристики литературного процесса 60–70-х гг. как антимодернистского? Можно ли считать, что в конце века победило куль-

турное самосознание диссидентов? Согласны ли Вы с определением современной России как идущей от мобилизационного общества к инновационному?

4. Справедлива ли оценка эпохи постмодерна как второй волны авангарда? Наблюдаются ли в последнее время утопии реконструкции, утопии бегства и прогрессистские утопии? В каких направлениях, у каких писателей и критиков?

5. Можно ли считать, что критика новейшего периода оказалась на высоте задачи национально-исторического самосознания? Какое из определений приложимо к критике конца XX в.: воспитатель эстетического вкуса, рупор демократизации общества, стабилизатор в условиях утраты национальной идентичности, регулятор потока печати средствами рекламы?

6. Какие новые качества принесла конвергенция в русскую культуру? Как Вы оцениваете современный процесс: только как благотворный или идущий с болезненными зигзагами? В чем его противоречивость? Каковы «плюсы» и «минусы» современного литературного процесса? Можно ли считать его стихийным, т. е. полностью управляемым рынком?

7. Принесен ли постмодернизм с Запада или имеет российские истоки? Какова роль критики в современной культуре: ослаблена или усилена ее регулятивная функция? Наблюдается ли возвращение к уровню критики начала XX в.?

Рекомендуемая литература

Салженицын А. Россия в обвале. – М., 1998; *Буртин Ю.* Возможность возразить. – М., 1988; *Добренко Е.* Уроки «Октября» // *Вопр. лит.* 1995. Вып. II; *Чупринин С.* Критика – это критики: Проблемы и портреты. М., 1989; *Иванова Н.* Гибель богов. – М., 1991; *Ерофеев Вик.* Поминки по советской литературе // Апрель: Лит.-худ. и общественно-полит. альманах. – М., 1990; *Бондаренко В.* Очерки литературных нравов: Полемические заметки // Москва. 1987. № 12; *Ерофеев Вик.* В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990; *Казинцев А.* Лицом к истории: Лит.-критич. статьи. – М., 1989; *Гулыга А.В.* Уроки классики и современность. М., 1990; *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. – М., 1996; *Немзер А.* Литературное сегодня: О русской прозе: 90-е гг. – М., 1989; *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998; *Парамонов Б.* Конец стиля. – М., 1997; *Козловски П.* Культура постмодернизма. – М., 1997.

Краткое заключение

Основной рецептивный опыт критики XX в. связан с осмыслением утопий, в том числе эстетических, и последствий их реализации. Как этап литературного процесса XX в. начинается ранним символизмом (декадансом) и заканчивается постмодернизмом (деконструктивизмом). Модернизм, авангард и постмодернизм – это единый тип художественного сознания, восходящий к барокко; преобладание его в XX в. неоспоримо. Бесспорно и то, что художественные формы воплощают религиозно-мировоззренческий сдвиг, проявившийся в богоискательстве. Обобщение Белинского: формы времени соответствуют идеям времени – не утратило разрешающей силы. Можно заметить, как стили канонизирующие сменяются деканонизирующими: от классического реализма к предсимволизму и зрелому модернизму, к неонатурализму и соцреализму, затем к постмодернизму. В основе движения – поиски новой картины мира, основанной на религиозном модернизме, отступление от классических норм и кризис гуманизма (антропоцентричного сознания). Вплоть до Второй мировой войны отмечается высокий уровень национального самосознания (хотя бы в эмиграции), дальше – спад.

Базисная проблема истории критики XX в. – противостояние монологической публицистики и околохудожественных форм, ориентирующихся на полифонию идей. Русская история истекшего столетия *революционноцентрична*: все крупные события являются следствием революции, которая была подготовлена радикальной общественной мыслью второй половины XIX в. В этом смысле критика XIX в. выглядит введением в столетие социальных катаклизмов. Притяжение революции и отталкивание от нее сформировали основной сюжет литературных исканий столетия: век прошел под знаком модернизма, а закончился разочарованием в этом пути, осознанием исчерпанности прогресса, отказом от концептуальной завершенности и цельной картины мира. В начале века критика выразила и жажду культурных перемен, и опасение глубоких потрясений; религиозный синтез – преобладающая позиция в зрелом

модернизме, авангард же атеистичен. Азарт быстрого преобразования страны, полный отказ от традиции оценен к исходу века как путь к национальной катастрофе.

При любом подходе без осознания главных имен сопоставление художественной критики двух веков немыслимо. На первый взгляд, в XIX и XX столетиях всё кажется несопоставимым, но далее обнаруживаются повторяющиеся моменты: оппозиция Восток/Запад в русском сознании, состязание «позитивных» утопий и контрутопий. Здесь все определяется пониманием направленности литературного процесса XX в. Одно дело, если историк видит доминанту его в *аккультурации* и озабочен сохранением национально-культурной идентичности, и совсем другое, – если задачу он видит в скорейшей ассимиляции, в отождествлении русского менталитета с западными жизненными стандартами. Эта дилемма была существенна для России XVIII и XIX вв. По-видимому, для наступившего столетия она станет всеопределяющей – историей поставлен вопрос: быть или не быть русской культуре. Цель же предпринятого описания, напомним, – осознать вершины русской критики XX в., но сейчас эта классификация имеет гипотетический характер, ибо решение ее требует *национального согласия*. Почти все интерпретационные модели и оценки могут встретить возражения, и это неизбежный момент в переходной исторической ситуации. Более основательные суждения историки выскажут, когда нынешняя культурная неопределенность (самосознание *расколотого общества*) останется позади.

Суммировать положительный опыт критики «в свете пожара» – задача труднейшая, но необходимая. Он явлен прежде всего в философской публицистике, правда, она с самого начала обнаружила уклон в разрушительную для устойчивой и цельной культуры богоискательскую ересь. В ней утонченная, избыточная сложность переходила в свою противоположность – в упрощенную картину мира. Мнение ученых Запада: русский философский гений проявился больше всего в богоискательстве. Но с равной мерой доказательности историки говорят о правоте консерватора К. Леонтьева и либералов (типа П. Милюкова и А. Керенского).

Русская критика XX в. разрывалась между утопией (модернизмом) и апокалиптикой, т. е. православной историософией. Эта основная дилемма унаследована наступившим столетием: остается ощущение изжитости «старой веры» и тупиковости безрелигиозной культуры. Бесспорно негативным выглядит опыт советской критики, во многом отброшенной к уровню протокритики XVIII в. После отказа от национального философского наследия было неизбежно понижение уровня ментальности крити-

ки. Православный писатель не может быть ни модернистом, ни постмодернистом: в свете религиозного опыта это лишь оттенки одной ментальности.

Трудное возвращение к диалогическому мышлению как норме – так в общих чертах можно охарактеризовать новейший период литературной истории России. Полувековая «кома» критики, не развивавшейся после первого поколения эмигрантов, – исторический урок, который еще надо осмыслять. Страна пережила беспрецедентный кризис национальной идентичности, религиозный, общекультурный раскол и геноцид, но можно ли считать русский опыт в XX в. сплошь негативным? Здесь важно избежать антиисторического подхода. Россия не раз переживала катастрофы, истоки их, по-видимому, в двойной ориентации нашей культуры, в западно-восточном характере ее, попеременно сказывающемся то в прогрессизме, то в апокалиптике. Если нельзя говорить о единой русской литературе в 20 – 50-е гг., то надо видеть единство *русского опыта*. Это ментальное единство русская публицистика приобрела за трагически высокую цену. Опорные понятия здесь – утопизм, модернизм, разрыв традиции, реконструкция, самоизоляция и конвергенция с Западом. Предлагаются две модели литературного процесса: кольцевая и волнообразная. Как в начале века, так и в конце его ключевым было слово «кризис»; результат революционного «зигзага истории» – возвращение к фундаментальным проблемам, вставшим перед страной еще на пороге XX в.

Путь русской мысли в XX в. исторически уникален. Несовместимость – характеристика отношений марксизма и православия, модернизма и постмодернизма, патриотизма и космополитизма – объясняется фундаментальной коллизией Запада и Востока в русском культурном сознании. На Востоке русская публицистика искала созерцательную мудрость, на Западе – блага научного прогресса. Она исходно обречена на порывы то в одну, то в другую сторону и на разочарования. Критика новейшего периода явно уступает предреволюционной по глубине и философской оснащенности. Кризис критики конца XX в. – нечто более глубокое, чем «уход» классической литературы, это слом русского сознания, предельный раскол национальной культуры. В конце XX в. Россия оказалась и без национальной элиты и, в сущности, без народа, на месте которого – масса, утратившая импульсы сохранения органической традиции, равно как и мотивацию слияния с западной культурой. Пока не ясно, что же мы переживаем: антагонизм двух цивилизаций или же их сплав.

В течение века реализм и модернизм проявились в своих крайних пределах – застойном традиционализме и авангарде. Консерваторы апеллируют к законам биосферы, авангардисты и постмодернисты – к ноосфере. В этом сказалась и «тяжба о России», и судьба всех органических традиций, испытывающих мощное давление механистического миропонимания. Упование на сверхмашину завершает прогрессизм как замещенную религию и означает уход человека как ценностного центра цивилизации. В эпоху постмодерна состязание утопической и антиутопической мысли привело к «патовой» ситуации – к отказу от авангардизма (прогрессизма) при доминировании авангардного миропонимания. На смену надеждам на национально-культурную реконструкцию пришла идея ее тотальной деконструкции, усилился скепсис, безразличие к общественным движениям. Если критика XIX в., главным образом искала основы стабильности, а критика раннего модернизма пророчествовала, то критика конца XX в. сильна осознанием трагического пути. Однако, когда появляется трагический пафос, это сразу выводит размышления за пределы постмодернизма. Новейшая критика ускользнула из-под опеки филология, стала частью рекламы, индустрии зрелищ. Так или иначе, основная угроза – аккультурация, убыль культурного разнообразия, упрощение литературы – сохраняется и даже усиливается в наступившем столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

Критика предсимволистского периода

¹ Русская литература XX века (1890 – 1910) / Под ред. С.А. Венгерова. Кн. 1. М., 2000. С. 493.

² Цит. по: *Анненский И.Ф.* Книги отражений. – М., 1979.

³ Цит. по: *Бальмонт К.Д.* Солнечная пряжа. – М., 1989. О критическом творчестве Бальмонта см.: *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М., 1975.

⁴ См.: *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М., 1989; *Розанов В.* О писательстве и писателях. – М., 1995; *Он же.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. – М., 1996; *Он же.* Апокалипсис нашего времени. – М., 2000.

Религиозно-философская критика

¹ *Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. – Л., 1991; *Лосский Н.О.* История русской философии. М., 1994; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. – Вильнюс, 1991; *Бердяев Н.* Русская идея. – М., 1999; О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М., 1990; *Хоружий С.С.* После перерыва. Пути русской философии. – СПб., 1994; М. Бахтин и философская культура XX века. – СПб., 1991.

² *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. – М., 2000. См. о Соловьеве: *Трубецкой Е.Н.* Миросозерцание Вл. Соловьева: В 2 т. – М., 1997; *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995; *Гайденко П.П.* Вл. Соловьев и философия Серебряного века. – М., 2001.

³ *Соловьев В.С.* Литературная критика. – М., 1990; *Он же.* Критика отвлеченных начал. Философские начала цельного знания. Чтения о богочеловечестве // Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. – М., 1988.

⁴ Цит. по: *Бердяев Н.А.* О русских классиках. – М., 1990; Н. Бердяев о русской философии: В 2 ч. – Свердловск, 1991.

⁵ *Ильин И.А.* Соч.: В 2 т. – М., 1993 – 1994; *Он же.* Путь к очевидности. – М., 1993; *Он же.* Наши задачи: Историческая судьба и будущее России. – М., 1992; *Он же.* Аксиомы религиозного опыта. – М., 1993.

Символистская критика

¹ См.: Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова. Кн. 1. – М., 2000.

² *Ермолаев М.* Загадки Мережковского: Послесловие // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. С. 561.

Цит. издания: *Мережковский Д.* Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. – М., 1991; *Он же.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М., 1991. О нем см.: Д.С. Мережковский: Мысль и слово. – М., 1999.

³ *Эллис (Кобылинский Л.Л.).* Русские символисты. – Томск, 1996. С. 174. См. также: Крайний Антон. Пролет в Европу. О молодых и средних // Литература русского зарубежья: Антология. Т. 1., кн. 2. – М., 1990;

⁴ *Гиллис З.* Живые лица. Воспоминания. – М., 2002.

⁵ Цит. по: *Брюсов В.* Среди стихов: 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М., 1990. *Иванов В.* Родное и вселенское. – М., 1994.

⁶ Цит. по: *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1990; *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. – М., 1994. О нем см.: *Мочульский К.* Андрей Белый. – Томск, 1997.

Акмеисты-критики

¹ *Грякалова Н.Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910 – 1920-х годов. (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия). – СПб., 1998; *Кихней Л.Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. – М., 1997; *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики). – М., 1996.

² *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. – М., 1990. О нем см.: *Николай Гумилев:* Исследования и материалы. Библиография. – СПб., 1994.

³ *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. – М., 1990.

⁴ *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000. С. 79.

⁵ См.: *Струве Никита.* Осип Мандельштам. – Томск, 1996; *Мандельштам Надежда.* Вторая книга. – М., 1990.

Марксистская критика

¹ Из новейших работ см.: *Скоробогатский В.В.* По ту сторону марксизма. – Свердловск, 1991; *Конев С.П.* Советская художественная культура. – Новосибирск, 2001.

² *Плеханов Г.В.* Судьбы русской критики: Соч.: В 24 т. Т. 10. – М.; Л., 1925; *Он же.* Избранные философские произведения: В 5 т. – М., 1956–1958; См.: *Кулешов В.И.* История русской критики XVIII – начала XX века. – М., 1991.

³ *Луначарский А.И.:* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1963 – 1967; *Он же.* О театре и драматургии: В 2 т. – М., 1958; *Он же.* Избранные статьи по эстетике. – М., 1975.

⁴ Наиболее полное изд.: *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М., 1987.

⁵ *Каверин В.* Несколько лет // *Новый мир.* 1966. № 11. С. 141.

Писательская критика

¹ Все цитаты, кроме специально оговоренных случаев, даются по кн.: *Бунин И.* Лишь слову жизнь дана... – М., 1990. См.: *И.А. Бунин и русская литература XX в.* – М., 1995; *Мальцев Ю. И.* А. Бунин. – Фр./на М. – М.: Посев, 1989; *Иван Бунин: Pro et contra.* – СПб., 2001.

² *Леонтьев К.* Анализ, стиль и веяние // *Вопр. лит.* 1988. № 12; 1989. № 1.

³ *Юнг К.Г.* Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992. С. 130.

⁴ Цит. по: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 4, 5. – М., 1994.

⁵ *Садовский Б.* Осень. Статьи о русской поэзии. – Пг., 1915. С. 43.

⁶ Цит. по: *Замятин Е.* Сочинения. – М., 1988.

⁷ *Перхин В.В.* Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. – СПб ГУ, 1997.

⁸ Цит. по: *Платонов А.* Размышления читателя. Статьи. – М., 1970, 1988. См.: *Левин Ф.М.* Платонов – критик // *Дружба народов.* 1971. № 3; *Корниенко Н.В.* В мысли о России (К истокам философско-исторической концепции творчества А. Платонова) // *Рус. лит.* 1985. № 1; *Васильев В.В.* Литературная критика А. Платонова: К 80-летию со дня рождения писателя // *Наш современник.* 1979. № 9; *Бродский Иосиф.* [Предисловие к повести «Котлован»] // *Андрей Платонов: Мир творчества.* – М., 1994.

⁹ *Перхин В.В.* Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. – СПб. ГУ, 1997.

Формальная школа в критике

¹ *Белинков А.* Юрий Тынянов. – М., 1965. См.: *Критика русского постсим-волизма.* – М., 2002; *Литературные манифесты. От символизма до «Октября».* – М., 1924. – То же. – М., 2001; *Раков В.П.* Из истории советского литературоведения: «Формальная школа». – Иваново, 1982.

² Новейшие издания: *Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного. – М., 1970; *Шкловский В.* О теории прозы. – М., 1983; *Шкловский В.* Гамбургский счет. – М., 1990. *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа.* – М., 1929. То же. – М., 2000.

³ *Чудаков А.П.* Два первых десятилетия [Вступ. ст.] // *Шкловский В.* Гамбургский счет. – М., 1990. С. 23.

⁴ Цит. по: *Эйхенбаум Б.* О литературе. – М., 1987.

⁵ Цит. по: *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. См. также: *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. – Л., 1929; *Тынянов Ю.* Литературный факт. – М., 1994; Он же. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1959.

⁶ *Каверин В., Новиков Вя.* Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. – М., 1988.

Критики первой волны эмиграции

¹ Струве Глеб. Русская литература в изгнании. – М., 1996. См. также: Гуль Р. Я унес Россию. – Нью-Йорк, 1984; Ковалевский П. Зарубежная Россия. – Париж, 1971; Назаров М. Миссия русской эмиграции. Т. 1. – Ставрополь, 1992; Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919 – 1939. Пер. с англ. – М., 1994; Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары. – М., 1994; Критика русского зарубежья: В 2 ч. – М., 2002; Литературная энциклопедия русского зарубежья: В 3 т. – М., 2000.

² См.: Литература русского зарубежья: В 6 т. Т. 1. Кн. 2. – М., 1990.

³ См.: Слоним М.Л. Молодые писатели за рубежом; Заметки об эмигрантской литературе; Роман Пастернака // Критика русского зарубежья. Ч. 2. – М., 2002; Слоним М. Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья. Т. 1. Кн. 2. – М., 1990.

⁴ Изд. Д. Святополк-Мирского: Литературно-критические статьи. – М., 1978; Статьи о литературе. – М. 1987; О нынешнем состоянии русской литературы. О современном состоянии русской поэзии // Критика русского зарубежья. Кн. 1. М., 2002.

⁵ Степун Ф. Мысли о России // Современные записки. Кн. 14–33 (1923–1928). То же (фрагменты) // Литература русского зарубежья. Антология: В 6 т. Т. 1. Кн. 1. – М., 1990; Он же. Встречи. – М., 1998; Он же. Бывшее и несбывшееся. М. – СПб., 1995.

⁶ Изд. В. Ходасевича см.: Колеблемый треножник. – М., 1991; Некрополь. – М., 1995; Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922 – 1939 гг. – М., 1996. О Ходасевиче см.: Бочаров С.Г. Ходасевич (1886 – 1939) // Литература русского зарубежья: 1920–1940. – М., 1993; Сурат И. Пушкинист Вл. Ходасевич. – М., 1994; Иванов Г. В защиту Ходасевича // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. II. М., 2002; Статьи Вишняка М., Вейдле В., Терапиано Ю. в сб.: Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. – М., 1994.

См. новейшие изд.: Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб., 1993; Он же. Критическая проза. – М., 1996; Он же. Собр. соч. Литературные беседы. – СПб., 1999; Он же. Собр. соч. Комментарии. – СПб., 2000. Он же. Собр. соч.: Литературные заметки (1928–1940): В 4 кн. – СПб., 2001.

⁸ См. статьи Г. Адамовича в журналах постсоветского времени: Комментарии // Знамя. 1990. № 2, 3; Невозможность поэзии // Лит. учеба. 1991. № 1; Стихотворения. Критическая проза // Легга. 1991. № 2, 1993. № 1; Несобранное // Лит. обозрение. 1992. № 3–4, 5–6; Комментарии // Современное русское зарубежье. – М., 1998.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

- Адамович Георгий*. Одиночество и свобода. Литературно-критические статьи. – СПб, 1993.
- Он же*. Комментарий. – СПб, 2000.
- Айхенвальд Юлий*. Службы русских писателей. – М., 1994.
- Анненский Иннокентий*. Книги отражений. – М., 1979.
- Аннинский Лев*. Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М., 1989.
- Астафьев Виктор*. Зрячий посох. – М., 1998.
- Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
- Бердяев Николай*. О русских классиках. – М., 1993.
- Блок Александр*. Собр. соч.: В 8 т. – М.:Л., 1962. Т.5, 6.
- Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М., 1990.
- Бунин Иван*. Публицистика 1918-1953 гг. – М., 2000.
- Вейдле Владимир*. Умирание искусства. – М., 2001.
- Воронский Александр*. Искусство видеть мир. – М., 1986.
- Гиппиус Зинаида*. Литературный дневник. – М., 2000.
- Гиппиус-Мережковская З.Н.* Дмитрий Мережковский//Серебряный век: Мемуары. – М., 1998.
- Гумилев Николай*. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
- Замятин Евгений*. Сочинения. – М., 1988.
- Золотусский Игорь*. Исповедь зоила: Статьи, исследования, памфлеты. – М., 1989.
- Иванов Вячеслав*. Родное и вселенское. – М., 1994.
- Ильин Иван*. О тьме и просветлении: Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев. – М., 1991.
- Кожин Вадим*. Статьи о современной литературе. – М., 1990.
- Лакшин Владимир*. Пути журнальные. – М., 1990.
- Луначарский Анатолий*. Литературная критика. М., 1969.
- Макаров Александр*. Во глубине России. – М., 1973.
- Макаров Александр*. Идущим вослед. – М., 1989.
- Мандельштам Осип*. Слово и культура. – М., 1988.
- Мережковский Дмитрий*. В тихом омуте. – М., 1991.
- Мирский Дмитрий* (Святополк-Мирский). Статьи о литературе. – М., 1987.
- Мочульский Константин*. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. – Томск, 1999.
- Платонов Андрей*. Чутье правды. – М., 1990.
- Плеханов Георгий*. Критика и эстетика. – М., 1979.
- Распутин Валентин*. Что в слове, что за словом... – Иркутск, 1986.
- Розанов Василий*. Сочинения. – М., 1990.

- Соловьев Владимир.* Эстетика и литературная критика. М., 1990.
Степун Федор. Портреты. – СПб., 1999.
Твардовский Александр. О литературе. – М., 1973.
Трифонов Юрий. Как слово наше отзовется... – М., 1985.
Троцкий Лев. Литература и революция. – М., 1991.
Тынянов Юрий. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. – М., 1993.
Цветаева Марина. Об искусстве. – М., 1991.
Чупринин Сергей. Настающее настоящее. – М., 1989.
Шкловский Виктор. Гамбургский счет. – М., 1990.
Щеглов Марк. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма. – М., 1987.
Эйхенбаум Борис. О литературе. Работы разных лет. – М., 1987.

Антологии, учебные пособия

- История русской литературной критики. /Под ред. В.В. Прокурова. – М., 2002.
Киреева А.Ф. История советской литературной критики: Учебное пособие. – Саратов: СГУ, 1979.
 Критика начала XX века. – М., 2002
 Критика русского символизма. – М., 2002.
 Критика русского постсимволизма. – М., 2002.
 Критика русского зарубежья: В 2-х томах. – М., 2002.
Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX вв 4-е изд. – М., 1991.
Кормилов С.И., Скороспелова Е.Б. Литературная критика в России XX в (после 1917 г.) Материалы к курсу. – М., 1996.
Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. М., 2003
 Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы. – М., 1986.
 Русская литературная критика начала XX в.: Современный взгляд. Сборник обзоров. – М., 1991.
 Русская советская литературная критика: Хрестоматия. Ч. 1: 1917–1934. М., 1981; Ч. 2. 1935–1955. М., 1983; Ч. 3: 1956–1983. М., 1984.
Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М., 2001.

Исследования

- Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). – М., 1998.
Белая Г.А. Из истории советской литературно-эстетической мысли 20-х годов: Эстетические концепции «Перевала» – М., 1985.
Белая Г.А. Литература в зеркале критики: Современные проблемы. М., 1988.
Балдырев Н. Семя Озириса, или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк. – Челябинск, 2001.
Бугаенко П.А. А. Луначарский и литературная критика 20-х годов. – Саратов, 1972.
Бялик Б. Горький – литературный критик. – М., 1960.
Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 1996.
Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы. – М., 1992.
Дедков И.А. Живое лицо времени: Очерки прозы семидесятых – восьмидесятых. – М., 1986.
Долгополов Л. Александр Блок. Личность и творчество. – Л., 1980.
Мережковский Д.С. Мысль и слово. Сб. статей. – М., 1999.

- Елина Е.Г.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х гг. – Саратов, 1994
- Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
- Иванова Н.Б.* Точка зрения: О прозе последних лет. М., 1988.
- Из истории русской эстетической мысли. – СПб., 1993
- Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998
- Истратова С.И.* Литература глазами писателя. – М., 1990.
- Казак В.* Лексикон русской литературы XX в. / Пер. с нем. – М., 1996.
- Кисней Л.Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. – М., 1997.
- Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики) – М., 1996.
- Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания – СПб., 1999.
- Калобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков – М., 1990.
- Камина Р.В.* Художественные тенденции и стилевые течения советской литературы 1950 – 1970-х гг. – М., 1982
- Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность – М., 1995.
- Лайне С.В.* Николай Бухарин – литературный критик. – М., 1991.
- Левцкий С.А.* Очерки по истории русской философии – М., 1996.
- Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.
- Литературный авангард. Особенности развития. – М., 1993.
- Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока – Л., 1975.
- Минц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. – СПб., 2000.
- Мочульский К.В.* Соловьев. А. Блок. А. Белый. – М., 1997.
- Немзер А.С.* Литературное сегодня: О русской прозе 1990-е гг. М., 1998
- Николюкин А.Е.* В.В. Розанов: (Писатель нетрадиционного мышления) – М., 1990.
- Перхин В.В.* Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи. – СПб. ГУ, 1997.
- Примочкина Н.* Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х гг. – М., 1996.
- Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции // Пер. с англ. – М., 1994.
- Синяевский А.Д.* «Опавшие листья» В.В. Розанова – М., 1992.
- Соколов А.Г.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов – М., 1991.
- Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссий 1923–1925 гг. – Новосибирск, 1991.
- Филимонов О.В.* Время поиска и обновления: Из истории советской литературной критики. – М., 1989.
- Шешуков С.* Ненстовые ревнители из истории литературной борьбы 20-х годов. – М., 1984.
- Эпштейн М.Н.* Постмодернизм в России: Литература и теория. – М., 2000.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вводные заметки	3
Критика пресимволистского периода	6
Аким Волынский	9
Юлия Айхсвальд	11
Василий Розанов	19
Религиозно-философская критика	28
Владимир Соловьев	30
Николай Бердяев	38
Иван Ильин	48
Символистская критика	60
Дмитрий Мережковский	63
Зинаида Гиппиус	73
Валерий Брюсов	81
Вячеслав Иванов	88
Александр Блок	94
Андрей Белый	105
Любимцы-критики	114
Николай Гумилев	117
Осип Мандельштам	121
Марксистская критика 1900–1920-х годов	129
Георгий Плеханов	131
Анатолий Луначарский	138
Максим Горький	150
Александр Воронский	157
Писательская критика первой половины века	179
Иван Бунин	181
Марина Цветаева	190
Евгений Замятин	200
Андрей Платонов	209
Формальная школа в критике	221
Виктор Шкловский	225
Борис Эйхенбаум	234
Юрий Тынянов	238
Критики первой волны эмиграции	247
Марк Слоним	250
Дмитрий Святтополк-Мирский	254
Федор Степун	260

Владислав Ходасевич.....	265
Георгий Адамович.....	279
Литературные дискуссии 60 – 90-х годов.....	299
Владимир Лакшин.....	302
Александр Макаров.....	307
Вадим Кожин.....	312
Лев Аннинский.....	317
Игорь Золотусский.....	320
Юрий Трифонов.....	324
Виктор Астафьев.....	327
Валентин Распутин.....	330
Краткое заключение.....	338
Примечания.....	342
Литература.....	346

Учебное издание

Казаркин Александр Петрович

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА XX ВЕКА

Редактор *Н.А. Амелянчик*

Технический редактор *Р.М. Подгорбунская*

Компьютерная верстка *Г.П. Орлова*

Лицензия ИД № 04617 от 24.04.2001 г. Подписано в печать 9.09.2004 г.
Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная №1. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печ. л. 21,87; уч.-изд. л. 22,8; усл. печ.л. 20,33. Тираж 500 экз. Заказ № 906

Издательство ТГУ, 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Типография «Иван Федоров», 634003, г. Томск, Октябрьский взвоз. 1

Александр Петрович Казаркин -
доктор филологических наук, профессор Томского
государственного университета, член Союза писателей,
автор книг

- «Пульс времени» (1985),
- «Литературно-критические оц.
- «Где та земля чистая?» (1988),
- «Вокруг "Мастера и Маргариты"» (1988),
- «Русская литературная классика XX века» (1995),
- «Русская литература и философия
Серебряного века» (2001),

Предлагаемое учебное пособие - первый опыт
монографического изложения истории русской
критики XX века.